

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Horizontes de violencia. Las ciudades, el oro y los héroes en los westerns de Anthony Mann.

Autor/es:

Quintana, Angel

Citar como:

Quintana, A. (2006). Horizontes de violencia. Las ciudades, el oro y los héroes en los westerns de Anthony Mann. Nosferatu. Revista de cine. (53):23-31.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41466>

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

Horizontes de violencia

Las ciudades, el oro y los héroes en los westerns de Anthony Mann

Àngel Quintana

Anthony Mannen westernek paisaiak eta bere dramaturgian naturak duen rola dute ezaugarri. Ospetsuak dira ere Estatu Batuen eraikuntzaz eta amerikar ametsaren sorreraz ematen duten irudi mitikoa, edozein western onetan bezala. Azkenik, ospetsuak dira indarkeria gizakiaren barneko bulkadatzat jotzen dutelako, zibilizatzeko edozein ahalegini uko egiten diona.



Las ciudades

En los años dorados del Hollywood clásico, cuando el cine americano empezaba a cuestionar sus propios cimientos, ningún director fue capaz de convertir, sin ningún tipo de veleidad heroica, una escopeta en la gran protagonista de una película como llegó a hacerlo Anthony Mann en **Winchester 73** (*Winchester 73*, 1950). En los títulos de crédito, Anthony Mann advierte al es-

pectador de que su película es sobre todo la historia “del rifle que conquistó el Oeste”. El relato trata del devenir de un arma codiciada por los forajidos, los vaqueros y los indios, que hubieran vendido su alma para poseerla. El rifle es un símbolo que actúa como fuerza motivadora y enlaza los diferentes episodios de una película que pretende ser una especie de compendio de los principales motivos del *western*. ¿Qué significa la afirmación de que un arma llegó a conquistar el Oeste? ¿Pudo cambiar un rifle el desti-



no de una comunidad? Anthony Mann no sólo lo deja claro en *Winchester 73*, sino que no cesa de exponer el problema en los once *westerns* que conforman su filmografía, especialmente los cinco grandes títulos que filmó con James Stewart como protagonista. La llegada de un rifle de repetición cambió la vida del Oeste porque en ese territorio en estado de gestación cívica la violencia estaba generalizada y formaba parte de su paisaje.

En el Oeste retratado por Anthony Mann la violencia lo determina todo porque está plenamente arraigada en el devenir de los hechos y en la constitución de un territorio en estado de permanente ebullición. La violencia no es sólo un factor territorial sino que también está presente en la psicología atormentada de unos personajes que se sitúan más allá del bien y el mal, que están cargados de ambigüedad moral y que atraviesan sin destino por un mundo en el que los cimientos de la democracia no se han fortalecido y en el que la avaricia todo lo determina. El Oeste de Anthony Mann se articula como un espacio dominado por el deseo de dinero, por la riqueza fácil y por la tentación de romper con los dictámenes de la ley y el orden para instaurar sistemas de poder regidos por la fuerza irracional del deseo. Los *westerns* se convierten en brillantes fábulas sobre el destino de una América surgida desde el desorden, a partir del caos generado por los instintos más primarios, que acabó siendo domesticada por la ética protestante. Son relatos míticos sobre las contradicciones de un país que convirtió la ambición en su épica y el afán de riqueza en el espejismo que asentó el sueño americano. En este contexto, la violencia muestra el lado oscuro e indomable del ser humano, su imposibilidad

para someterse a los dictámenes de la razón frente al imperio del caos. Los *westerns* de Anthony Mann poseen siempre una dimensión trágica que sitúa al espectador frente a un espacio originario "en el que los héroes se encuentran divididos entre la pasión y el deber, la paz y la lucha, hasta el punto de que no pueden escapar al engranaje de la violencia nacida del deseo de venganza" (1). Las películas constituyen un sabio ejercicio de exploración de una violencia originaria que refleja las bases turbias de la sociedad americana.

