

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
El Oeste de Fritz Lang

Autor/es:
Batlle, Jordi

Citar como:
Batlle, J. (2004). El Oeste de Fritz Lang. Nosferatu. Revista de cine. (47):17-21.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41382>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

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

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com

El Oeste de Fritz Lang

Jordi Batlle Caminal

*Inoiz westernik egin ez zuten Hollywoodeko beste zinegile europar ospetsu batzuk ez bezala, Fritz Langi westernak gustatzen zitzaizkion. Egikaritu ez ziren proiektu batzuez gain, mota horretako hiru film egin zituen. Lehenengo bietan (*La venganza de Frank James* eta *Espíritu de conquista*) bere estilo lehor eta errealistarekin jarraitu zuen eta, kontu handiz, kazetaritza eta telegrafia hedatzen ari ziren garaian gogoratu zituen. Hirugarrena, *Encubridora*, western barroko eta grinatsua, tragiko eta erromantikoa da, duen poesiaren indarragatik Nicholas Rayren *Johnny Guitar* lanarekin besterik aldera ez daitekeena.*



La venganza de Frank James

Fritz Lang asumió su ciudadanía americana desde un buen principio: sus tres primeras películas en el nuevo continente, *Furia* (*Fury*, 1936), *Sólo se vive una vez* (*You Only Live Once*, 1937) y *You and Me* (1938), fueron melodramas criminales de honda carga social, apegados a la más estricta realidad circundante. A diferencia de otros cineastas europeos emigrados a Hollywood, como Ernst Lubitsch, Alfred Hitchcock o Billy Wilder, a Lang le tentó, al igual que a

Michael Curtiz o a Fred Zinnemann, el cine del Oeste. De hecho, era un gran amante del *western* y le atraía la idea de rodarlos. A Peter Bogdanovich le comentó que no había tanta diferencia entre la saga de los nibelungos y las películas del Oeste, pues en ambos casos se trataba de echar el ancla en las raíces culturales e históricas de una u otra nación. Y así fue como, tras realizar *You and Me*, Lang invirtió varios meses en la concepción de un *western* que habría de titularse *Americana* y revisaría cien años

de vida estadounidense a través de la historia de una mina abandonada y de todos aquellos que un día (o un siglo entero) la explotaron.

El proyecto no logró materializarse, pero a Darryl F. Zanuck, el preboste de la 20th Century Fox, le llegó la noticia del interés de Lang por el género y le propuso rodar **La venganza de Frank James** (*The Return of Frank James*, 1940), la secuela de **Tierra de audaces** (*Jesse James*, 1939), de Henry King. Lang aceptó gustoso el ofrecimiento y se puso manos a la obra. En los días de la preproducción, él mismo viajó en busca de localizaciones a varios puntos del país, en compañía de sus asistentes de dirección Aaron Rosenberg y Ben Silvey, e incluso filmó en 16 mm. una prueba, en la que los propios ayudantes emularon a los protagonistas de la película cabalgando por las montañas. A Zanuck no sólo le pareció estupendo ese material, sino que añadió doscientos mil dólares al presupuesto para la construcción de quince decorados en tierras de Bishop y Sonora. Lang hizo otro viaje productivo antes del rodaje: a Tombstone, esa ciudad que nos trae los ecos míticos de Earp, Holliday y los Clanton. Quería ver cómo era un teatro auténtico, un teatro del viejo Oeste, y allí encontró uno, del cual captó su atmósfera, que le serviría para la mejor escena de la película.

