

# Vertigo. Revista de cine (Ateneo da Coruña)

Título:

Anthony Mann: La máscara del western, el rostro de Stewart

Autor/es:

Moreno Cantero, Ramón

Citar como:

Moreno Cantero, R. (1995). Anthony Mann: La máscara del western, el rostro de Stewart. *Vértigo. Revista de cine*. (12):42-49.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/43040>

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:

## La máscara del *western*, el rostro de Stewart

Ramón Moreno Cantero

Si hay algún calificativo que Anthony Mann no merece es el de artesano, término carente de categoría analítica pero bajo el cual se han explicado (¿simplificado?) demasiados textos de este director. De su dilatada y variada carrera nos gustaría incidir en un grupo de films que comparten un género (el *western*), un espacio (amplios paisajes seleccionados por su valor actante en el relato), un cuerpo (el actor James Stewart), un deseo de venganza asociado a ese cuerpo y algunos rasgos más que trataremos de aislar saltando de texto en texto según lo exija la imagen, único norte de nuestro análisis itinerante. Nos referimos a WINCHESTER'73 (1950), BEND OF THE RIVER (1952), THE NAKED SPUR (1953), THE FAR COUNTRY (1955) y THE MAN FROM LARAMIE (1955). No fueron los únicos *western* de Mann, pero junto con MAN OF THE WEST (1958) son los que mejor han conjurado ese espacio subjetivo por el cual circula el goce estético que interrelaciona sujeto y obra; veamos por qué razones.

### 1. UN RELATO-RIO IRREFRENABLE

Hay un hecho que no podemos eludir, por obvio que resulte señalarlo: como se ha dicho, vamos a analizar cinco *westerns*. Ciertamente, la teoría de los géneros —desde su rigidez marchita y casi estanca— no proporciona un aparato mínimamente operativo a la hora de profundizar en el carácter fundamentalmente icónico y personal de cualquier texto fílmico; pero no es menos cierto que estaríamos en el terreno del autismo teórico si negásemos la imbricación *substancial* de las obras mencionadas en todo un cuerpo representacional fuertemente reglado, que levanta un paisaje genérico de difícil soslayo. Por tanto, es necesario hacerse eco de ese soporte, cuya imprimación dota del mismo tono uniforme unas imágenes dotadas cada una de su propia pigmentación, a cuya variedad cromática nos consagraremos más adelante. En efecto, la base sobre la cual se sustenta el relato fílmico está formada por una urdimbre genérica reconocible por el sujeto espectador, de la cual sobresale una constante: ese relato transcurre en los textos propuestos

bajo la forma de un trayecto metafóricamente encarnado por las aguas de varios ríos, imposibles de frenar y con un decidido deseo por desembocar. Aguas que son metáfora de la pulsión vengativa de los protagonistas encarnados por James Stewart, y que catalizan las narraciones en tres de los cinco films (BEND OF THE RIVER, THE NAKED SPUR y THE FAR COUNTRY), cuyos destinos están dirigidos por la corriente de torrentes más queridas por el género (cuya historia no vamos a glosar aquí, ni por aproximación) pero llevada al extremo discursivo: los personajes sólo existen en cuanto que se mueven siguiendo un itinerario marcado por la obsesión; es decir, el ser (James Stewart) *es* el relato, identificado con el mismo para producir el sentido puesto en circulación, fundado y clausurado únicamente por ese pistolero errante, con independencia de lo que encuentre en su recorrido; y, en efecto, la venganza omnipresente siempre es satisfecha con uno —o varios— cadáveres. He aquí el sentido tutor de las narraciones, abocadas a un cese inevitable.

Ese sentido unívoco que transcurre por me-



dio de un relato-río, no deja de ser turbulento aún cuando no existan las aguas desatadas de los tres títulos citados. Así, la cinta que abre la serie hilvana el trayecto por medio de un talismán muy propio del género: un rifle que no es uno cualquiera, sino el modelo Winchester 1873, que da título a la película. El arma, bajo el cartel "el rifle que conquistó el Oeste", es presentada así bajo el epígrafe de la leyenda en la primera imagen del relato, cuya armazón será precisamente de índole legendaria: el rifle es el premio en un concurso de tiro arbitrado por el sheriff Wyatt Earp en *Dodge City*, y que pasará de mano en mano por todo el espectro genérico; lo ganará el personaje interpretado por Stewart, Lin Mac Adam, cazador en busca de su hermano parricida Dutch (Stephan McNally), un forajido que se lo arrebata; él lo perderá con un traficante de armas en una partida de cartas, a quien se lo quitará un jefe indio que a su vez lo perderá en una refriega con la caballería para pasar a un cobarde (prometido de una prostituta redimida) que será asesinado por otro pistolero criminal que conoce a Dutch; cuando se encuentran, éste último volverá a recuperarlo y Mac Adam le dará caza al fin cerrando el círculo tal como comenzó, con un primer plano de la empuñadura del famoso rifle;

en medio, todo el género pulsado sobre cinco muertos en un relato casi simétrico. Concluyendo la serie está *THE MAN FROM LARAMIE*, la menos itinerante de las películas que tratamos, y que comienza sin embargo con el fin de un trayecto y la evocación de otro interrumpido, cuando Will Lockhart llega al lugar en el cual la unidad de caballería donde su hermano prestaba servicio fue masacrada por un ataque indio; a partir de ese inicio el transcurso de Lockhart será post-tanático (no ha encajado la muerte de su hermano, como él mismo dirá) y pre-tanático (busca al hombre que vendió los rifles a los indios para asesinarlo), y sus frases sentencian su esencia furtiva en perpetuo movimiento, la misma del relato: "el sitio en que me encuentro es mi pueblo" o "somos piedras movedizas".