En algunos *westerns* de Anthony Mann nos encontramos con un mundo en formación. En *Tierras lejanas* (*The Far Country*, 1955) la acción transcurre en un sitio lejano, situado en la frontera entre el territorio de Oregón y las heladas regiones nevadas más septentrionales próximas a Canadá, que actualmente constituyen el estado de Washington. La acción transcurre en dos ciudades mineras, en las que la justicia es una simple farsa y en las que el desorden no hace más que desestabilizar el universo del relato. Mientras la primera ciudad, Skagway, es el territorio de llegada, la ciudad de paso, en la que un *sheriff* corrupto inscribe sus sistemas de poder y controla la presencia de los forasteros, la segunda ciudad, Dawson, situada en un territorio lejano, a la que sólo se puede acceder durante el periodo de deshielo, se presenta como una sociedad en proceso de formación, como un lugar que vive un intenso debate entre el orden y el desorden. En un momento de la película, un grupo de ciudadanos manifiesta su deseo de que en Dawson exista un *sheriff* sin miedo, que se construya una escuela, que se edifique una iglesia y que la gente pueda vivir en un clima de

prosperidad. No obstante, la realidad que vive la ciudad es otra. Dawson es una pequeña Babilonia del *western*, una ciudad en la que los nuevos ricos de las minas bajan al *saloon* para gastarse la fortuna que han amasado, en la que los contratos de compraventa se deciden jugando al póquer, en la que los forajidos imponen su ley a golpe de pistola y en la que los acobardados *sheriffs* que han decidido colocarse una placa son incapaces de pedir a los forajidos que entreguen las pistolas. Este mundo que sueña con el orden, pero en el que rige el desorden, es el espacio prototípico para que se imponga la ley del más fuerte. Jeff Webster (James Stewart) llega con su ganado a Dawson, compra una mina de oro, escucha los lamentos de sus habitantes, observa las injusticias, pero no se define, es incapaz de tomar ningún parti-

do. Jeff Webster no es el clásico héroe épico capaz de sacrificar su vida para salvar una comunidad. Sus intereses son más primarios y su egoísmo está perfectamente interiorizado y se erige como un freno que le impide asumir algunos retos en la esfera social. En **Tierras lejanas**, Jeff Webster solo actúa por respeto al valor de la amistad, para vengar la muerte de su amigo. Sin embargo, su acción acaba imponiendo, aunque sea momentáneamente, el orden en la remota Dawson.

Las ciudades del universo manniano son siempre ciudades en ebullición, que se convierten en el símbolo de esa América surgida de la ley de la frontera, para la que el orden llevaba siempre implícito el estallido de la violencia. En **Las furias** (*The Furies*,

Winchester 73





1950), *El hombre de Laramie* (*The Man from Laramie*, 1955) y *Cazador de forajidos* (*The Tin Star*, 1957) nos encontramos, a diferencia de en *Tierras lejanas* o incluso de *Horizontes lejanos* (*Bend of the River*, 1952), con que la ciudad también está en ebullición y no tiene definido su destino, con algunos núcleos de población dominados por una estructura caciquil. La ley, en el sentido democrático del término, no existe porque dominan los jefes, los terratenientes que controlan los regadíos y que utilizan las armas para imponer sus caprichos e impedir que las reses de los extraños coman en sus pastos. Alec Waggoman (Donald Crisp), el rancharo de *El hombre de Laramie* que está perdiendo la vista, controla las salinas de su propiedad, vigila al forastero, contrata a sus matones para que afiancen su poder y deja jugar a su hijo con todo tipo de caprichos hasta convertirlo en un mezquino que vende armas a los indios. T.C. Jeffords (Walter Huston) es en *Las furias* un rancharo viudo de Nuevo México que actúa como un auténtico latifundista hasta que entra en crisis con su hija, perpetrando una tragedia de dimensiones edípicas. En *Cazador de forajidos* el sheriff (Anthony Perkins) también debe imponer su ley frente a la villanía de los poderosos y para llevar a cabo su empeño debe someterse a un proceso de

aprendizaje, tiene que dejar que el maduro cazador de recompensas Morgan Hickman (Henry Fonda) le enseñe a disparar, para poder superar su inexperiencia juvenil y transformarse en la promesa de un orden futuro para la comunidad.

