

Vertigo. Revista de cine (Ateneo da Coruña)

Título:
Anthony Mann

Autor/es:
Breijo, David

Citar como:
Breijo, D. (1995). Anthony Mann. Vértigo. Revista de cine. (12):10-21.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/43036>

Copyright: Todos los derechos reservados.
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:



Anthony Mann en el rodaje de LAS FURIAS [1950]



David Breijo

anthony

Anthony Mann ha sido sometido a menudo a un ejercicio de reduccionismo. Suele encasillársele como el director que hizo un puñado de grandes westerns. Aunque eso ya sería mucho —no vamos a negar la irónica aseveración de John Ford— tal afirmación no debería pasar de ser un "lugar común" que, ocasionalmente, se hace incluso más constreñidor al circunscribirlo a los westerns protagonizados por James Stewart. No pretendo en absoluto dedicar espacio a descubrir los porqués del tópico, pero sí se debe señalar que existiendo entre críticos e historiadores de nuestro país una alta valoración de Anthony Mann, ésta sólo se ha visto plasmada en estudios parciales o comentarios acerca de filmes muy concretos, a los que se suman los textos de este número de VÉRTIGO. Un hombre que a través de su cine se transucía como discreto y sencillo, un hombre sobre el que no se prodigaban anécdotas como con Ford, que no se hizo célebre hasta convertirse en una "trademark" como Hitchcock ni provocó llorosas adhesiones como Ray en su última etapa, tampoco puede convertirse en fácil blanco para los cinéfilos preocupados en buscar referentes que siempre rocen la mítica. En nuestro país parece que la "popularización" de Mann todavía llevará tiempo, como es previsible que ocurra con otro de los más grandes directores norteamericanos, Leo McCarey; como tuvo que transcurrir mucho tiempo antes de que nos detuviésemos con suficiente atención sobre la obra de Jacques Tourneur.

m

a través de sus películas

(*) Versión reducida del artículo original.

Y cito a Tourneur porque, como él, Mann no es un director de “temas”, de grandes enunciados, reflexivo, cerebral. Si se quiere afirmar su autoría —sustitúyase por “coherencia” si la palabra molesta— encontraremos más base afirmando en función de un estilo que de una reiteración temática. El Western es a Mann lo que el Fantástico a Tourneur: son los géneros donde alcanzaron sus respectivas plenitudes. Plenitud como narradores de las vetas más ricas que estos géneros contenían. Y lo hicieron como “story tellers”, categoría a la que nunca renunciaron y dentro de la cual supieron manifestarse como creadores. Ambos tenían interés personal en sus respectivos campos y a ellos dirigían miradas directas, libres de artificio. Mann miraba así al Oeste en gran medida como aprendiz de Ford, con una narrativa superior a la de John Sturges y con un mayor sentido aventurero que Delmer Daves. Este estilo vertebraba más su obra que las parcelas argumentales o temáticas que tengan en común y que se extienden a otras piezas del género como, por ejemplo, “la venganza”, “el peso del pasado” o “la integración en la civilización”. Fijémonos, por ejemplo, en este último tema, el más proclive al

una norma compuesta de cinco elementos que según él determinan la potencial solidez de una película: 1) la historia 2) el director 3) los actores 4) los medios técnicos 5) el presupuesto. Cinco elementos que en títulos como WINCHESTER 73 o MEN IN WAR se hallan presentes, pero no siempre fue así. Anthony Mann ejerció su primera fase como director rodando filmes baratos de serie B, los “quickies”. Se forjó; en ese medio, como harían también Don Siegel o Richard Fleischer. Fue David O’Selznick el que le encontró; en el mundo del teatro de la costa Este, alternando las labores de producción en Broadway con temporadas en las que, con una pequeña compañía, escenificaban obras con presupuestos escasos. En 1938 comienza a trabajar para Selznick como cazatalentos y director de casting¹. En 1940 pasa a la Paramount como ayudante de dirección en una de las obras maestras de Preston Sturges, SULLIVAN’S TRAVELS. Años más tarde, Mann (quien, por cierto, sólo se acercaría a la comedia a través del musical o tangencialmente en GOD’S LITTLE ACRE) recordaría con gran afecto a Sturges por sus indicaciones y enseñanzas. También declararía que gracias a Sturges obten-

la an m n

didactismo —que casi ahoga THE FAR COUNTRY—, Mann carece, desde luego, de la sumisión al enunciado que mostrarían otros como Martin Ritt o Arthur Penn. Es la diferencia entre directores de la casta de Mann y los preocupados en hacer “statements”, declaraciones. Mann defendía este estilo. Es sabido que fue expulsado del rodaje de SPARTACUS por la Universal y el productor estrella Kirk Douglas. Mann dice al respecto: “Douglas (...) quería insistir respecto al “mensaje”. Yo creía que éste se asimilaría más fácilmente si mostrábamos “físicamente” todo el horror de la esclavitud. Un film debe ser visual, el exceso de diálogo lo mata”

No existe contradicción entre las iniciales peticiones de no enmascarar todo Mann tras el western y afirmar que es en este género en el que alcanza su época de madurez. Mann fue asimilando sus distintas fases: el aprendizaje, la resolución de una puesta en escena con los mínimos medios, la toma de conciencia de la posición del director como elemento clave en la configuración final de una obra... Esto cristaliza para Mann en

dría su primera oportunidad como director, aunque en esto al parecer también haya mucho que agradecer al protagonista de su ópera prima, McDonald Carey, antiguo compañero del mundo teatral y que había sido descubierto por el productor Sol C. Siegel y contratado para protagonizar una de sus producciones de bajo presupuesto: DR. BROADWAY. Carey insiste en que permitan a su amigo llevar la dirección, con lo que Mann se estrena con un thriller, género que cinco años más tarde le encumbraría a la primera fila. Coincidencia es que el guión de DR. BROADWAY se base en una historia escrita por Borden Chase, futuro guionista de éxitos de Mann, como WINCHESTER 73.

Tomando como punto de inflexión 1947, cuando realizó DESPERATE (film que él considera su auténtico debut, o sea, el primer film del que se encuentra satisfecho), hallamos una lista de diez títulos previos desde DR. BROADWAY. “Hice 8 o 10 pobres películas —así las valoro— porque tuve que realizarlas con poquísimos presupuestos, sin actores, con malos guiones...” Simétricamente

(1) En títulos como GONE WITH THE WIND, REBECCA, INTERMEZZO.

T-MEN [LA BRIGADA SUICIDA,
1948]



divididos en dos géneros —aunque forcemos los límites en algunos casos— nos encontramos con cinco musicales: MOOLIGHT IN HAVANA (1942), NOBODY'S DARLING (1943), MY BEST GAL (1944), SING YOUR WAY HOME (1945) y THE BAMBOO BLONDE (1946); y cinco thrillers: DR. BROADWAY (1942), STRANGERS IN THE NIGHT (1944), THE GREAT FLAMMARION, TWO O'CLOCK COURAGE (ambas, 1945) y STRANGE IMPERSONATION (1946).