Y entre esos dos films, tres que se apoyan en aguas desatadas: *BEND OF THE RIVER* narra la aventura de Glyn McLyntock como antiguo pistolero metido a honrado guía de una caravana con provisiones, destinada a una comunidad agrícola sitiada por el invierno en Oregón; durante el viaje, tendrá que enfrentarse a otro pistolero, Emerson Cole (Arthur Kennedy) cuya intención es vender las provisiones a unos mineros que pagarán más por ellas; el punto de partida será la naciente ciudad de Portland, cuyo río es visible en casi todos los encuadres exteriores, y cuyo curso

llevará a los protagonistas a esa tierra prometida tras las cordilleras. La lucha final entre McLyntock y Cole se producirá a puñetazos en el río, cuyas aguas son fotografiadas con una clara sobreexposición lumínica que resalta los reflejos solares sobre su fluida superficie: el efecto visual enturbia a los combatientes, atrapados en una cortina de luz acuosa cambiante que metaforiza las vidas errantes de ambos. La pelea tiene que terminar con el ahogamiento de Cole, ya que el agua va a quedar asociada con la muerte violenta: *THE NAKED SPUR* basa su sentido tutor en esa asociación; la última parte del film es marcada por un río desatado imposible de cruzar, violento en su curso y en su omnipresente ruido, arrojándolo todo a su paso como la obsesiva voluntad de Howard Kemp, que arrastra desde el primer segmento del metraje a Ben Vandergroat (Robert Ryan), un asesino por cuya recompensa cobrará 5.000 dólares; cuando al fin lo atrapa, será entre los peñascos que la corriente deja a ambos lados: o sea, por donde el río permite; el agua embrutecida será testigo, en pocos minutos, del asesinato de los tres acompañantes masculinos de Kemp durante el relato, incluido su reo.

Pero el relato anudado al ser y a su periplo cobre naturaleza ejemplar en *THE FAR COUNTRY*, desde su

primer plano fundador: una vista del puerto de Seattle, con el río y sus barcos atracados mientras una manada de ganado atraviesa la calle, completando el cuadro una cordillera nevada al fondo. Todos los elementos activadores del relato están aquí: el río que sustentará el trayecto, el ganado que motivará el trayecto y la montaña que es la meta de dicho trayecto. Pero éste comienza con el final de otro: Jeff Webster ha conducido las reses durante 500 millas y ha tenido que asesinar a dos de sus hombres que pretendieron volverse; el relato se inicia sobre las luctuosas huellas de otro que finaliza ante nosotros. Cuando encuentra a su compañero anciano Ben Tatem (Walter Brenan) con el cual comparte la intención de cambiar de vida comprando un rancho (en el cual colocarán un cascabel que porta Jeff en su silla de montar), embarcan y arranca el viaje por el río, corto, pero en el cual conocerá a una mujer cuyo deseo movilizará en parte a Jeff; en apenas nueve minutos, el relato se ha apresurado a presentar todos los elementos que en los otros cuatro films necesitan la primera parte de la acción, como veremos: el pistolero experto protagonista, el compañero de mayor edad, la mujer deseada, el sueño plácido que aguarda el final del trayecto criminal (un rancho), y el marco físico abierto cuya extensión posibilita el desarrollo ulterior; tan sólo falta el sujeto-motivo del senti-

**Ese relato transcurre en los textos propuestos bajo la forma de un trayecto metafóricamente encarnado por las aguas de varios ríos, imposibles de frenar y con un decidido deseo por desembocar.**



miento vengativo, y surgirá poco después en Skatway, encarnado en el juez Gannon (Jhon McIntire reviviendo al célebre Roy Bean). Desde allí se iniciará otro trayecto más, sumando tres desde el inicio del relato, ahora hacia Canadá. También éste será clausurado por la muerte sobre el agua: Ben morirá asesinado por los secuaces de Gannon, hiriendo a Jeff, a la orilla del río por el cual querían regresar a Estados Unidos para cumplir su sueño; tanto éste como el viaje (sería el cuarto) quedan cercenados, pero no el ansia por continuar el relato-río, ya que la última imagen

un vínculo íntimo roto traumáticamente.