El imperio de los terratenientes, con sus esbirros que controlan y dirigen su pequeño mundo, es un paso importante en la definición de los territorios de la violencia, ya que en el fondo representa el paso del desorden originario al orden tiránico. En ambos órdenes las pistolas imponen su ley, pero entre el comisario Gannon (John McIntire) de *Tierras lejanas*, capaz de ahorcar a cualquiera porque le molesta su aspecto, y el terrateniente crepuscular de *El hombre de Laramie* que se siente abrumado por el destino trágico de sus hijos, Mann lleva a cabo un interesante recorrido en la descripción de lo social. Al final del trayecto afloran, como veremos más adelante, las relaciones atávicas, los odios fraticidas y parricidas que constituyen la base de otro tipo de violencia que va más allá de los mitos fundadores del *western*. En *Cimarrón* (*Cimarron*, 1960) —una obra a medio camino entre los *westerns* y el cine épico de los últimos años de la carrera de Mann— parece proyectarse una metáfora sobre el devenir de las ciudades. La carrera de Oklahoma permite crear nuevos mundos, que tendrán que ser civilizados. Cuando el orden acaba imponiéndose, el Oeste deja de tener sentido y aparece el momento en que el héroe, Yancey Cravat (Glenn Ford), acaba eclipsándose porque no puede vivir en un lugar tranquilo.

En medio de este paisaje convulso existe una excepción, la ciudad de Dodge City, a la que llega Lin McAdam (James Stewart) al inicio de *Winchester 73*. En la ciudad, que se encuentra en plenas celebraciones del cuatro de julio, rige un orden extraño. El vigilante del orden es un personaje mítico, Wyatt Earp, el hombre que mató, junto a Doc Holliday, a los Clanton en el OK Corral de Tombstone y que John Ford glorificó en *Pasión de los fuertes* (*My Darling Clementine*, 1946). Earp ha decidido convertir su territorio en un espacio sin armas. Los forasteros deben depositar sus pistolas en la comisaría, pasearse por el salón con las manos en los bolsillos y reprimir —tal y como hará Lin McAdam cuando se encuentre con el hombre que persigue, Dutch Henry Brown (Stephen McNally)— sus instintos básicos. En este mundo bajo control, apogeo de un Oeste mítico en el que sus héroes se han convertido en aplicados guardianes de la ley, resulta paradójico que la gran atracción sea un Winchester 73, exhibido en un escaparate y deseado por los ojos inocentes de un grupo de niños. El rifle deberá ser conquistado en un concurso de tiro. La violencia ha sido calmada, pero sigue latente en el ambiente, porque en los anchos horizontes del Oeste el rifle, una vez sacado de su

escaparate, acabará perpetrando matanzas, odios y sueños de venganza. Sin embargo, el Oeste como espacio de la violencia mítica está más allá de Dodge City, ya que la ciudad ha acabado adquiriendo su condición de frontera. Wyatt Earp posee, tal como certifica Nicolas Saada, alguna cosa de héroe mítico propio de la escena primitiva del *western*. Su función es la de convertirse en testimonio de la llegada de la violencia personificada en la figura de los nuevos héroes, cuya psicología es más ambigua y torturada (2).