Tres musicales se realizan en productoras poco proclives a dejar huella en la historia de este género: Universal y Republic; los dos restantes, si bien fueron hechos bajo el techo de la RKO a ésta ya se le había acabado el filón Astaire-Rogers. Ateniéndonos a las bases que Mann enunciaba como sustentadoras de un buen film, nos encontramos con serias carencias: actores de dudoso interés (Allan Jones, Jack Healey...) e historias deplorables (Ej: MOOLIGHT IN HAVANA cuenta la historia de un jugador de béisbol cantante ¡que sólo puede cantar cuando está acatarrado! y las acciones de su empresario para que se constipe). Más interesantes se presentan sus progresivas incursiones en los thrillers: TWO O'CLOCK COURAGE (y en menor medida STRANGE IMPERSONATION) apuntaba hacia una trama muy querida del cine y la literatura negra: el falso culpable, planteamiento que reaparecerá en DESPERATE. THE GREAT FLAMMARION es uno de los títulos más interesantes de entre los previos a T-MEN, en parte por la presencia de su protagonista, Erich Von Stroheim, al que Mann recuerda como escasamente problemático —excepto en contadas y molestas ocasiones— e ingenioso hasta extremos comprometedores (*"Me regaló una de sus ideas: ¡rodar FLAMMARION desde la lente del monóculo que continuamente llevaba!"*). Pero no es sólo Stroheim el que otorga interés al film. A pesar de tocar otra situación querida de la novela y el cine negro (dos amantes deciden eliminar al cónyuge de uno de ellos), la película se inclina más al melodrama, plasmando la tra-

gedia de Flammarion, solitario caballero venido a menos que vive de su habilidad para el tiro en números de vodevil. Fuera del escenario, se cierra en su camerino cuidando sus armas. Sólo cobra vida cuando exhibe su habilidad, y ésta, la única parte de su vida que le permite establecer lazos —si bien fugaces— con el mundo exterior, será pervertida para encubrir su crimen pasional. La trama criminal es superada en favor de la melodramática a pesar del enorme peso de la estructuración en un largo flashback, ejercicio habitual en el negro que predispone a la idea de fatalidad una vez que Flammarion ha ejecutado a su antigua amante por haberle traicionado, agonizante se confiesa, en brutal ironía, a un payaso.

Mann juzga estos títulos que preceden a T-MEN como *"un buen adiestramiento, porque las condiciones te obligan a ajustar mucho el film, tienes que obtener lo más rápidamente posible aquello que te propones"*. Estas condiciones eran, en parte, causantes de algunas particularidades inherentes a la serie B: observemos los minutajes. Hasta T-MEN nunca rompe la barrera de los 78 min. y, como si le costase despegarse de tales costumbres, no será hasta THE FURIES que supere la barrera de los 100. Se forjó como un narrador conciso. Conciso, pero no seco, al estilo de Fuller, porque sus imágenes siempre destilan una emoción (Fuller parece destilar emoción a secas). En cada paso adelante en la narración de la historia, una emoción acompaña a la acción; una información tras otra: la escuela de la serie B.

Al describir a Mann —principalmente— como un narrador, evidentemente no pretendemos equipararlo con numerosos directores gramaticalmente correctos, pero incapaces de dotar a la imagen de otras vetas narrativas que superen la función del cumplimiento de la linealidad argumental (como Richard Thorpe, George Marshall o Norman Taurog). Mann conoce el valor de la puesta en escena como principal instrumento para intentar superar un mal guión o unos intérpretes poco adecuados. Tal como la cámara de Hawks se ponía a la altura del hombre, podríamos decir que la de Mann se pone a la altura de la historia, intentando dignificarla si es necesario. Así, por ejemplo, en STRANGE IMPERSONATION un pésimo guión se ve redimido parcialmente por la convicción de la puesta en escena. La trama gira alrededor de la pérdida de identidad de una mujer al dañarse su rostro en un experimento químico. La secuencia fundamental, la combustión del rostro, hubiera podido rodarse de muchas maneras: un plano frontal de la actriz en tamaño variable en función de la calidad del efecto especial (si hubiese intención de mostrarlo), de espaldas, off total... pero ahí entra el concepto visual de Mann, el plus que sabe extraer de una imagen: el rostro es la clave, por lo tanto en la secuencia de la combustión, el encuadre decapita a la actriz, que yace tumbada en un sofá. El objeto en conflicto está en off, no es visible: se incrementa el horror del accidente por la brutal amputación que produce el encuadre. Capacidad,

intuición, talento... que hace encontrar el tono adecuado de cada largometraje. ¿Cómo cerrar un film sobre la pérdida de identidad, si no con el reafirmante reflejo de la protagonista en un espejo, una vez recuperada ésta?

"Creo que (DESPERATE) es mi auténtico debut como director. Yo estaba verdaderamente desesperado durante el rodaje: nada de dinero, sólo 12 días de filmación, nada de actores... Pero por primera vez pude intervenir en el guión". Mann vende la historia a la RKO por 5.000 \$. A cambio de una rebaja le es permitido dirigirla. De nuevo lo importante es el brío y la agilidad de una película que no supera los 73 min., y en la que es necesario resaltar el angustioso tratamiento fotográfico. No ha de caer en saco roto la importancia que para el director tenía el formar parte de la cadena de elaboración del guión: *"No importa bajo qué circunstancias, aunque le entreguen a uno el guión hecho, el director siempre debe trabajar con el guionista, porque es la única forma de que éste sepa lo que quiere hacer. El escritor puede escribir todo lo que quiera en su habitación pero no tiene idea de cómo el director va a resolver luego cada escena, y eso es lo que quedará al final, pues hay muchas maneras de hacer la misma cosa".* Y es que la labor del narrador empieza en las primeras fases de vertebración de la historia, y la carrera de Mann demuestra que fue una progresiva y legítima apropiación de distintas funciones clave: dirección, escritura y, por último, la producción.

El éxito de *DESPERATE* saldó, paradójicamente, su relación de dos años y cuatro películas con la RKO. Se marchó a la Eagle-Lion, una pequeña sociedad especializada en filmes de bajo presupuesto tales como *RAILROADED*, rodada en el

asombroso plazo de 6 días, en la que se aprecia que ya había cristalizado una concepción de la mirada que, inevitablemente, nombres como William Daniels o Ernest Haller incrementarían y moldearían. Lo más atractivo de *RAILROADED* es esa concepción visual particularmente perceptible en el uso del angular, no para potenciar la profundidad de campo ni abusar efectísticamente de los movimientos en profundidad, sino para dotar de particular violencia a hombres y objetos en primer término sin jugar a distorsionar los rasgos

Se producen dos encuentros fundamentales en la Eagle-Lion. En el primero con John C. Higgins, guionista de *RAILROADED*, *T-MEN*, *BORDER INCIDENT* y, parcialmente, *RAW DEAL*. Era un especialista en thrillers que se había labrado esa reputación en la MGM guionizando la serie de cortos *CRIME DOES NOT PAY*². El segundo, con John Alton, quien ya era un experto en trabajos de bajo presupuesto y sobradamente conocido por la rapidez y eficacia de su labor. La complementariedad de ambos se manifestaría a lo largo de cinco títulos: *T-MEN*, *RAW DEAL*, *REING OF TERROR*, *BORDER INCIDENT* y el primer western de Mann, *DEVIL'S DOORWAY*.

T-MEN supuso en palabras de Mann su segundo debut: un film con un coste de menos de 300.000 \$ y que obtuvo cuantiosos beneficios. Partiendo del argumento de una pareja de agentes del Depto. del Tesoro infiltrados en una banda de falsificadores, la conjunción de las habilidades de Higgins, Alton y Mann, dan como resultado un film duro, que combina la vertiente semidocumentalística con secuencias de paroxística violencia. Inmediatamente se genera otra producción con el mismo equipo: *RAW DEAL*, que traza una historia que mantiene puntos de contacto con obras futuras (*BEND OF THE RIVER*, *MAN*

(2) Breves historias de origen verídico, corte moralista digno de la MGM y tono semidocumentalístico en los que se ejercitaron directores como Fred Zinnemann, Roy Rowland o Leslie Fenton. Algunos guiones de esta serie fueron alargados hasta el formato de largometraje y uno de ellos espléndido debut en 1939 de Jacques Tourneur como director de largometrajes en los Estados Unidos: *THEY ALL COME OUT*.



RAW DEAL [1948]

OF THE WEST...): un gángster traicionado por otro se vengará de éste aniquilando a toda la banda, si bien pereciendo en el intento. Mann dejará la Eagle-Lion tras REING OF TERROR, cuya acción transcurre en el período del Terror de Robespierre. Para Mann, los enfrentamientos entre facciones de la Revolución Francesa no difieren mucho de los enfrentamientos entre bandas gangsteriles. Pero hay otro elemento más a destacar y es que REING OF TERROR supone el primer encuentro con Philip Yordan, quien guionizará otros seis films de Mann. En el abandono de un proyecto titulado HE WALKED BY NIGHT y en el hecho de que su última obra en la Eagle-Lion sea REING OF TERROR, producida por Walter Wanger para sacar provecho a los decorados de su producción JOAN OF ARC (1948), hace de éste un título fácilmente identificable como un compromiso contractual.