Detengámonos un instante en este último personaje: Dutch asesinó al padre de ambos en el pasado, razón por la cual Lin no dejará de perseguirlo hasta acosarlo como un animal y liquidarlo; sin embargo, jamás son aclarados los motivos de tal parricidio, tan sólo asistimos al efecto transmisor que provoca que Lin y en la génesis de esta firme voluntad por cerrar a sangre y fuego tal desviación se encuentra el dolor de la expulsión; Lin ya no pertenece a un grupo socio-familiar porque su cabeza, el padre, ha desaparecido: huérfano de un lugar en la tribu, debe ganarse de nuevo su respeto cauterizando la herida que causó la mutilación en —coherentemente— el primer film de la serie, que es al tiempo la primera fase del personaje. En suma, James Stewart, como pistolero fuera de la ley o como ciudadano honrado que se ve forzado a violarla, busca una redención moral cuya recompensa es la aceptación del grupo social y su posterior reinsertión: en la misma WINCHESTER '73 porta una máscara socializadora (que analizaremos después) compuesta por una envidiable profesionalidad puesta al servicio de los demás —salva al gupo acorralado por los indios— y por un carácter afable que repetirá en el resto de relatos-trayectos, excepto en THE NAKED SPUR. Pero el grupo al que aspira es, además, una familia: varios personajes sintetizarán los papeles propios de miembros familiares, esto es, padre, hermano y esposa<sup>3</sup>.

En BEND OF THE RIVER y THE MAN FROM LARAMIE dos figuras paternas aceptan finalmente a McLyntock y a Lockhart; en la primera es Jeremy (Jay Flippen), a cuyo respeto aspira el antiguo pistolero al que él mismo declara muerto hace tiempo; pero el padre no perdonará al descarriado hasta que pase por la prueba de fuego, matando a otro pistolero (que no tiene intención de volver al clan) y luchando contra la naturaleza para asegurar la supervivencia del grupo; sólo entonces será aceptado en el círculo, siendo redimido por el propio transcurrir. En el último film mencionado (que cierra la serie de westerns con James Stewart) es el patriarca-propietario de resonancias shakesperianas, Alec Waggoman (Donald Crisp), el que teme por la vida de su psicópata hijo carnal Dave (Alex Nicol)<sup>4</sup>, que en efecto morirá, pero por una bala disparada por su otro hijo adoptivo, Vic Hansbro: impedido, el padre transmite su deseo vengativo a Lockhart, el cual prácticamente lo cumple, aunque no sea el directo ejecutor de la sentencia paterna. En ambas narraciones, un ser desviado temporalmente ha rehecho un hueco en la nueva familia, sancionado por la máxima autoridad de la misma.

Pero no basta con un padre; también es necesario un hermano, un acompañante que —aunque de edad avanzada— es menos experto y más desvalido; alguien a quien proteger como un menor pero con cuya ayuda siempre podrá contar. Una amistad filial más o menos seca o fluida —generalmente austera en declaraciones verbales— pero imprescindible, en los personajes an-



Figura 1

del film —una vez consumada la venganza o justicia— será un primer plano del cascabel atado a la silla de Webster, aquel que debía yacer al fin en la puerta del rancho, estabilizado... pero el cascabel (tintineando por la mano de Webster) continúa sujeto a la silla de un caballo por cuyo reposo no apostamos. Y si hemos establecido la relación analógica entre trayecto y personaje, tendremos que convenir que es el relato institucional (¿clásico?) el que muestra pánico hacia su clausura, ya que —como apunta Benet— la detención de la ficción supone un punto final que es metáfora de muerte<sup>1</sup>: un frenazo que intenta ser eludido por el eterno peregrinar.

## 2. EN BUSCA DE LA IMPOSIBLE REDENCION

La imposibilidad del descanso garantiza tanto la ontología del relato como de sus protagonista, ese sujeto construido sobre la faz de James Stewart, encarcelado en su obsesión tanática cuya única y aparente satisfacción pasa por el crimen. Sin embargo los sujetos-objeto de tal sentimiento mantienen —o mantuvieron— con él una relación estrecha: Emerson Cole es un pistolero totalmente afín, casi un amigo hasta que lo traiciona; Ben Vandergroat sí llegó a ser su amigo antes de delinquir; el cínico juez Gannon repite varias veces que le cae bien; Vic Hansbro (Arthur Kennedy) será el personaje masculino que más respeta y el único cordial hasta que descubre su negocio de armas con los indios en THE MAN FROM LARAMIE; y, en fin, el forajido Dutch McAdam de WINCHESTER '73 es nada menos que su hermano<sup>2</sup>. Así, se trata de recomponer con terceros

(1) BENET, V. J.: "Narración, tiempo y cohesión del relato en *Gone with the Wind*" en *Archivos de la Filmoteca*, n° 14, junio 1993, p. 74.

(2) En *MAN OF THE WEST* la víctima de Link Jones (Gary Cooper) será su tío, uniéndose como una coda a los personajes de Stewart.

(3) También John Ford se ocupó de procurar —en el mismo marco genérico— una cohesión familiar a partir de la amistad o del deber, con el vínculo más poderoso para él, la caballería, en *FORT APACHE* (1948) o *RIO GRANDE* (1950). Cuando el personaje fordiano no logra incardinar su trayecto con el del grupo encontramos creaciones muy próximas a las de Stewart-Mann: de hecho, el Ethan Edwards de *THE SEARCHERS* (1956) corporiza todo el itinerario obsesivo-vindicativo reconocible en los pistoleros encarnados por James Stewart.