El oro

En la vieja novela naturalista las pulsiones dominaban los relatos, los personajes eran víctimas de unos instintos que eran incapaces de reprimir y que los llevaban a la destrucción. En los relatos naturalistas, el sexo y el dinero dominan el mundo. En los *westerns* de Anthony Mann, el sexo ocupa un lugar discreto, aunque emerge tímidamente bajo la acción violenta del relato, pero en cambio el dinero se convierte en la causa profunda que justifica las acciones, incluso tras las acciones determinadas por el estallido de la violencia. La peculiaridad del cine de Anthony Mann reside en que el dinero puede adquirir diferentes formas pero generalmente funciona como una promesa lejana de futuro, en muy pocas ocasiones es vislumbrado como un bien material, tangible,

del que los personajes puedan disfrutar en su propio presente. El rasgo no es nuevo en el *western*. En **Johnny Guitar** (*Johnny Guitar*, 1954), de Nicholas Ray, por ejemplo, Vienna construye un casino, pero no posee la riqueza, sólo espera que esta llegue algún día en forma de progreso ferroviario y que la prosperidad cambie la vida en la ciudad. En las mejores películas de Anthony Mann el dinero adquiere, muchas veces, forma física y se personaliza en unos personajes malvados que valen su peso en oro. En **Cazador de forajidos** el personaje de Morgan Hickman (Henry Fonda) es un antiguo comisario que después de unos hechos traumáticos ha comprendido que los forajidos se han convertido en una promesa de dinero. Hickman entrega a los representantes de la ley el cuerpo de un forajido muerto y el *sheriff* avisa a los encargados de la banca para que estos paguen el cadáver con dinero. La transacción es clara, a pesar de que el cazador de recompensas es un ser vil, que utiliza la violencia para ganar dinero, que prefiere matar a sus presas antes que apresarlas.

La máxima paradoja de este juego la encontramos en **Colorado Jim** (*The Naked Spur*, 1953), en la que el forajido que vale su peso en oro no es un cadáver, sino un ser vivo atrapado por el cazador de recompensas, que se dedica a crear cizaña entre los miembros de una reducida comunidad de cinco personas que atraviesan el verde paisaje de las montañas de



El hombre de Laramie



deseo de abstracción, en su voluntad por simplificar el mundo mediante un proceso de depuración de la puesta en escena, mediante la creación de significados a partir de un flujo emocional marcado por su ajustado trabajo de composición formal encaminado a llevar a cabo una interesante fusión entre la imagen y la idea (3).

Colorado Jim está considerado como el *western* más perfecto de Mann porque la fuerza de sus ideas encuentra un claro encaje visual que lleva a la película, rodada enteramente en exteriores y con sólo cinco personajes como protagonistas, hacia un sofisticado proceso de simplificación escénica. El personaje de Ben Vandergroat (un espléndido Robert Ryan) es la idea de la película, ya que además de ser el clásico villano capaz de embaucar a los que le rodean y de llevar su maldad hacia el límite, encarna la idea simbólica del dinero. La fuerza de la película radica en que el cuerpo de ese malvado, transformado en dinero deseado, acaba sirviendo de espoleta para que estallen los instintos más perversos. La sorprendente secuencia final de **Colorado Jim**, puntuada por el ruido de los torrentes de agua cristalina que acaban simbolizando la idea de la necesaria purificación del héroe, pone de relieve la violencia interior de unos seres humanos, educados en una moral fronteriza, en los que la ambición es más fuerte que los códigos del honor. El héroe del relato, Howard Kemp (James Stewart), lucha a muerte contra el bandido y acaba matándolo. Una vez terminada la pelea, Kemp se afana por recuperar el cadáver del forajido que ha caído al río. Sin el cuerpo, no podrá

Colorado. En su estudio sobre el cine de Anthony Mann, Jeanine Basinger llega a la conclusión de que lo que caracteriza el trabajo del cineasta y lo que lo aparta de otros realizadores de *westerns* reside en su



Horizontes lejanos



pedir la recompensa, perderá el oro que tanto ha anhelado. La heroína del relato ruega al cazador de recompensas que luche para liberarse de la obsesión, que intente purificarse de sus instintos.