Mann, Higgins y Alton acuden a la Metro a la llamada de Dore Schary³ rodando BORDER INCIDENT de la que algunos elementos visuales (la frontera, Méjico, una cultura de raíces indígenas, un cierto sentido de la violencia, el uso de exteriores) ya le habían acercado al western, aunque no será hasta 1950 que entrará en él de manera más ortodoxa. Una ortodoxia, como pronto veremos, sólo aparente en DEVIL'S DOORWAY⁴. Como escribió Oreste de Fornari: "se asiste a un completo derrumbe de los estereotipos. Los indios son víctimas inocentes del odio racial y la

escena final nos muestra incluso una hacienda defendida por los indios y asediada por yankees fanáticos y deshonestos". Entre 1950 y 1960, Mann rueda 12 westerns —en su acepción convencional—. Curiosamente, el ciclo se abre (DEVIL'S DOORWAY) y se cierra (CIMARRON) en la MGM, en un círculo que también define, a causa de su puesta en escena, al más perfecto de sus westerns: THE NAKED SPUR, igualmente realizado bajo el signo del león.

Su segundo western, como el primero, supone un fracaso comercial. THE FURIES, era parcialmente una adaptación de *El Idiota* de Dostoiewski por Niven Busch. Hay que decir que es el único western de Mann (con la peculiar excepción de CIMARRON) con predominante protagonismo de una mujer: Bárbara Stanwyck, en uno de esos papeles en los que la representación de cierta femineidad en el Oeste casi rozaba el travestismo (Joan Crawford y Mercedes McCambridge en JOHNNY GUITAR o la propia Stanwyck en FORTY GUNS).

"Pletórico" parece la adecuada palabra para aquellas obras en las que Mann se encontró con los cinco elementos que según él conformaban un buen film. Tras dos fracasos de público consecutivos es el éxito arrollador de su nueva película lo que encarrila definitivamente su carrera. WINCHESTER 73, inicialmente pensado para Fritz Lang, supone la creación de otro sólido equipo al estilo del existente en la Eagle-Lion, formado aparte de Mann por el productor Aaron Rosenberg, el guionista Borden Chase y la estrella James Stewart. Juntos rodarían WINCHESTER 73, BEND OF THE RIVER, y THE FAR COUNTRY. Con la ausencia de Chase, el trío restante rodaría THUNDER BAY y THE GLENN MILLER STORY, todos para Universal. El postrer intento de recuperar la cuatrinca en 1957 significó la ruptura definitiva Stewart-Mann, apeándose el director del proyecto.

WINCHESTER 73 es primordialmente la historia de una venganza, con una génesis en el pasado incrementada, actualizada en la usurpación de la potestad sobre un arma perfecta ganada por Stewart en un torneo sobre su enemigo, su hermano y asesino del padre. El arma robada pasa de mano en mano, llegando a ser propiedad en pocos días de un traficante, un jefe indio, un apocado, un sádico pistolero y de nuevo al parricida. La trama externa, el recorrido del rifle, traza un círculo y Mann en consonancia abre y cierra el film con una planificación simétrica. "Es mi western preferido. El fusil pasaba de mano en mano permitiendo abrazar toda una época, toda una atmósfera. Verdaderamente creo que contiene todos los elementos del western y los resume todos". Mann planifica en clave del deseo de posesión del arma por algún nuevo personaje; las imágenes se componen en función de la predominancia del fusil en el encuadre, dominando a los elementos humanos que en él se incluyen, dotando al rifle de una ánima propia, otorgándole el poder de una mítica sirena, que atrajese para

(3) Tras su abandono de la RKO, debido en parte a su incompatibilidad con Howard Hughes quien estaba a punto de hacerse con el control de la compañía. La confianza de Schary en el trabajo de Mann es diáfana en el hecho de que en 1949 era uno de los 19 directores bajo contrato en la MGM. Una lista en la que se incluían funcionarios de escasa entidad como Edward Buzzell o Robert Z. Leonard junto a prometedores realizadores de primera línea como Vincent Minnelli o Fred Zinnemann; grandes directores que no estaban en sus mejores épocas como William Wellman o Sam Wood (éste además a un paso de su muerte), y otros que caían en la más sangrante de las decadencias tras tener en su haber títulos memorables, como en el caso de Mervyn LeRoy. Las obras del trío no estaban muy lejos del espíritu que Schary promulgaba: filmes de no excesivo presupuesto, con un toque didáctico pero dinámicos. En los escasos tres años que Schary dirigió la RKO produjo personalmente títulos como THE SPIRAL STAIRCASE (Siodmak), CROSSFIRE (Dmytryk) y THE BOY WITH THE GREEN HAIR (Losey). Es de suponer que viera en los triunfos de la Eagle-Lion la adecuada mezcla de brío y juicio moral que plasman BORDER INCIDENT y DEVIL'S DOORWAY. Entre ambos, otro thriller, SIDE STREET, con Joseph Ruttenberg en vez de John Alton. En él repetían como pareja Farley Granger y Cathy O'Donnell menos de dos años después de haberlo hecho en THEY LIVE BY NIGHT de Nicholas Ray, producida en la RKO cuando todavía la regentaba Schary. El film permitió; insistir en el estilo semidocumentalístico ya desarrollado en gran medida en los títulos de la Eagle-Lion. Tanto es así que Mann afirmaría que el film sufría de una cierta descompensación, ya que las escenas en los exteriores urbanos tenían una fuerte presencia mayormente en la segunda mitad del metraje

(4) Esta producción —que en un principio le había sido adjudicada a Jacques Tourneur— fue realizada tras el éxito obtenido por el título de la FOX BROKEN ARROW (Delmer Daves, 1950), casualmente interpretado por James Stewart. BROKEN ARROW es el primero de los más famosos westerns pro-indios, si bien su fama es mayor a su valor. Título bastante tibio en el fondo, parece preocupado en buscar un equilibrio entre las posiciones blancas e indígenas, mientras que DEVIL'S DOORWAY estaba más definida y quizá ésta fuese la principal causa de la escasa respuesta del público.

WINCHESTER 73 [1950]





DEVIL'S DOORWAY [LA PUERTA DEL DIABLO, 1950]

(5) Al menos dos guiones de Chase sirvieron de base a dos obras maestras: RED RIVER (1948) y MAN WITHOUT A STAR (Vidor, 1955); en sus guiones se retrata una épica normalmente referida al expansionismo en diferentes manifestaciones (colonización, rutas comerciales, clausura de territorios...) A esta épica se superponen conflictos individuales, actitudes morales diametralmente opuestas por personajes que parten de comportamientos y oportunidades comunes. En 1949 ya podíamos encontrar esto en un guión de Chase, THE MAN FROM COLORADO dirigida por Henry Levin, y es aplicable a WINCHESTER 73, en el que las resonancias bíblicas se multiplican a causa de las figuras del buen y el mal hijo.

(6) En 1953, también en la MGM, entre WINCHESTER 73 y BEND OF THE RIVER había tenido tiempo de hacerse cargo de un pequeño film a caballo entre el thriller de suspense y el western, llamado THE TALL TARGET en el que se narra un supuesto atentado contra Abraham Lincoln y los esfuerzos de un detective (Dick Powell) por impedir el crimen. Sin descartar que el peso de la certeza histórica tiñe de tragedia el film, éste es básicamente un tour de force. Ya que todos sabemos que a Lincoln lo mató Raoul Walsh bajo la dirección de Griffith, el crimen no puede consumarse, por lo tanto la anulación de este punto de tensión ha de compensarse con el juego del "cómo ha de evitarse". Mann, igualmente, trabaja días en el rodaje de QUO VADIS de Mervyn Le Roy en las secuencias que corresponden al incendio de Roma, obviamente sin estar acreditado.

destruir todo el que, no mereciéndolo, intentase poseerlo. Es otro motor tan importante en el film como el de la venganza: el Destino. Aunque Stewart tenga el arma al alcance de la mano tras haberlo ganado de nuevo abatiendo al jefe indio que lo blande, el camino del rifle y de su legítimo dueño no pueden cruzarse de esa manera; se requiere que lo obtenga de su hermano, por eso volverá a éste previamente. Ha de arrancarlo de su mano muerta (algo que, virtualmente, ocurre). El Winchester 73 es una espada Excalibur que sólo un hombre puede empuñar (no deja de tener sus resabios medievales el hecho de que el arma se obtenga en un torneo).