(4) La constitución de este patriarca recuerda la tensión de *El rey Lear*, algo constatado en múltiples ocasiones por otros acercamientos críticos, como el hecho por CASAS, Q.: "Anthony Mann. El paisaje y la tragedia" en *Dirigido*, n° 204, julio-agosto 1992, pp. 54-59.

cianos interpretados por Millard Mitchell en WINCHESTER '73 (auténtica sombra fiel) y THE NAKED SPUR (patético buscador de oro asesinado por su avaricia, cuya amistad será comprada al inicio de la película), por Walter Brennan en THE FAR COUNTRY (entrañable recreación hawkasiana, fenecido por su ingenuidad), por Wallace Ford en THE MAN FROM LARAMIE (otro acólito de estricta fidelidad) y, aunque muy disuelto en la acción, por un joven aunque hábil tirador Rock Hudson en BEND OF THE RIVER. Pero la reproducción del grupo familiar depende de una esposa: el relato es atravesado por otra presencia vital, la de una mujer por cuyo deseo también se debe luchar, ya que su destino es aparentemente divergente al pertenecer a otro hombre durante la mayor parte del trayecto pero que finalmente opta por el protagonista. Lola (Shelley Winters), Laura (Julie Adams), Lina (Janet Leight), Ronda (Ruth Roman, la única fallecida por su situación al margen de la ley) y Barbara (Cathy O'Donell), citadas por orden cronológico de producción, posibilitan el futuro de la nueva familia. Por tanto el reconocimiento familiar es triple y lógico: amoroso, filial y paterno, y se une al respeto particular del que ha cumplido su deber sobre la propia ley (Fig. 1: imagen final de WINCHESTER '73 que resume la culminación deseada en el resto de los films); se consuma la destrucción de una familia para crear otra de lazos más fuertes, ya que son elegidos y no impuestos hereditariamente y nacen fundidos en el crisol de la violencia y la sangre.

A pesar de esto no debe pensarse en finales optimistas: el éxito de la nueva unión no está garantizado, ya que la dualidad del personaje-Stewart durante sus cinco fases ha dejado una cicatriz de desviación psicológica sutil, pero palpable: tal vez los que traslucen esa marca más intensamente sean el Howard Kemp de THE NAKED SPUR y el Jeff Webster de THE FAR COUNTRY. El primero actúa con considerable torpeza en toda ocasión, sin demostrar la experiencia de otras narraciones, sino un carácter callado y huraño que gana enemigos y que debe comprar ayuda para capturar a su perseguido, del cual sólo quiere la recompensa a pesar de conocerlo personalmente: y hasta el último minuto pretende llevarse su cadáver para cobrar, en un ataque de rabia calmado por la intervención de Lina, que lo conduce a la redención moral final enterrando el cuerpo; sin embargo el peso de todo el itinerario esquizoide no permite una clausura esperanzada. En cuanto a Webster, responde a la principal característica que Astre y Hoarau atribuyen al "héroe de Mann": su "individualismo furioso"<sup>5</sup> y desquiciado, añadimos nosotros; no quiere ayudar a las víctimas de un alud y no interviene a favor de los indefensos habitantes de Dawson —expoliados y aterrorizados por el juez Gannon— más que cuando asesinan a su filial compañero Ben, es decir, cuando se cruza la obsesión vindicativa que, indirectamente, lo llevará a conseguir el reconocimiento clánico. El propio Ben

se lo echará en cara con una expresión tan contradictoria como él mismo: "tienes nostalgia por tierras lejanas", esto es, apetencia de "volver" a lugares nunca visitados pero que lo condenan al perpetuo trayecto psicótico, imposible de anclar.

**3. UN ROSTRO QUE RESQUEBRAJA LA MASCARA**  
Ya hemos destacado que para conseguir esa aceptación (ilusoria pero ansiada) nuestro personaje escindido en cinco utiliza al itinerario-relato para dibujar una máscara destinada al grupo, ocultando el rostro que lo hizo famoso; conviene,



Figura 2

llegados a este momento analítico crucial, definir los dos conceptos mencionados, ya que sobre ellos gravita el discurso estético levantado sobre el cuerpo de James Stewart. Debemos por tanto hacernos eco de la distinción primordial entre máscara y rostro realizada por E. H. Gombrich<sup>6</sup>: según este autor, rara vez es representada otra cosa que no sea *la máscara*, esto es, el disfraz social resumible en pocos trazos o elaborado por un complejo entramado artístico, pero que siempre construye una imagen convencional evocadora de protección instalada en el gesto ritualizado, fácilmente reconocible. La máscara oculta *el rostro*, que condensa lo inmutable de ser (por encima de la emoción; según Gombrich, el "aria", como cualidad invariable en terminología petraquesca), la constancia fisonómica que —ampliando la tesis de ese teórico— podría reflejar la pulsión pasional no encauzable, el cuerpo sexuado y pretañático que suele esconderse bajo la máscara y que *siempre está ahí*, latente bajo la representación cuya misión es fundamentalmente enmascaradora; pocos artistas son capaces de transparentar el rostro bajo la máscara, ya que ésta es la más fácil de reproducir.