La venganza de Frank James, primera película de Lang en color, muy diferente en concepción a la obra precedente de King, arranca con la escena final de aquélla, la muerte de Jesse James, asesinado por la espalda por los hermanos Ford (John Carradine y Charles Tannen), y narra la venganza que su hermano, Frank James (Henry Fonda retomando el papel y repitiendo con el director después de **Sólo se vive una vez**), emprende tras comprobar que son indultados por orden gubernamental. A Lang, antes que la exaltación de unos forajidos de leyenda o la épica del *Far West*, le interesaba el realismo, de ahí que su película fuera, siguiendo los cauces de su estilo, intensamente rígida, fría. Se permite en ella algunos brotes de comedia (como el excelente *gag* de Fonda y Jackie Cooper comprando una carreta a quien no es su propietario, o todo el tramo final del juicio, largo pero muy divertido, rebosante de puyas entre yanquis y confederados) y breves apuntes románticos en torno a los personajes de Fonda y la debutante Gene Tierney (su primer encuentro en el hotel es un oasis de comedia ligera), pero en su conjunto es una obra seca, lacónica y concisa, de la que descuellos la susodicha escena del teatro, soberbia, con Frank James asistiendo, desde un palco, a la escenificación de la muerte de su hermano, interpretada nada menos que por los propios hermanos Ford: una elocuente expresión del Oeste como gran espectáculo.

Pero **La venganza de Frank James** destaca también por el trascendente papel que juega la prensa, una prensa manipuladora, omnipresente y omnipotente. Todos los hechos que en la película se relatan tienen su reflejo en los rotativos o son éstos los que conducen la acción. Tras el fragmento inicial de **Tierra de audaces**, la noticia de la muerte de Jesse nos es mostrada a través de las consecutivas portadas de Kansas City Daily Herald, St. Joseph Gazette y The Topeka Times. Poco después, Frank, retirado en su plácida granja, se entera del indulto concedido por el gobernador a los Ford por un recorte de periódico. Frank empieza su itinerario vengativo visitando a su amigo Rufus Todd (Henry Hull), editor del Liberty Weekly Gazette, un periodista todo carácter, muy parecido al encarnado por Edmond O'Brien en **El hombre que mató a Liberty Valance** (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962), de John Ford. Frank urde un plan para que la falsa noticia de su muerte se extienda; en pocos minutos, la hija del director del Denver Star y reportera en ciernes (Gene Tierney) la publica en exclusiva y, cuando se descubre la verdad, The Denver Globe, periódico rival, la desmiente. Otro recorte informa a Frank de la detención de su fiel criado Pinky. Y en la escena del juicio, el espacio concedido a los corresponsales de los diversos diarios adquiere un protagonismo inusual en el *western* y más allá del *western*. Significativamente, **La venganza de Frank James** finaliza frente al escaparate del Liberty Weekly Gazette. Está claro que para Lang el periodismo en el siglo XIX tenía una importancia capital. Y ya era tan depredador como el que años más tarde describiría en la descarnada **Mientras Nueva York duerme** (*While the City Sleeps*, 1956). También el telégrafo tiene su momento estelar en **La venganza de Frank James** cuando la joven aspirante a periodista y su padre se comunican en una secuencia admirablemente escueta.

Será precisamente el telégrafo el protagonista de su siguiente película, otro *western* en color, **Espíritu de conquista** (*Western Union*, 1941). Satisfecho del éxito de **La venganza de Frank James**, Zanuck le ofreció a Lang, que seguía bajo contrato con la Fox, una novela de Zane Grey después de que el guionista, Robert Carson, que la consideraba atroz, hubiera finalizado la adaptación, dejándola prácticamente irreconocible. A Lang no le gustó el guión, que fue reescrito a varias manos, aunque finalmente Zanuck ordenó rodar el original. **Espíritu de conquista** vendría a ser al telégrafo lo que **Unión Pacífico** (*Union Pacific*, 1939), de Cecil B. De Mille, era al ferrocarril: un canto épico al esfuerzo de quienes tendieron la primera línea telegráfica transcontinental, la Western Union. Por supuesto, la película se tomaba todas las libertades del mundo al recrear el episodio, pues, según Lang, no ocurrió en realidad nada importante durante la construcción, salvo el derribo de

algunos postes por los búfalos; el responsable de la Western Union, por otra parte, había sido un hombre casado y con siete hijos, pero en la película debía ser soltero (Dean Jagger). Así las cosas, **Espíritu de conquista** tomó prestadas todas las convenciones del género: el enfrentamiento con los indios, que se resisten a dejar pasar el tendido por sus tierras; el triángulo amoroso entre la hermana de Jagger (Virginia Gilmore), uno de los ingenieros (Robert Young) y el explorador de la expedición (Randolph Scott), y la rivalidad entre éste, antiguo forajido en horas de (ya imposible) redención, y su ex banda, capitaneada por su propio hermano (Barton MacLane) y dispuesta a sabotear la Western Union con argucias tan pintorescas como la de disfrazarse de indios para robar el ganado, sustento básico en el largo trayecto.