La química entre Mann y Stewart fue prácticamente instantánea, si bien ya habían tenido algún esporádico encuentro allá por los años 30: "En el Red Barn Theatre, cerca de Long Island, Jimmy Stewart recitaba por 50 dólares y yo dirigía por 25". Esta buena conexión le facilita detener la producción dos meses y reescribir el guión: es el origen del encuentro con Borden Chase⁵. Como él "tiendo a construir mis filmes sobre un conflicto de personalidades, acentuando sus caracteres comunes y después haciéndolos enfrentarse". (MEN IN WAR, MAN OF THE WEST e incluso el nudo melodramático del matrimonio protagonista de CIMARRON). Lo encontraremos también en el siguiente film: BEND OF THE RIVER; en él se manifiesta esa dualidad conflictiva incluso más que en WINCHESTER 73. Esto se debe a que los elementos de esa polarización se potencian al compartir las evoluciones dramáticas del guión y la propia planificación.

Títulos previos ya habían contado con el elemento definitivamente caracterizador del rodaje en exteriores. THE NAKED SPUR⁶ llevará su uso a extremos de absoluto dominio de los recursos que ofrecían. Mann sostenía una clara filosofía al respecto, en la que percibimos entre líneas que ha existido una evolución en un proceso que puede

haber sido parcialmente originado en la corriente semidocumentalística: "No me gusta rodar en estudio (...) principalmente por dos motivos: cuando veo un paisaje se me pueden ocurrir un montón de ideas en las que no habría pensado en un estudio (...) El pico rocoso en el que está rodado el desenlace de THE NAKED SPUR se llama así de verdad (espuela desnuda). Me dije: una espuela ha de ser el arma decisiva.(...) Los actores consiguen una autenticidad mucho mayor en exteriores. En estudio todo está tranquilo, todo está construido en función de la secuencia, las luces se encienden y se recita. Pero si el actor debe hacer su recitado en la cima de una montaña, a la orilla de un río o en un bosque, el viento, el polvo, la nieve, el sonido de unas ramas le interrumpen y le obligan a entregarse más: se vuelve más vivo (...). El paisaje lo uso constantemente porque al situar a un hombre en un determinado paisaje yo hago a ese hombre mucho más grande. Creo que el actor interpreta mucho mejor cuando se le fotografía en contraste con algo hermoso, algo fuerte, algo que lo define". Creo recordar que fue Wenders quien dijo que le parecía una falta de respeto retratar desenfocado al paisaje. THE NAKED SPUR parece estar imbuido de este espíritu. No importa cuánto o en qué momentos nos aproximemos a los personajes, predomina una profundidad de campo absoluta. Es imposible liberarse del paisaje, por lo que se cumple la paradoja de que THE NAKED SPUR sea un film profundamente claustrofóbico que ejemplifica, en la tradición de la mejor escuela norteamericana del cine de acción, la necesidad de los más relevantes protagonistas de Mann de someterse a recorridos de dureza física y pruebas morales que se interponen entre él y su meta. "La fuerza de un personaje (...) está en su personalidad, en la fuerza de su determinación.(...) Los espectadores aman a un personaje que diga al inicio: 'quiero hacer esto' y después lo haga". Pa-

FILMOGRAFÍA DE ANTHONY MANN

- 1942
DR. BROADWAY (Paramount), con Macdonald Carey, Jean Phillips, J. Carroll Naish.
MOONLIGHT IN HAVANA (Universal International), con Allan Jones, Jane Frazee, William Frawley
- 1943
NOBODY'S DARLING (Republic Pictures), con Gladys George, Louis Calhern, Lee Patrick
- 1944
MY BEST GAL (Republic Pictures), con Jane Withers, Jimmy Lydon, Frank Craven
STRANGERS IN THE NIGHT (Republic Pictures), con William Terry, Virginia Grey, George E. Stone
- 1945
THE GREAT FLAMMARIAN (Republic), con Eric Von Stroheim, Mary Beth Hughes, Dan Duryea
TWO O'CLOCK COURAGE (R.K.O.), con Tom Conway, Ann Rutherford, Jane Greer
SING YOUR WAY HOME (R.K.O.), con Jack Haley, Anne Jeffreys, Glenn Vernon
- 1946
STRANGE IMPERSONATION (Republic Pictures), con William Gargan, Brenda Marshall, H.B. Warner.
THE BAMBOO BLONDE (R.K.O.), con Frances Langford, Russell Wade, Iris Adrian
- 1947
DESPERATE (R.K.O.), con Steve Brodie, Audrey Long, Raymond Burr
RAILROADED (EL ÚLTIMO DISPARO) (Eagle-Lion), con John Ireland, Sheila Ryan, Jane Randolph
T-MEN (LA BRIGADA SUICIDA) (Eagle-Lion), con Dennis O'Keefe, Mary Meade, Wallace Ford

BEND OF THE RIVER [HORIZONTES LEJANOS, 1952]



ra caracterizarlos adecuadamente es fundamental la buena relación con los actores y no es difícil encontrarla en gente que, como Mann, dió sus primeros pasos en el mundo del teatro. Quizá también está aquí la raíz de los matizados trabajos de sus intérpretes, la valorización del más mínimo gesto, caracterizando a un personaje y enfatizándolo con la cámara en el grado necesario⁷.

La asociación de Mann-Stewart se enfoca hacia otros géneros diferentes. THUNDER BAY narra el conflicto entre los explotadores de una estación de petróleo marítima y los pescadores del golfo dónde está instalada. Bajo un film de aventuras nos dirigimos hacia un desenlace conciliador. Un acuerdo entre progreso y tradición en un momento histórico concreto, el final de la II Guerra Mundial, que apunta hacia la línea final de METROPOLIS. Su siguiente film, THE GLENN MILLER STORY, tiene distintos puntos relevantes a pesar del desinterés con que a menudo ha sido tratada. Incide en lo que se puede lograr cuando el talento y el conocimiento de los mecanismos dramáticos comenten una labor que, como suele ocurrir con los biopics, parece destinada a la convencionalidad y el aburrimiento a través de los áridos terrenos de la hagiografía. Es un melodrama en el sentido estricto del término: "He hecho el film porque quería dramatizar una música". El film se articula a través de la búsqueda por parte de Miller de un nuevo sonido que, una vez hallado, pasará a caracterizarle. Es perceptible que en este reencuentro con el musical Mann busca ángulos nuevos, utilizando los números musicales siempre en función de la trama pero sabiendo cómo evitar el supeditarse a ellos, dejándolos en un segundo plano, apartándose de los modelos al estilo Donen, Minelli, Sidney...⁸

Si bien al finalizar GLENN MILLER STORY, que fue uno de los mayores éxitos comerciales de su carrera, encaró un nuevo western, THE FAR COUNTRY, hubo otro film que clausuró la relación Mann-Stewart fuera de este género: STRATEGIC

AIR COMMAND. Proyectos así son los que pueden hacer pensar que Mann era una especie de artesano de cabecera para una estrella que tenía en él máxima confianza: "Stewart había sido coronel de la Air Force durante la última guerra: comandaba una escuadrilla y se comportó de forma brillante(...) Un día decidió que quería hacer un film acerca de la SAC. Le dije: ¿Qué quieres contar en el guión? (...) Los personajes principales no son Stewart y June Allyson, son el B-36 y el B-47".