De hecho, la historia del retrato pictórico moderno es la historia del enmascaramiento humano bajo la coartada del parecido fisonómico, a pesar de artistas excepcionales que en algún período han llegado a ser "retratistas del rostro"<sup>7</sup>. Pues bien, la representación fílmica institucional se dobla usualmente a la corriente "oficial", aquella que congela la apariencia facial en una máscara opaca que impide acceder al rostro<sup>8</sup>.

(5) ASTRE, G. A. y HOARAU, A.P.: *El universo del western* (Fundamentos, Madrid, 1986), p. 283.

(6) GOMBRICH, E. H.: "La máscara y el rostro: la percepción del parecido fisonómico en la vida y el arte" en *La imagen y el ojo* (Alianza, Madrid, 1987), pp. 99-127.

(7) Fantasmal surge el rostro tenebroso y fiero de un papa contrarreformista en *El Papa Inocencio X (1650)* de Velázquez, por poner el ejemplo más didáctico.

(8) Desde luego, existen films que operan exclusivamente con el rostro y no sobre la máscara: el más importante es sin duda *LA PASION DE JEANNE D'ARC* (C. T. Dreyer, 1927-28), cuyo discurso estético forma un todo con el continuo y directo enfoque sobre rostros, no sobre máscaras, inenmarcable en ningún código fílmico.



Ciertamente, pocos actores cinematográficos han creado una máscara socialmente tan sólida como James Stewart durante décadas de carrera; Stewart encarna “ese contrato de confianza que se anuda calladamente entre público y comediante y que acaba convirtiéndose, a través de la continuidad y la permanente renovación de la fascinación ente lo mismo, en una familiaridad que, al final del camino, permite la transmutación de un cuerpo en un símbolo”<sup>9</sup>. Un breve repaso por sus papeles, especialmente desde sus colaboraciones con Frank Capra, permiten seguir la pau-

los momentos cruciales— pero siempre destacado por su altura entre el resto de personajes, se transforma con Anthony Mann: su altura es parecida a la de los demás, y ese rasgo iconográfico que traslada al físico su altura moral, es abortado. Compárese el aspecto que ofrece en films de John Ford, el cual destacó sus largas piernas y tamaño, y en los cuales cumplía con papeles masquéricos, fuesen cínicos (*TWO RODE TOGETHER*, 1961), cuya primera aparición comienza por sus piernas estiradas manteniendo siempre un tamaño parejo a su autoridad como *sheriff McCabe*) o encarnadores de la ley (*THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE* [1962] o *CHEYENNE AUTUMN* [1964], prestando en este último film su prolongado físico a Wyatt Earp en un corto papel) pero en los cuales su función socializadora personificadora de un ritual es evidente, justo la que debe ganarse a fuerza de sufrimiento con Mann<sup>11</sup>; Stewart ve reducida su presencia tanto como su posición problemática en el grupo: es el primer síntoma de que el rostro pugna por emerger. Así, el trayecto es a la vez el dificultoso intento de consolidar tal máscara social —salvo en *THE NAKED SPUR*, una vez más— que sin embargo se quiebra en momentos muy concretos dejándonos ver el rostro durante segundos de plena pulsión esquizoide y asesina, encendiendo los primeros planos de un Stewart desconocidos. Repasemos esos primeros planos.

En *WINCHESTER '73* Lin Mac Adam acata la ley de Dodge City y entrega sus armas de buen grado a Earp, pero su afabilidad se torna crispación al entrar en el *saloon* y tropezarse con su hermano Dutch: ambos echan mano a sus cartucheras vacías de inmediato, pero el discurso aísla un primer plano de Lin donde Stewart rompe la máscara y explota el rostro; una mirada fija y tintineante rimando con unos labios en tensión ligeramente entreabiertos componen un rostro no totalmente desencajado, pero en clara pulsión pretañática (Fig. 3). Volverá a surgir casi al final del relato, cuando fuerza al criminal Wicko (Dan Duryea) para que revele dónde está Dutch: en ese encuadre su rostro sí alcanza la desfiguración facial, imagen premonitoria de un cese ya inmediato (fig. 4). Otros dos instantes fugaces se consagran al rostro en *BEND OF THE RIVER*: transcurrida una hora del relato (mucho después que en el film precedente, ya que aquí la máscara es intencionada), McLyntock está a punto de asesinar a un mercenario después de provocar un accidente que podría haberle costado la vida a Jeremy, la figura paterna por la cual construye la máscara: ésta estalla esgrimiendo su resplandeciente cuchillo durante un psicótico segundo (Fig. 5); y poco después, cuando Cole le traiciona llevándose las provisiones vuelve a emerger amenazándolo con una persecución sin tregua.

*THE NAKED SPUR* invierte las reglas del juego: James Stewart apenas blande máscara social en la obra más dura de la serie, sino que se esfuerza por mantener a raya el rostro desnudo, apenas enturbiado por un personaje casi mudo cuyo dis-

(9) ZUNZUNEGUI, S.: “El cuerpo y la máscara”, comunicación inédita leída en el IV Congreso de la A.E.H.C. (1991); aunque la cita se refiere a la máscara tipológica del autor español encarnada por Alfredo Landa, pensamos que es válida para James Stewart.