Pese a los tópicos, Lang volvió a documentarse y llevó a cabo un trabajo, dentro de lo posible, realista: las pinturas de guerra de los indios son auténticas, fruto de la colaboración entre el realizador y el productor Kenneth Macgowan, que estudiaron a fondo el folclore indio, y todos los aparatos de telegrafía que aparecen en el film son recreaciones exactas de los de la época. El escrúpulo por ofrecer un Oeste verosímil se vio recompensado con una carta, que Lang recordaba siempre con orgullo, de un club de veteranos *cowboys* de Flagstaff, Arizona, en la que se leía: "*Querido Sr. Lang: Hemos visto **Espíritu de conquista** y esta película describe el Oeste mucho mejor que las mejores películas que se han hecho sobre el Oeste*".

Como antes hiciera en **La venganza de Frank James**, Lang despachó una obra de encargo dejando en ella su huella personal. Como le comentó a Bogdanovich, se sentía más satisfecho de este su segundo *western* que del primero. Le gustaba recordar el movimiento de cámara, de veras brillante, que descendía, desde lo alto de un poste telegráfico, por el cable, mostraba una lanza india clavada en el suelo y acababa su panorámica registrando doscientos indios con pintura de guerra (hay otro no menos bello y casi simétrico: la cámara sube ahora nerviosa por el poste hasta descubrir a un empleado muerto, balanceándose sobre el cable con su pecho atravesado por una flecha). Y le gustaba especialmente el duelo final entre Scott y MacLane, en las puertas de la barbería, por el detalle de llevar el primero las manos vendadas (se las había quemado intentando desmaniatarse con el fuego de una hoguera) y el gesto de sus dedos al quitarse las vendas de la mano derecha para desenfundar. El enfrentamiento concluye con la muerte de Scott, que desaparece en *off* quedando en primer plano su mano izquierda vendada, una toma de auténtico efecto dramático. A esa escena le sigue un plano elegíaco: la tumba de Scott, en pleno desierto, con la hilera de postes telegráficos perdiendo-



se en el horizonte en un melancólico y rojo atardecer. La Fox utilizaría parte del metraje de Lang para incluirlo en las imágenes de **Aventuras de Buffalo Bill** (*Buffalo Bill*, 1944), de William A. Wellman.

Un año después de **Espíritu de conquista**, tras haber realizado **El hombre atrapado** (*Man Hunt*, 1941), su primer *thriller* antinazi, Lang acarició el proyecto, finalmente no consumado, de rodar una película sobre la figura de Billy el Niño, que le apetecía mucho. Y, en 1948, a punto estuvo de dirigir **Winchester 73** (*Winchester 73*) para la Universal, título que dos años más tarde rodó Anthony Mann, si bien a partir de un guión que ya nada tenía que ver con el que trabajó Lang. Finalmente, en 1952, el cineasta dio a luz su tercer y último *western*, el más personal y persuasivo de todos: **Encubridora** (*Rancho Notorious*), una producción de Fidelity Pictures distribuida por RKO, férreamente controlada por Howard Hughes y basada en un argumento de Silvia



Espíritu de conquista



Richards, adaptado por Daniel Taradash. Dos fueron los centros de atracción que estimularon a Lang la realización de **Encubridora**: por un lado, una historia de venganza y fatalidad que se ajustaba como un guante a sus preocupaciones, al *pathos* langiano; por otro, la posibilidad, largo tiempo aplazada, de trabajar con Marlene Dietrich, a quien había conocido en París, cuando rodaba **Liliom** (*Liliom*, 1934), aunque su relación (dos recios temperamentos teutones: el choque frontal de dos locomotoras) sería cualquier cosa menos armónica ("el director que más he detestado ha sido Fritz Lang", escribiría la actriz en sus memorias). Taradash y Lang decidieron acompañar la acción con una canción, *Legend of a Chuck-a-Luck*, compuesta por Ken Darby, que comentaría musicalmente la historia (remachando insistentemente las palabras "odio", "asesinato" y "muerte") e incluso pondría un epílogo tras el *The End*, dando cuenta de la (mala) suerte de los dos protagonistas masculinos. *Chuck-a-luck* (el nombre de la ruleta vertical que aparece en la película, sím-