Retorna al western con THE FAR COUNTRY y Borden Chase en una trama que en esta ocasión se expande en didácticos términos acerca de la integración del individuo en una sociedad naciente. Stewart es un hombre que se ha impuesto ser un solitario por causa de una mujer en su pasado. Una soledad de la que sólo le redime un viejo (Walter Brennan) al que cuida haciéndole sentir que es a la inversa. Pero la carga de cinismo que parece arrastrar el personaje no es sólida, es excesivamente esquemática. Parece más una tábula rasa que sirva de contrapunto para que Chase pueda ejecutar un canto al pionerismo y la solidaridad que sirve de base a éste. Canto que sólo se ve frenado porque la venganza de Stewart es un acto personal y no una causa común previamente establecida con la sociedad, la cual, eso sí, le rescata de una muerte segura. Esta vocacionalidad del guión parece haber recordado la concepción visual manniana, siendo plásticamente el menos brillante de sus westerns, exceptuando inspirados momentos como el del asesinato de Brennan en el que los jinetes que le tirotean, en un único plano, parecen surgir del paisaje en el que su víctima está en primer término del encuadre.

El último western acometido por Stewart y Mann y a la vez el más imperfecto es THE MAN FROM LARAMIE segunda colaboración con Philip Yordan, que ya marcará una continuidad en su cooperación. Utiliza por primera vez el Ci-

(7) Los ejemplos son multitud: Stewart y Stephen McNally gestualizando simétricamente antes de disparar en WINCHESTER 73, revelando que aprendieron del mismo maestro; en RAILROADED, mientras un policía le interroga, el gangster interpretado por John Ireland limpia su pitillera con un pañuelo, echando repetida y sonoramente su aliento sobre ella, mostrando soslayadamente el desprecio que siente por su interlocutor; el cansancio que impregna la interpretación de Robert Ryan en MEN IN WAR, quitando la brasa de su último cigarrillo con la punta desnuda de sus dedos guardando la colilla para otro "alto el fuego". Y el ejemplo más diáfano, el pistolero redimido interpretado por Gary Cooper en MAN OF THE WEST cuando ha de contemplar cómo otro pistolero agonizante es rematado por sus compañeros: la composición divide la pantalla en dos mitades mostrándonos en la parte izquierda el off del crimen, ocultando el escenario con una mugrienta cortina; mientras, la mitad derecha nos muestra la espalda de Cooper y cómo sus manos se ciñen, por la tensión, a la correa de su cinturón, apretándola. Es uno de los muchos ejemplos de cómo a las puertas de la última etapa de su carrera había logrado un perfecto dominio del cine-mascope, al nivel del Lang de MOONFLEET, el Ray de REBEL WITHOUT A CAUSE o el Minelli de SOME CAME RUNNING.

Curiosamente (o quizá no tanto) los directores de fotografía de estos dos últimos títulos fueron, respectivamente Ernest Haller y William Daniels.

(8) El ejemplo más llamativo es el siguiente: uno de los temas más famosos de Glenn Miller es el "Moonlight Serenade" y en el film vemos cómo antes de conseguir la fama, Miller vende esa canción. Acude con su mujer a la representación de la misma en un cabaret y el número que contemplan no pasa a ser, como sería ortodoxo, el centro narrativo y el centro de atención cara al espectador: todo se desarrolla en un juego de plano-contraplano entre el grupo de vulgares coristas que destrozan la canción con un inadecuado arreglo y Miller junto a su esposa, visiblemente desencantados. Mann, pervirtiendo así la convencional finalidad de un número musical en la más ortodoxa línea del género, se distancia de la tradición y pone en escena este "antínúmero" desde una zona exterior a las reglas del mismo.

THE GLENN MILLER STORY [MÚSICA Y LAGRIMAS, 1954]



(9) otr SEVI mo par ro.

(10) trac el c caci Dor mer amu war mo tod en l Stev tras cua no o Bo

(11) SERE unc aml Tow ria (tea pón el g hab der pres mas estr gar. guic pag, dire Way sult AND del c parí

(12) mer bier, disir de e sion que acer la era Segú Jerr narc moli sulta no n un s de ii que i quiz refer de A Dool comi de N taqu tean que l dios jefes com hoy, FROM pron niani film crític amer

nemascope de la mano de Charles Lang Jr.⁹ Su uso es parte de lo más destacable en este título cuyo mayor lastre es un guión demasiado disperso que a Mann le hubiera gustado revisar, incrementando la carga dramática. Para él resume la colaboración con Stewart: "Tomamos temas y situaciones ya tratados, llevándolos hasta el paroxismo". Esto incluye un sentido de la violencia que se intensifica hasta extremos sorprendentes para 1955.¹⁰

Crear —junto a Sidney Harmon y Philip Yor-

ra que fuera un buen film (...) Desafortunadamente, el guión era muy flojo. No se puede contar una historia cuando se están cantando arias constantemente". En aquellos momentos, estrellas y directores se involucraban en la producción de sus proyectos. ¿Por qué no él?. Sidney Harmon y Mann conocían sus mútuas carreras y su grado de acuerdo era elevado. Harmon, quien venía trabajando esporádicamente con Yordan desde inicios de los cincuenta, comprendía las intenciones de Mann ante un proyecto y le dejaba

(9) Quien con este título y otros como THE MAGNIFICENT SEVEN de John Sturges, demostró su dominio de la pantalla ancha en el género.

(10) Stewart, siendo arrastrado desde un caballo por el desequilibrado hijo del cacique local (Alex Nicol y Donald Crisp, respectivamente) Nicol, tiroteando fríamente a las mulas de Stewart en un gesto de sadismo sorprendente y, sobre todo, la célebre secuencia en la que Nicol dispara a Stewart en una mano mientras es sujetado por sus secuaces: un instante cercano al cine negro de Fuller o Boetticher.

(11) Durante el rodaje de SERENADE, Mann preparaba uno de sus proyectos más ambiciosos: "The Story of Townsend Harris", la historia del primer cónsul norteamericano enviado a Japón. Sin embargo, vende el guión que previamente había adquirido por no poder contar con bastante presupuesto. Fiel a sus normas, necesitaba una gran estrella que no podía pagar. Los compradores del guión, la Fox, sí pudieron pagar a una estrella y a otro director de renombre: John Wayne y John Huston. El resultado fue THE BARBARIAN AND THE GEISHA, un desastre del que Huston siempre culpaba a Wayne.

(12) Éste último concretamente: "La detesto. Hubiera podido ser una grandísima película. La historia de ese semisalvaje impresionado por el uniforme, que del uniforme aprende acerca del bien y del mal y al final decide civilizarse, era un buenísimo guión". Según Mann, Harry Cohn y Jerry Wald, le proporcionaron un rodaje lleno de molestias que dio un resultado confuso "porque no me han dejado en paz un solo instante" además de imponer un final feliz que distancia al film del que quizá sea su más próximo referente en la filmografía de Anthony Mann: DEVIL'S DOORWAY. Otro punto en común con aquel western de Mann fue su fracaso en taquilla: "Al público norteamericano no le gusta que le presentemos a los indios como estrategas y a los jefes militares como incompetentes". Hoy por hoy, es difícil ver THE LAST FRONTIER sin apreciar la impronta y la dinámica manniana y continúa siendo un film más apreciado por la crítica europea que por la americana.