(10) El propio Mann usó esa máscara tradicional para reconstruir la cotidianeidad del mito, haciéndolo accesible, en *THE GLENN MILLER STORY* (1953). Pero hasta el primer forjador de esa máscara, Frank Capra, la resquebrajó en ese instante de precario sentido de *IT'S A WONDERFUL LIFE* (1946), cuando Gerge-Stewart descubre —en aterrizado encuadre de su rostro— que Bedford Falls se ha transmutado en Pottersville; en cierta medida, nuestro atormentado personaje de Anthony Mann es hijo de ese primerísimo plano.

(11) Pero has Ford aprovechó —aunque brevemente y sin cargarlo sobre el primer plano— el rostro de Stewart en *THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE*; en palabras de MICHAEL BUDD: “...en Stewart la calma dominante parece encubrir y reprimir una ferocidad que ocasionalmente sale a relucir” (“Género, director y estrellas en los westerns de John Ford: Fonda, Wayne, Stewart y Widmark”, incluido en *John Ford*, Filmoteca Española, Madrid, 1988, p. 203).

Figura 3



Figura 4

latina construcción de esa efectiva máscara que expele autenticidad, reconocible por su distintivo humanitario y amabilidad (Fig. 2: inicio de *WINCHESTER '73*). Sin embargo, Hitchcock y Mann aprovecharon la máscara familiar para destrozarla, alterando ese contrato con el espectador, desvalido en *VERTIGO* (1958) y en *THE NAKED SPUR* especialmente<sup>10</sup>. La faz de Stewart en los *westerns* que analizamos está compuesta por fragmentos de máscara precariamente suturados por entre los cuales intuimos el rostro interno, ese que termina estallando en uno de los vórtices representacionales básico del código institucional: El primer plano.

Es más, el cuerpo de James Stewart, aprovechado en mil ocasiones por su longitud y su aspecto desmanejado —titubeante aunque firme en



tintivo iconográfico será una “espuela desnuda” (con la cual seccionará el rostro de Ben, su perseguido), parecido por su textura metálica y su ruido a aquel cascabel que simboliza el imposible descanso en *THE FAR COUNTRY*. La estética visual es la no-estética, una falta absoluta de pulcritud (suciedad, sudor, pelo grasiento, barbas sin afeitar, ropas descosidas) que terminan por deterrar cualquier tentación de calificar este texto como clásico. Ese rostro que está casi siempre presente (salvo en sus conversaciones con Lina), aunque en clama expectante, explota en dos enfrentamientos verbales con Ben: cuando éste le recuerda su pasado teñido de un desengaño amoroso que conllevó su ruina, y cuando le impide escapar en un duelo abortado, preñado de muerte anunciada.

Aunque la emergencia del rostro tendrá cuatro oportunidades en *THE MAN FROM LARAMIE*, propiciadas, más que en ninguno de los ejemplos anteriores, por el propio discurso; de hecho, la primera vez que vemos la faz de Stewart ocupando un primer plano será en su rostro, antes de conocer la máscara: Wil Lockhart detiene su carro y visita un recodo sombreado con los restos calcinados de una división de caballería masacrada hace tiempo; Lockhart levanta la vista y mira en plano medio, y le responde en riguroso contraplano una panorámica que rodea el lugar vacío, pero lleno de reminiscencias luctuosas que reverberan a continuación sobre un primer plano del rostro doliente; sin embargo ese primer plano se inserta aislado de la panorámica; que concluye en otro plano medio del vaquero inverso al anterior. El lenguaje fílmico se ha lanzado a recorrer ese espacio fundador del relato (de la venganza) por su cuenta, sin asignar claramente tal indignación al personaje, pero preparando el terreno para la súbita inclusión de su rostro. Diez minutos después, Lockhart será objeto de humillación al ser arrastrado, maniatado, por un caballo por orden de Dave Waggoman: cuando se levanta, el rostro mudado en odio acumula ya dos deseos vengativos, fundidos en una capa de polvo que cubre su cara. Poco después dará una paliza a Dave prefigurada en su rostro, que es seguido por única vez en toda la serie por un peculiar *travelling* cuyo sentido reservamos para más adelante, pero que acumula la tensión tanática no ya sobre al rostro de Stewart, sino sobre el propio discurso en acción. Y por último, el padre de Dave transmite a Lockhart su deseo de matar a Vic, el asesino de su hijo: Stewart ya arrastra tres venganzas en su rostro, y deben pasar sobre su fisonomía al enfrentarse con el hombre que vende rifles a los indios, frente los cuales morirá inmediatamente (Fig.6). Todo este rosario de rostros agrandan los resquicios de un dispositivo representacional dominante, diseñado también como máscara borradora, tanto de huellas enunciativas como de sombras luctuosas, las cuales sin embargo se filtran de forma inevitable.