En **Horizontes lejanos** el oro funciona como una promesa fantasmagórica, encarnada en una ciudad descontrolada que se opone a la ciudad ganadera que parece marcar el destino de los ganaderos. El oro se encuentra en Pottland, la ciudad acechada por la fiebre del oro, pero el destino de las caravanas es otro, la ciudad ganadera. El conflicto surge cuando la ambición del oro fácil, la tentación del caos, pretende imponerse al destino. El héroe se encuentra desconcertado porque no sabe dónde situarse, ya que de repente lo que debía ser un viaje plácido hacia los horizontes perdidos se transforma en un viaje marcado por el peso de la tentación, en el que la violencia, la venganza y el odio acaban inscribiéndose en el paisaje y resucitan el pasado turbio de los viejos pistoleros que buscan una redención imposible.

Los héroes

Existe un extraño y curioso paralelismo entre **Una historia de violencia** (*A History of Violence*, 2005), de David Cronenberg, y **El hombre del Oeste** (*Man of the West*, 1958), de Anthony Mann. En la aclamada película de David Cronenberg un hombre tranquilo que regenta un restaurante en una plácida localidad de la América profunda se convierte en un héroe porque ha ayudado a la comunidad, pero esta acción acaba desvelando su pasado oscuro, una violencia atávica que ha sido incapaz de exorcizar y una oscura historia fratricida. En **El hombre del Oeste** nos encontramos con la figura de un hombre de apariencia honrada, Link Jones (Gary Cooper), que se dirige en tren hacia Fort Worth para contratar una maestra con la fuerte suma de dinero que le han entregado los habitantes de una pequeña ciudad de Texas, donde vive con su mujer y sus dos hijos. Como el protagonista de la película de Cronenberg, Link Jones es un buen padre de familia y un perso-



naje que parece preocupado por querer asentar su comunidad dentro del marco de la respetabilidad y del orden social. Cuando una banda de forajidos asalta el tren, Link se siente descolocado. Se encuentra perdido en el desierto junto a una cantante de cabaret que había sido maestra. Ambos llegan a la cabaña de los forajidos, donde Link descubre que el jefe de la banda es su tío y que los miembros integran el grupo de forajidos al que él había pertenecido. De repente, un pasado turbio emerge alrededor

de Link Jones, mientras se van haciendo evidentes la crueldad y la violencia. Cuando Link está en la cabaña vemos cómo los bandidos ejecutan sin piedad a un compañero herido y que los impulsos más elementales rigen el mundo. Link acaba debatiéndose entre su comunidad originaria —su tío y sus primos son los forajidos— o la posibilidad de vivir en el mundo de orden. Para desprenderse de su pasado turbio debe eliminar a los miembros de su familia, debe utilizar la violencia ancestral para luchar contra un

mundo degradado que se opone a ese mundo de apariencias en el que quería vivir, pero en el que le ha sido imposible integrarse. Mann rueda la historia como si fuera un relato de fantasmas, como si los forajidos que Link Jones entrevé por el cristal roto de la cabaña fueran los fantasmas de un Oeste que se va extinguiendo y del que el crepuscular personaje de Link Jones no es más que uno de sus tantos espectros a la deriva

En uno de los más bellos y profundos artículos que se han escrito sobre los *westerns* de Anthony Mann, el filósofo Jacques Rancière considera que en el héroe manniano nunca se encarna ningún deseo de defensa de la comunidad, ningún sentido de la ley, ni de la justicia; el héroe manniano es un ser abstracto, para el que el universo familiar no posee ningún sentido. *"Tanto puede ser el héroe manniano un justiciero como un criminal arrepentido: sus cualidades no provienen de ahí. Él no pertenece a ningún lugar. No tiene función social ni rol westerniano tipificado: no es sheriff ni forajido, ni propietario de rancho ni vaquero ni oficial: no defiende ni ataca el orden, no conquista ni defiende territorios. Simplemente actúa, hace ciertas cosas"* (4).