THE MAN FROM LARAMIE [EL HOMBRE DE LARAMIE, 1955]

dan— Security Pictures y producir con buenos resultados MEN IN WAR, bien puede haber sido el detonante para abandonar NIGHT PASSAGE en 1957. A estas alturas Mann, consciente de su status y cualidades, guardaba en cartera otros dos ambiciosos proyectos. Así que cuando no se le permitió reescribir el guión que consideraba mediocre e incoherente, sobrevino el enfrentamiento con Stewart, también productor del film y que no estaba dispuesto a detener el rodaje para trabajar en el guión (al parecer ya se había olvidado de lo ocurrido con WINCHESTER 73). El salto a la producción independiente comenzó a fraguarse con dos serios fracasos y la imposibilidad de un acariaciado proyecto¹¹. El primero fue THE LAST FRONTIER, cuyo punto de partida era la mirada de un ingenuo salvaje sobre la civilización a través del microcosmos de un fuerte aislado por los indios. Ni Yordan ni Mann dicen nada bueno del film¹². El segundo fracaso es el musical SERENADE, basado en la novela homónima de James M. Cain. De nuevo, Mann sólo podría expresarse con desagrado ante lo conseguido: "Hice lo posible pa-

libertad. El primer proyecto y, a todas luces, el más satisfactorio es MEN IN WAR. Un sobrio título para un film de tan sobrio contenido. La dureza y el dolor retratados en MEN IN WAR no eran los cantos y las loas de STRATEGIC AIR COMMAND y surgieron problemas de producción: el ejército se negó a colaborar. El film fue rentable y cosechó buenas críticas. Pero sin duda lo mejor es que Mann había conseguido aquello que perseguía, un resultado notable de una película con cuño propio. "Es un film del que estoy muy contento (...) Es un film sobre los detalles de la guerra. No se ven grandes batallas, generales o almirantes pasando revista a las tropas o desarrollando su estrategia. En cambio se habla del recluta (...) He querido mostrar lo que soporta ese soldado y por eso he hecho un film de horror y miedo". Volvemos a encontrarnos con ese director plétorico de facultades en su narrativa, pero más maduro, con un punto más amargo y dispuesto a rodar para él mismo. Para encontrar equivalentes a un título como MEN IN WAR hay que retrotraerse a otros como THE STORY OF G.I. JOE de

1948
RAW DEAL (Reliance Pictures- Eagle-Lion), con Dennis O'Keefe, Claire Trevor, Raymond Burr.
HE WALKED BY NIGHT (ORDEN: CAZA SIN CUARTEL) (Eagle Lion), con Richard Basehart, Scott Brady, Roy Roberts. Director: Alfred Werker y Anthony Mann (no acreditado)

1949
THE BLACK BOOK/REING OF TERROR (EL REINADO DEL TERROR) (WALTER WANGER-EAGLE-LION), con Robert Cummings, Arlene Dahl, Richard Basehart
BORDER INCIDENT (M.G.M.), con Ricardo Montalban, George Murphy, Howard Da Silva

1950
SIDE STREET(M.G.M.), con Farley Granger, Cathy O'Donnell. Jean Hagen
DEVIL'S DOORWAY(LA PUERTA DEL DIABLO) (M.G.M.), con Robert Taylor, Paula Raymond, Louis Calhern
THE FURIES (LAS FURIAS) (Paramount), con Barbara Stanwyck, Walter Huston, Judith Anderson
WINCHESTER 73 (WINCHESTER 73) (Universal-International), con James Stewart, Shelley Winters, Dan Duryea.

1951
THE TALL TARGET (M.G.M.), con Dick Powell, Paula Raymond, Adolphe Menjou

1952
BEND OF THE RIVER (HORIZONTES LEJANOS) (Universal-International), con James Stewart, Julia Adams, Rock Hudson

Wellman o la más desconocida A WALK IN THE SUN de Milestone. Son de los pocos títulos que han intentado mostrar de una manera descarnada al soldado de a pie, lo que siente inmerso en una batalla, convirtiendo términos como gloria o heroicidad en nociones ajenas a la cotidianidad del soldado. Las reminiscencias antibelicistas del film se hacen explícitas en una cita al desenlace de ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT de Milestone: un soldado se detiene para coger unas flores al borde de un camino, adornando irracional y fúnebremente su casco. Su pierna se estira violentamente hacia la cámara cuando es degollado.

Seguramente en pos de dinero, que parcialmente iría a sus propias producciones, encuentra otro proyecto. Otro western, y si no dirige a Stewart, dirige a su gran amigo Henry Fonda. Es THE TIN STAR con texto de Dudley Nichols, guionista de Ford en THE INFORMER o STAGE COACH. Con quien resulta más complicado imaginar a Mann es con los productores George Seaton y William Perlberg, quienes formaban una pareja de éxito desde inicios de los 50. Su estilo de cine se ceñía a una ortodoxa calidad y mediocridad hollywoodiense¹³. Sus producciones estaban marcadas por una tonalidad de corrección que, con el paso de los años, ha mantenido a sus películas con una pátina de dignidad solo comparable a su ase-

ptencia. La imposibilidad de visionar este film dificulta que se pueda emitir un juicio más concreto. Francamente, resulta difícil imaginar que Mann hubiera llegado a un grado de sumisión capaz de anular una habilidad sobradamente acreditada, particularmente en este género.

Su segundo proyecto en Security¹⁴ es la novela de Erskine Caldwell GOD'S LITTLE ACRE. El que Mann acometa la adaptación de uno de los más reputados literatos que hayan retratado el profundo Sur es uno de los elementos más indicativos de las intenciones y ambiciones de Mann para quien esta adaptación era la combinación adecuada de prestigio y comercialidad, ya que BABY DOLL (Kazan, 1957), basada en la pieza de Tennessee Williams, había sido un éxito reciente, y ciertos elementos habitaban en ambas obras: el retrato de la pobreza en el Sur a través de un filtro de humor que observa la cara más grotesca del realismo y una sensualidad que merece el calificativo de impregnante. Las expectativas de éxito de GOD'S LITTLE ACRE se vieron cumplidas, al menos financieramente. Yordan, en cambio, no la tenía por ningún triunfo "artísticamente, al menos (...) Había algunas buenas secuencias, pero el guión no era adecuado para Mann, hubiera sido más adecuado para Nicholas Ray. Era demasiado teórico, no era lo bastante físico". En GOD'S LITTLE ACRE percibimos algo que la filmografía anterior de Mann no había dado pie a mostrar, y es que supone su aproximación más directa al terreno de la comedia: una comedia que se fundamenta en una contemplación casi entomológica de la familia protagonista y en un ritmo atípico al que si le queremos encontrar un referente no pueden ser los maestros clásicos del género¹⁵.

Soy de los que siempre ha pensado que si no existiese previamente el film de Tourneur titulado OUT OF THE PAST, bien hubiera podido ser éste el título de MAN OF THE WEST. Se ha mencionado antes la presencia de aquello que denominábamos el peso del pasado en títulos como RAW DEAL o BEND OF THE RIVER. Pero en MAN OF THE WEST, es como si de repente el tiempo hubiese retrocedido, manifestándose sutilmente incluso a nivel de diálogos (el mantenido entre Link (Gary Cooper) y su tío, el forajido Dock Tobin (Lee J. Cobb) en el instante de su reencuentro, acerca de la dificultad en la percepción del tiempo).

Cooper está visiblemente envejecido y se intuye por los datos que nos han ido proporcionando que sus correrías junto a Dock han sido bastantes años atrás, en su juventud. Sumemos entonces esta aparente distorsión en la percepción temporal a esa especie de remanencia, casi perennidad de los Tobin (el hecho de que sigan vivos y en el mismo lugar dónde Cooper los abandonó muchos años antes, y lo más sorprendente: su perpetuación. ¿Dónde están o han estado las mujeres de los Tobin?. No hay rastro de ellas y es imposible imaginárselas y, aunque suene raro por el hecho de su ausencia, hay una sensación casi de endogamia, de degeneración, cobrando

(13) Ejemplificada en filmes como THE COUNTRY GIRL, TEACHER'S PET o THE COUNTERFEIT TRAITOR. Y cuando Seaton no dirigía —como en los citados casos—, gustaban de artesanos discretos como Arthur Lubin (RHUBARB), Mark Robson (THE BRIDGES OF TOKO-RI) o Walter Lang (BUT NOT FOR ME).