#### 4. EL PAISAJE VIOLENTA EL DISCURSO

Si bien la geografía trascendente de todas estas cintas es el rostro de Stewart, éste actúa rimando con un paisaje natural predominante: en estos *westerns* de espacios abiertos, que a veces no lo son tanto, la naturaleza de desnuda o se viste exhuberantemente para asistir al relato según la intensidad del sentimiento escenificado y de su eclosión violenta, dependiendo en suma de si la máscara se retira o permanece. Cuando esa corriente tanática subterránea —tutora del itinerario, ya que la suspensión absoluta aguarda al fi-

Figura 5



Figura 6

nal: *el final*— se libera, el paisaje se reduce a un esqueleto natural tendente a la abstracción.

En *WINCHESTER '73* Lin persigue a Dutch atravesando un terreno semi-árido hasta llegar a la montaña del tiroteo clausurador; el sol cauteriza la herida que va a cerrarse, usando para ello rocas fragmentadas que se unen a una banda sonora compuesta sólo por el viento y el eco de los disparos; tal abstracción se apunta en el registro visual por profundas sombras y grietas que quiebran la superficie pedregosa, tan descubierta que las balas rebotan, haciéndose más peligrosas; conforme los dos hermanos se van acorralando mutuamente subiendo por la montaña, van desapareciendo los pocos matorrales hasta que Dutch ofrece un blanco perfecto en el borde del precipicio, siendo alcanzado por Lin en un



cuadro que recoge sólo su figura apuntando (de espaldas, ocultándonos pudorosamente su rostro esta vez), su sombra exacta —pero invertida— sobre una pared pedregosa y su hermano cayendo al fondo (Fig. 7): tal sombra, negativo del ser, sustituye el rostro luctuoso de sus primeros planos, en un encuadre austero (reducido a la primordial tensión de blanco, negro y un único tono gris) que recoge el efecto último de su acción<sup>12</sup>. Algo semejante ocurre, pero en color, con los paisajes de *THE NAKED SPUR*, boscosos hasta el momento de la violencia, que se inmis-

desbordada entre dos montañas nevadas bajo un cielo ocupado por una gran nube blanca. El colosalismo de las montañas canadienses que Webster y la expedición atraviesan reduce a los humanos en algunas vistas, algo infrecuente en la planificación de estas obras, que busca contrapicados para dimensionar el esfuerzo del colonizador ante el medio a doblegar, reforzando su función civilizadora: la metáfora de esta idea se plasma en esas ciudades a medio construir (Portland, Seattle, Skatway, Dawson) esqueléticas, ganando terreno metro a metro a la nieve y las rocas estériles.

Ya mencionamos la función metaforizadora del agua, aludiendo a la muerte que se cierne sobre los personajes; éstos también se ven abocados a aquella en escenas nocturnas generalmente iluminadas por temblequeantes hogueras, cuya luz no uniformiza sino que altera semblantes cercanos a la pulsión criminal: Glynn McLyntock organiza una brutal matanza de sus enemigos por medio de una emboscada nocturna; Jeff Webster sale airoso de una refriega con la "ley" del juez Gannon por recuperar su ganado también de noche; y Howard Kemp en *THE NAKED SPUR* casi mata a Ben (sufriendo un furioso ataque) en una cueva con filtraciones, dentro de un espacio que resume los elementos citados: oscuridad, fuego, roca, agua, muerte.

El exterior bajo cualquier forma y luz es tan importante que los pocos interiores filmados en estos textos son tomados desde un punto de vista bajo, aplastando los personajes hasta expulsarlos de nuevo a la naturaleza: las habitaciones son retratadas bajo rigurosa composición albertiana, como la taberna del traficante de armas en *WINCHESTER '73* o el *saloon* de *BEND OF THE RIVER*, cuyo techo es siempre visible, marcado por enormes vigas de inestable aspecto. En cambio, el almacén de Barbara en *THE MAN FROM LARAMIE* está tan abarrotado de objetos que, aunque ella se traslada con amplitud entre ellos, a Lockhart-Stewart lo clavan e inquietan, no permitiendo su movilidad: no es ese su lugar. Un único interior fotografiado con relevancia iconográfica destaca en toda la serie: la habitación de Alec Waggoman —al final del último film citado— cuando confiesa a Lockhart quién es el hombre que buscaba; al salir de la habitación, proyecta una gran sombra cuya connotación tanática es evidente. Sin embargo, la secuencia siguiente, sobre la cual reverbera tal información, es otro exterior, con la silueta de Lockhart cabalgando en busca de su enemigo en riguroso contraluz, descoporeizado de todo rasgo socializador-simbolizador, y convertido en ese fantasma vengador que aparecía en el sueño de Alec recurrentemente.

Todo el discurso —lingüístico e iconográfico— se somete al espacio abierto, y, hasta cierto punto, lo posibilita por medio de desviaciones sutiles pero que a duras penas asimila el código institucional; recordemos que éste fundamenta su narración en garantizar la ubicuidad espacio-temporal de la mirada espectral siempre bajo la coartada de la elipse: la expulsión, por omisión,

(12) Unos exteriores relevantes igual de quemados conducían a la diezmada patrulla de *MEN IN WAR* (1957), otro texto "genérico" de Anthony Mann.