bolo del azar y del destino escrito de antemano) era inicialmente el título previsto, que Hughes hizo cambiar por *Rancho Notorious*, lo que enfureció a Lang.

Encubridora es un *western* exaltado y barroco, tocado por el delirio, por una fuerza poética abrumadora. Sus héroes son arquetipos llevados al paroxismo de su depuración. Dietrich interpreta a Altar Keane, una cantante de cabaret venida a menos (eso, el *glamour* en horas de rebajas, es lo primero que le reprochó Marlene a Fritz, con la mala pata de invocar el nombre de Sternberg como santo patrón), dueña ahora de un rancho, el Chuck-a-Luck, en el que acoge a maleantes de diverso pelaje, entre ellos su amante (Mel Ferrer), que responde al nombre de Frenchy, casualmente el mismo de la actriz en **Arizona** (*Destry Rides Again*, 1939), de George Marshall. A ese oculto nido de víboras llega un buen día Vern Haskell (Arthur Kennedy), un hombre noble con sed de venganza, pues sabe que uno de los forajidos protegidos por Altar (el actor Lloyd Gough, cuyo nombre hizo borrar de los créditos Hughes por-

que se había negado a declarar ante el Comité de Actividades Antiamericanas) es el que violó y asesinó a su novia. Vern y Altar se sienten inmediatamente atraídos y, con Frenchy como tercer vértice, dibujan en el aire un triángulo sentimental que huele a tragedia a dos millas de distancia.

El bajo presupuesto con el que trabajó Lang, que le obligó a rodar prácticamente toda la película en estudio, subrayó sobremanera el carácter onírico, fantasmal y teatralizante de **Encubridora**: la escena en que, en ausencia de Frenchy, Altar y Vern se escapan a la montaña y se detienen en un paisaje de cartón, ilustrado con colores más propios de un musical MGM, sólo es comparable a Méliès antes y a Syberberg después. Este efecto de extrañeza, de estar ante un *western* atípico, feérico, lo comparte **Encubridora** con **Johnny Guitar** (*Johnny Guitar*, 1954), de Nicholas Ray. Ambos tienen muchos aspectos en común. Veamos algunos: a) la ruleta, tanto da si vertical u horizontal, pues está ahí como metáfora de fortunas e infortunios, de círculo vicioso, de vidas que giran inexorablemente sobre sí mismas; b) el protagonismo femenino: Vienna (Joan Crawford)

y Altar, dos mujeres con cicatrices en el alma, pasado turbio y amores tempestuosos, y un carácter bronco, agrio, fruto de mucho dolor acumulado; c) la historia de amor (Vienna & Johnny, Altar & Vern/Frenchy), tan flamígera como inconsumable; d) la guarida de los malhechores, recóndita, se diría que sólo accesible a quien conozca la contraseña ("*Ábrete, Sésamo*"). En **Johnny Guitar** se accede atravesando una cascada; en **Encubridora** la esconden de un hermoso valle, como un Sangri-La fuera de la ley; y e) la balada, cantada por William Lee en el film de Lang y por Peggy Lee en el de Ray, dos melodías suaves barnizando historias duras.

Jean-Luc Godard dijo que "*la puesta en escena de Fritz Lang es de una precisión que roza la abstracción*". De los tres *westerns* que facturó el cineasta, **Encubridora** es el que ilustra con mayor nitidez el aserto godardiano: una rara y turbadora flor en el *western* de los años cincuenta, tan romántica y enfebrecida como sólo **Los contrabandistas de Moonfleet** (*Moonfleet*, 1955), desde el ámbito del cine de aventuras, lo sería en la trayectoria americana del maestro alemán.