(14) El tercer proyecto en Security, PASSENGER TO BALI, un film de aventuras que transcurriría casi íntegramente en un carguero, que representaría un crisol de distintas nacionalidades y culturas, nunca llegó a realizarse. El que sí llegó a rodarse pero finalmente sin Mann, fue DAY OF THE OUTLAW. Producida por Security, con Sidney Harmon a la cabeza, Yordan al guión y Robert Ryan y Nehemiah Persoff (ambos presentes en MEN IN WAR) en el reparto, supone el mejor film, de entre los que conozco, de André De Toth, con una deuda impagable con la contrastadísima fotografía de Russell Harlan. El film supuso un absoluto fracaso.

(15) Tendríamos que mirar primero hacia el referente de Ford, no sólo sobre el texto de Caldwell, si no hacia el estilo en que él filtraba la carga de comedia en sus filmes. Otro referente es la línea tan poco explotada en la comedia americana de la atonalidad. En la que podemos incluir títulos como WOMAN OF THE YEAR (George Stevens, 1942), el Blake Edwards de BREAKFAST AT TIFFANY'S (1961) y, aproximándonos más en el tiempo, NICKELONDON (Peter Bogdanovich, 1976), THINGS CHANGE (David Mamet, 1990), I LOVE YOU TO DEATH (Lawrence Kasdan, 1991) o MAD DOG AND GLORY (John McNaughton, 1993).

THE FAR COUNTRY [TIERRAS LEJANAS, 1955]



VERTIGO
Anthony Mann



STRATEGIC AIR COMMAND
[1955]

1953
THE NAKED SPUR (COLORADO JIM) (M.G.M.), con James Stewart, Janet Leigh, Robert Ryan
THUNDER BAY (BAHIA NEGRA) (Universal-International), con James Stewart, Joanne Dru, Gilbert Roland

1954
THE GLENN MILLER STORY (MUSICA Y LAGRIMAS) (Universal-International), con James Stewart, June Allyson, Henry Morgan

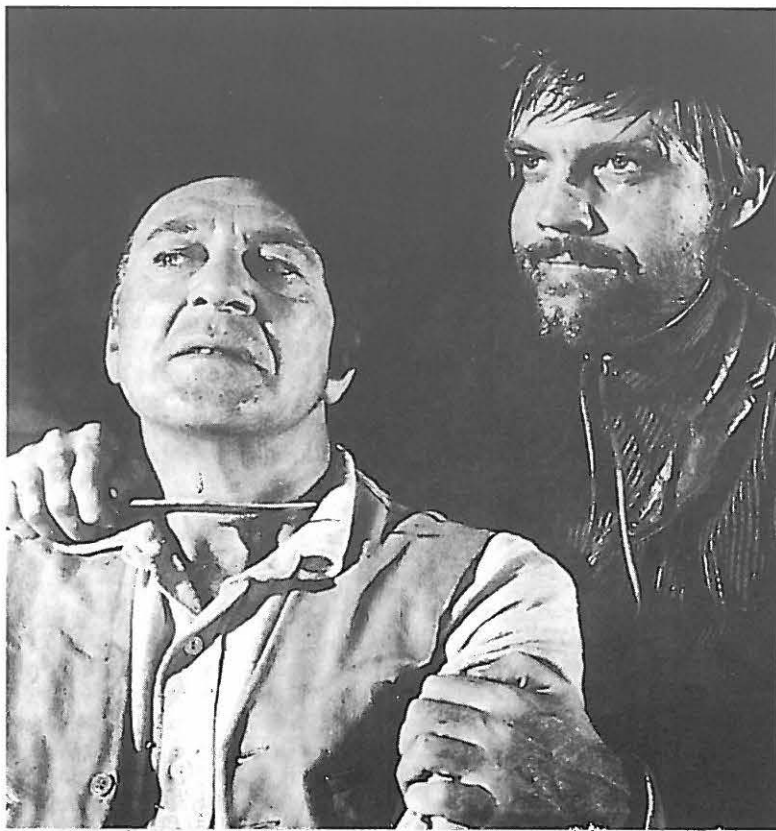
1955
THE FAR COUNTRY (TIERRAS LEJANAS) (Universal-International), con James Stewart, Ruth Roman, Walter Brennan.
STRATEGIC AIR COMMAND (Paramount), con James Stewart, June Allyson, Barry Sullivan.
THE MAN FROM LARAMIE (EL HOMBRE DE LARAMIE) (Columbia), con James Stewart, Cathy O'Donnell, Arthur Kennedy.
THE LAST FRONTIER (Columbia), con Victor Mature, Guy Madison, Anne Bancroft

1956
SERENADE (DOS PASIONES Y UN AMOR) (Warner Bros.), con Mario Lanza, Joan Fontaine, Sara Montiel

1957
MEN IN WAR (LA COLINA DE LOS DIABLOS DE ACERO) (Security Pictures-United Artist), con Robert Ryan, Aldo Ray, Vic Morrow.
NIGHT PASSAGE (LA ULTIMA BALA) (Universal-International) con James Stewart, Dan Dureya, Audie Murphy. Dirigida por James Neilson y Anthony Mann (no acreditado).
THE TIN STAR (CAZADOR DE FORAJIDOS) (Paramount), con Henry Fonda, Anthony Perkins, Betsy Palmer

así pleno sentido la perturbadora presencia de Trout (Royal Dano), el sordomudo y enajenado pistolero). Con esto llegamos a la afirmación de José M. Latorre y, anteriormente, de José M. Pala del encuadramiento de MAN OF THE WEST en el género de la ciencia ficción. Literalmente, Latorre dice que es una magistral película de ciencia ficción encubierta bajo las convenciones visuales del cine del Oeste". Si a alguien le parece demasiado radical esa afirmación quizá encuentre una lectura más fácil al pensar, dentro del campo del Fantástico, en el subgénero de los viajes en el Tiempo. Porque eso narra MAN OF THE WEST junto con un viaje del "ninguna parte" donde están los Tobin a "ninguna parte" de una ciudad minera llamada Lasoo, pasando por una tierra de nadie, en la que continuamos sin rastros de civilización, sin puntos de referencia, lo que tam-

bién convierte al itinerario en un trayecto por "ninguna parte". La llegada a Lasoo nos muestra una ciudad fantasma, abandonada, excepto por un viejo matrimonio de mejicanos. La esposa caerá bajo las balas de Trout en una muerte que define radicalmente el clima de inutilidad y crueldad que caracteriza la vida de los Tobin. Tras el horror de un crimen tan innecesario, Mann logra uno de los momentos más crueles que se recuerdan en una ficción: Link dispara contra Trout quien, en su agonía, se aleja corriendo, sujetándose el vientre, por las calles desoladas de la ciudad fantasma. Mientras Mann eleva la grúa, alcanzamos a oír un aullido animal. Tras esto, Link proceder a esperar a su familia de una manera ceremonial (se sienta pacientemente, fuma, ha cargado sus armas) para proseguir con la extinción de los Tobin, del lastre de su pasado. Un duelo en el que



Arriba:
MEN IN WAR [LA COLINA DE LOS
DIABLOS DE ACERO, 1957]

Abajo:
MAN OF THE WEST [EL HOMBRE
DEL OESTE, 1958]

la utilización del Cinemascope llegar a su máxima cota de aprovechamiento (por lo tanto, de sabiduría) en el duelo final entre Link y el hijo de Dock, ambos heridos, el primero sobre la tarima de un porsche y el segundo bajo el mismo. El formato nos permite ver, conteniendo a ofician-te y víctima, cómo se completa el sacrificio de toda una época, el nacimiento del nuevo Link Jones, del nuevo Oeste a través de la redención más cruel jamás filmada. Porque básica, esencialmente MAN OF THE WEST es un film cruel, atroz. Cuando Dock habla de los horribles crímenes cometidos junto a Link (cuyo nombre, por cierto, significa “eslabón” o “enlace”) el cine, que siempre renueva el recuerdo, nos permite ver el rostro ju-

venil del Cooper de THE PLAINSMAN o THE WESTERNER, ese juvenil rostro interpretando la descarnada violencia que Dock Tobin desgrana en sus recuerdos. De la misma manera, el inicio de este viaje por el Túnel del Tiempo no podía empezar de otro modo que a bordo de un tren, porque es símbolo del nacimiento del cine y el Hombre no ha inventado hasta el momento máquina del tiempo más perfecta que el Cinematógrafo.