¿Por qué hace ciertas cosas el héroe de los *westerns* de Anthony Mann? Una primera respuesta podría ser porque esconde un secreto. En el interior de los personajes principales de los *westerns* prototípicos de Anthony Mann nos encontramos con un personaje que esconde un secreto, que muchas veces está íntimamente relacionado con su pasado. Link Jones era un antiguo pistolero, había ejercido la violencia, pero se encuentra con la paradoja de que el pasado no puede borrarse y emerge de forma fantasmagórica comprometiendo su presente. Glyn McLyntock (James Stewart) es en **Horizontes lejanos** el guía de una caravana de carretas que lleva suministros a un país lejano. Su apariencia es la de un ángel guardián, de un guía protector, pero cuando se pone en relación con otro ex bandido de la frontera (Arthur Kennedy), la psicología del personaje se perturba, se siente incómodo asumiendo el rol de hombre bueno, cuando no puede sacarse de encima su pasado criminal, de atracador de bancos. El héroe manniano muchas veces aparece ensimismado y el peso del secreto le impide tomar decisiones; incluso lo frena cuando debe actuar para salvar a los otros. En **Tierras lejanas**, Jeff Webster está permanentemente perturbado. En un momento de la película, cuando oye el estruendo de un alud de nieve que ha sepultado a sus antiguos amigos de viaje, entre los que se encuentra la mujer que desea, permanece inmóvil, absorto, sin fuerzas para actuar.

El héroe de los *westerns* es sobre todo un personaje en tránsito que atraviesa un mundo cargado por la

violencia, del que él mismo ha acabado siendo partícipe, sin habérselo propuesto. En muchas ocasiones, el secreto esconde un deseo de venganza por la muerte de un familiar muy íntimo, una venganza que acabará desplazando la violencia del orden social al orden más íntimo, afirmando un destino trágico en el propio entramado del *western*. En **El hombre de Laramie**, Will Lockhart (James Stewart) busca, en secreto, al traidor que acabó vendiendo las armas a los indios que asesinaron a su hermano, mientras que en **Winchester 73** —donde el vendedor de armas a los indios aparece con la cabellera cortada— las razones profundas tienen que ver con el asesinato del padre por parte del hermano y la presentación de un claro conflicto de dimensiones fratricidas. El bandolero que busca Lin McAdam es su propio hermano, con quien se enfrenta al inicio en un concurso para la consecución del rifle y con quien acaba luchando en las rocas, en ese lugar natural que en el cine de Anthony Mann se erige en refugio de la maldad.

Los *westerns* de Anthony Mann anuncian una clara ruptura con respecto a la tradición del *western* psicológico de los años cincuenta —Fred Zinnemann, Delmer Daves, etc.—, transforman el Oeste en un mundo más oscuro en el que lo mítico, propio del cine de Ford, ha entrado en crisis y proyecta su sombra hacia el crepúsculo, hacia esos *westerns* sucios, llenos de personajes desalmados y sin escrúpulos. Anthony Mann convirtió el Oeste en un mundo complejo, donde los crímenes no eran sólo el resultado de la ley de la frontera, sino de algo atávico que acabó solidificándose como cimiento de una determinada cultura.

NOTAS

1. Georges-Albert Astre y Albert-Patrick Hoarau, *El universo del western*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1976, pág. 281.
2. Nicolas Saada, "Les westerns fiévreux d'Anthony Mann", *Cahiers du Cinéma*, nº 470, julio-agosto de 1993.
3. Jeanine Basinger, *Anthony Mann*, Festival Internacional de Cine de San Sebastián / Filmoteca Española, San Sebastián-Madrid, 2005, pág. 45.
4. Jacques Rancière, *La fábula cinematográfica*, Paidós, Barcelona, 2005, pág. 99.