Figura 7

cuye en unos peñascos desnudos, heridos por mil hendiduras y que atacan a Kemp y su acompañante por medio de un desprendimiento (provocado); la dificultad de acceder, visual y físicamente, a las rocas para doblegarlas y descubrir al reo convicto que persiguen es lo que pone nervioso a Kemp. El resto del trayecto transcurre constreñido por una densidad formada por la acumulación de árboles, sombras y ramas: un tapiz de difícil tránsito a pesar de estar en un lugar abierto. Idéntica desnudez encontramos en la escena de *THE MAN FROM LARAMIE* en la que Dave atraviesa la mano de Lockhart, después de un tiroteo durante el cual se protegieron por dos solitarias rocas en medio de una tierra vacía y esquemática, prediciendo algo muy parecido a la mutilación.

En *BEND OF THE RIVER* estalla el color y una naturaleza fértil repleta de riachuelos y bosques hasta que se produce la traición de Cole, en un paraje diferente: sobre la cima de una montaña, en el difícil suelo rocoso y bajo un cielo límpido, sin un árbol que ayude a simbolizar la abstracción que se comienza a adueñar del paisaje, que pasa a ser nevado; el dominio del color blanco sobre los demás en un entorno complicado de transitar anula la rica variedad cromática cuando McLyntock persigue a su contrincante y a la caravana de víveres robados; sólo en el mismo final volveremos a recuperar la fotografía saturada de color que dominó la primera parte. De nuevo será el blanco helador la dominante visual en *THE FAR COUNTRY*, desde su misma imagen inauguradora bajo los créditos: una morrena glacial



de la temporalidad aleja el peso del tiempo real, cuyo transcurrir no puede ser demasiado evidente ya que enfrenta al espectador con su propio devenir mortal, algo que el sistema instituido soluciona por medio del recurso narrativo elíptico. Burch dividió en tres tipos las elipsis temporales: cortas, indefinidas y de retroceso (*flashback*)<sup>13</sup>. Las obras de Mann que estudiamos utilizan las tres, pero a veces desaparece la primera de ellas, aquella que elimina una parte de la acción breve, en un borrado operado sobre el montaje no percibido por la escritura fílmica ni por el espectador, pero que adelanta el relato. Detengámonos en dos de esos momentos que podrían haber sido obviados pero que son mostrados a plena luz solar, en *THE MAN FROM LARAMIE*.

En un espacio desnudo —el desierto salino marcado por un blanco quemador— Lockhart y sus hombres cargan un carro con sal: por el horizonte se intuye un grupo de jinetes, o más bien el polvo que levantan; todo el trayecto de ese grupo, desde la informalidad fotográfica que provoca su lejanía hasta su llegada, no es eludido sino enfocado en una sola toma; tamaña intrusión temporal hubiese sido eliminada en otro caso, pero aquí se sacrifica al dinamismo del relato para ganar en pánico pre-tanático justificado, ya que, en efecto, esos jinetes traen una violencia que transformará el escenario: cuando se marchan —después de humillar a Stewart, matar sus mulas y quemar los carros— el encuadre claudica a una cortina ocre enturbiada por humo negro, restos de un paisaje monocromo que ha estallado en llamas y muerte; éstos son los intereses que el tiempo real cobra cuando es convocado por cualquier discurso narrativo<sup>14</sup>.

El segundo momento mostrado sin precaución elíptica es directa consecuencia del anterior: Lockhart se encuentra con Dave (responsable de lo ocurrido en las colinas) en el pueblo; se dirige hacia él, lo arranca del caballo sin mediar palabra y le propina una brutal paliza, tan arrebatado por su rostro que continúa la pelea con Vic, cuya única intención era separarlos. Lo que nos interesa es que la cámara ha enfocado todo el recorrido, largo y mudo, de Lockhart desde el

porche del hotel hasta que derriba a Dave; y lo hace en un sólo encuadre móvil, por medio de un *travelling* que retrocede conforme avanza el personaje frontalmente, pero que comienza cuando ya ha llegado hasta la mitad de la calle: este es, el objetivo se moviliza, para retroceder más y más, cuando un rostro psicótico se acerca a él demasiado; y cuando ya ocupa un plano americano (Fig. 8), la cámara gira y se aparta dejándolo pasar para derribar a Dave e inaugurar un momento de violencia desatada. Stewart ha recorrido el eje de la representación, agobiando la cámara-



Figura 8

-mirada espectacular que también está recorriéndolo unos pasos por delante: pero el eje no puede ser transitado por el objeto de la representación y por el propio discurso a la vez, ya que tal acto evidencia el trabajo de escritura que debe taparse; de hecho, cuando ambos van a chocar, uno debe apartarse claudicando ante la pulsión violenta del otro, reflejada en ese rostro que —como la propia representación— ha optado por quitarse la máscara durante un fugaz instante. Sin embargo, sobre tal discurso masquérico siempre existió una grieta obstruida que se resistía a su simbolización estética, exacta a esa cicatriz burdamente suturada sobre un fondo neutro que atraviesa la pantalla durante los genéricos de este último film. ☞

(13) BURCH, N.: *Praxis del cine* (Fundamentos, Madrid, 1985), pp. 15-18.

(14) Idéntico recurso, pero llevado a su extremo, organiza un prolongado cuadro de *LAWRENCE OF ARABIA* (David Lean, 1962), con el mismo resultado: transmutación fotográfico-temporal en muerte.