Mann no sobrevivió a la década de los 60. Tampoco la vieja serie B. El western agonizó lentamente lanzando a veces destellos de dignidad, siempre que no miremos hacia Europa, dónde casualmente y a pie de obra fallecería Mann. El círculo se iba completando, el último western. La MGM llevaba años guardando el proyecto del remake de CIMARRON. El original, dirigido por Wesley Ruggles para RKO en 1930 era un material prometedor para las características de las superproducciones, que estaban en su apogeo. A Mann le arrancaron de los exteriores en medio del rodaje, le encerraron en un estudio. Perdió el interés. Tenía que contar una historia de la creación de un estado, de una carrera por un pedazo de tierra, del descubrimiento del oro negro bajo la misma, de cómo se relegó a los indígenas a través de la irrupción de la política en el territorio y, ante todo, la historia de un hombre que amaba a su esposa, pero más a la Aventura... en resumen, quería contar la historia de su país, no hacer un remake. El estudio le obligó también a cambiar el desenlace. El protagonista, Yancey Cravat, moriría al intentar extinguir un incendio en una torre petrolífera, algo no muy lejos de la muerte de Cable Hogue bajo las ruedas de otro símbolo del Siglo XX: un coche; en vez de ello, moriría en la I Guerra Mundial, en off porque en lo que a Cravat respecta, el último tercio del film es un off, recayendo todo el peso sobre el papel de su esposa y si bien esto desequilibra mortalmente el film, sirvió para demostrar de una vez por todas que Mann sabía lidiar con papeles femeninos. Cravat es distinto a sus anteriores personajes: un pionero, absolutamente individualista. Crea, y cuando llega la civilización se va a otro nuevo territorio. La civilización no es su meta, como indica su apodo. El fracaso de CIMARRON termina de rematar lo que le había acontecido en la Universal¹⁶. Así, con un Hollywood que le es problemático, ajeno y cambiante, como Cravat, busca nuevos territorios. En España, Bronston intenta crear su propio Hollywood¹⁷.

Casi duele hablar de EL CID cuando se repasan las declaraciones de Mann, ya que siempre defendió el proyecto: “Me dije que era posible rodar uno de los films más bellos del mundo. Amo España y el Siglo XI en el que se sitúa la leyenda de El Cid es sin duda uno de los períodos más fascinantes de la Historia. También Samuel Bronston estaba enamorado de la historia”. Haciendo un esfuerzo, puede disfrutarse de EL CID como un film de aventuras en su más básica naturaleza, o como dijo Mann “un western español”, pero es difícil que no resulte risible un combate al

(16) La major y la estrella productora de SPARTACUS —Kirk Douglas, si bien éste en su autobiografía se quita el muerto de encima y afirma que sus relaciones con Mann fueron excelentes— le expulsan del rodaje. Aún así, aparte de la presencia de secundarios de su gusto como John Ireland o Charles McGraw, Mann afirma que sus tres semanas de trabajo constan en el film: “Todo el inicio es mío, los esclavos en la montaña, Peter Ustinov examinándole los dientes a Douglas, la llegada a la Escuela de Gladiadores y el antagonismo con Marcellus”. El afán didáctico se impuso a la fisicidad manniana.

(17) No estaría solo allí. Coincidiría con Nicholas Ray, a quien tenía en gran consideración no solo a nivel personal, si no también profesional, teniendo por una obra maestra títulos como REBEL WITHOUT A CAUSE. También se encontraría con su amigo Philip Yordan, que se convertiría en el supervisor de guiones de Bronston.



El Cid [1961]

grito de “por España” en pleno S. XI. Como en CIMARRON, tan solo estamos hablando de instantes de gloria que redimen el cine de sus últimos años. Quizá, en este caso en concreto, podríamos citar el pasaje del “Cantar del Mío Cid” para relacionar a Mann con su obra: “Dios, que buen vasallo haría, si tuviese buen señor”. Aunque EL CID resulta ser un éxito comercial tal, que impulsa a Bronston a la producción de una épica más ambiciosa: THE FALL OF THE ROMAN EMPIRE. La pretensión de Mann de mostrar “la locura del mundo, la decadencia y la muerte del espíritu” apenas sobreviven sofocados por la megalomanía.

Mann encaró el último film que pudo acabar en su integridad en compañía de Robert Krasker, su colaborador desde EL CID y Ben Barzman en el guión, quien había venido colaborando con Yordan en la época de Bronston. Mann prestó su talento a THE HEROES OF TELEMAR, demostrando que su pulso narrativo seguía incólume. Pero su mente no estaba en estos proyectos. Planeaba su magna y definitiva obra: una adaptación western de King Lear con John Wayne. Pero nunca pudo regresar. El hombre que había nacido con el nombre de Anton Bundsman en San Diego, California, el 30 de Junio de 1906, caía víctima de un infarto muy lejos de casa, en Berlín, el 29 de Abril de 1967, trabajando en A DANDY IN ASPIC, un thriller hijo de la guerra fría. ¿Hubiera podido producir su King Lear? ¿Había lugar para él en un Hollywood que producía filmes como

EASY RIDER de esa perla llamada Dennis Hopper o THE GRADUATE de Mike Nichols? Se producía horror barato —en todos los sentidos— con la firma de Corman; Kubrick, a las puertas de 2.001 potenciaría la utilización de los efectos especiales; los directivos de los estudios miraban hacia Europa dando palos de ciego. ¿Y el western? ¡ONCE UPÓN A TIME IN THE WEST de Sergio Leone era la épica del momento! Mann estaba lejos del apocalipsis directo de Peckinpah, de las amables parodias de Burt Kennedy o de las cargantes metafísicas de Monte Hellman. Esto era el western de primera línea.

Mann dijo, hablando de EL CID: “La razón por la que quise hacerla fue el tema ‘un hombre cabalgó a la victoria muerto sobre un caballo’. Me enamoré del concepto de ese final. Todo el mundo desearía hacer eso en vida”. Él lo hizo. Consiguió reconocimiento en vida, de sus contemporáneos y de jóvenes críticos y directores que vendrían detrás de él. Y hoy, cada nuevo cinéfilo termina por descubrirlo, perdido en las páginas de la Historia del Cine, entre la humildad y la injusticia de otros nombres que se citan más alto. Y los que ya lo hemos descubierto, siempre terminamos volviendo a él en busca de ese delicado equilibrio entre Sobriedad y Aventura.

“¿Mis mejores películas? WINCHERTER 73, EL CID, GOD’S LITTLE ACRE, MEN IN WAR” [Anthony Mann]. ☺

1958
GOD’S LITTLE ACRE (Security Pictures-United Artist), con Robert Ryan, Tina Louise, Aldo Ray.
MAN OF THE WEST (EL HOMBRE DEL OESTE) (United Artist-An Ashton Production), con Gary Cooper, Julie London, Lee J. Cobb

1960
CIMARRON (CIMARRON) (M.G.M.), con Glenn Ford, Maria Schell, Anne Baxter

1961
EL CID (EL CID) (Samuel Bronston Production-Dear Film-Allied Artists), con Charlton Heston, Sofia Loren, Raf Vallone

1964
THE FALL OF THE ROMAN EMPIRE (LA CAIDA DEL IMPERIO ROMANO) (Samuel Bronston Productions), con Stephen Boyd, Sofia Loren, Alec Guinness

1965
THE HEROES OF TELEMAR (LOS HEROES DEL TELEMAR) (Columbia), con Kirk Douglas, Richard Harris, Michael Redgrave

1968
A DANDY IN ASPIC (SENTENCIA PARA UN DANDY) (Columbia), con Laurence Harvey, Tom Courtenay, Mia Farrow. Terminada por Laurence Harvey como director (no acreditado)