

# Vertigo. Revista de cine (Ateneo da Coruña)

Título:

Man of the West: El heroe 'novelesco' y el crepúsculo del western clásico

Autor/es:

Castro de Paz, José Luis

Citar como:

Castro De Paz, JL. (1995). Man of the West: El heroe 'novelesco' y el crepúsculo del western clásico. Vértigo. Revista de cine. (12):52-55.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/43042>

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:



# MAN OF THE WEST EL HEROE NOVELESCO

## EL CREPÚSCULO DEL WESTERN CLÁSICO

José Luis Castro de Paz

Con la proverbial intuición crítica que siempre lo caracterizó, André Bazin señalaba en su "Evolución del western" que Anthony Mann debía ser considerado, en relación con dicho género, el más "clásico de los jóvenes realizadores novelescos". En efecto, si todo el western de los 50, progresivamente complejizado formal y temáticamente, podía a duras penas inscribirse en una supuesta y heterogénea categoría —que el propio Bazin denominó Superwestern—, es Mann quien —gracias a "su naturalidad en el manejo de un lirismo directo y discreto y sobre todo su infalible seguridad para unir al hombre con la naturaleza, ese sentido del aire libre que es en él como el alma misma del western" — logra encontrar de nuevo la grandeza perdida de las primitivas películas del oeste, ejemplificadas a la perfección en la producción de *The Triangle*. Una grandeza hallada sin embargo —advierde Bazin— no ya en la escala del héroe mitológico (del tipo Broncho Billy o Tom Mix) sino en la del novelesco<sup>1</sup>. Intentaremos profundizar en tales consideraciones —a la luz, lógicamente, de la perspectiva que cuarenta años de distancia con sus escritos puede aportarnos— partiendo de un film, *MAN OF THE WEST* (1958) decisivo para comprender la evolución del género a lo largo de la década, tanto por lo que supone de resumen de la misma —e incluso de la obra de Mann— como de ineludible anuncio de lo que ha dado en llamarse, genéricamente, *western crepuscular*, que se desarrollaría en el siguiente decenio.

Como es sabido, el western va a sufrir en los años 50 una profunda transformación de las características formales y semánticas que lo habían configurado en su periodo clásico, funcionando éstas como baluartes de un género que, en su extrema codificación, ha podido ser analizado en directa relación con el discurso mítico, depurado de toda *psicología*<sup>2</sup>. Sin embargo —y como sucede con el conjunto de la Institución hollywoodiense— las raíces de la creciente ambigüedad del western deben buscarse en los profundos cam-

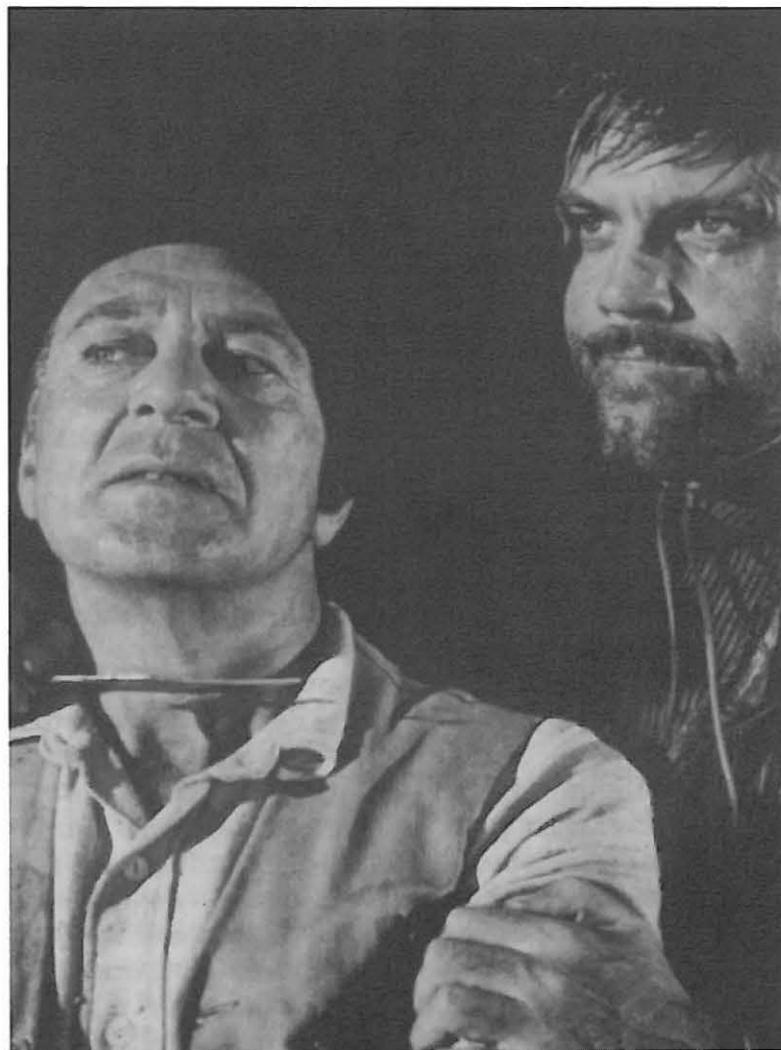
bios experimentados por el modelo narrativo clásico y la propia audiencia norteamericana después de la Segunda Guerra Mundial. Si el conjunto del modelo comienza a verse afectado —presionado además, exteriormente, por un elevado cúmulo de factores históricos que contribuirán a su caída<sup>3</sup>— de un progresivo enturbiamiento de su transparencia enunciativa y linealidad y causalidad narrativas, el western, único género americano con un claro referente histórico, da muestras palpables del surgimiento de una conciencia americana que, sacudida por los acontecimientos, reflexiona críticamente sobre algu-

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

(1) Esta y las citas anteriores, BAZIN, ANDRÉ: "La evolución del western". En *¿Qué es el cine?*. Madrid, Rialp, 1990.

(2) SANCHEZ-BIOSCA, VICENTE: "La muerte del mito". En *VV.AA. : Al oeste*. Oviedo, Fundación municipal de Cultura, 1990, págs. 173-182.

(3) Una aproximación a los films de la década de los 50 no podrá pasar por alto los profundos cambios en la industria cinematográfica y en su audiencia, así como la nueva situación internacional después de 1945 y el protagonismo norteamericano en la misma. La caza de brujas, la resolución antitrust y el boom televisivo, entre otros factores que se precipitan tras el conflicto bélico, habrán de resultar demasiados problemas unidos con los que enfrentarse y sus efectos se revelarán devastadores tanto para la industria del cine como para el modo de representación gestado en el interior de la misma.



nos valores antes considerados inmutables.

No resulta difícil comprobar, por una parte, como un muy alto porcentaje de los westerns más reputados son realizados después del conflicto bélico. De MY DARLING CLEMENTINE (1946, John Ford) a EL DORADO (1967, Howard Hawks), de THE SEARCHERS (1956, John Ford) o MAN OF THE WEST (1958) a THE PROFESSIONALS (1966), los veinte años que siguen a 1945 confieren a los más relevantes textos del género una opacidad significativa esencialmente contradictoria con la simplicidad del relato épico, heroico, *fundador*, del oeste clásico. Así, si en gran parte de los casos los argumentos abandonan la indeterminación temporal y se pueden fechar en periodos concretos de la historia de los Estados Unidos, el héroe del western pierde también su intemporal juventud mítica. Tiene *pasado* y sus huellas, también físicas, no podrán dejar de manifestarse. Su vida anterior —previa al inicio del film, sumergida en ese tiempo magmático y caótico del mito constituido para el espectador por el inmenso corpus de títulos del género *primitivo*— y los traumas y desequilibrios psíquicos resultantes de ella constituyen el auténtico enigma narrativo, del que tal o cual conflicto no es más que el elemento desencadenante. La serie de westerns de Mann protagonizados por James Stewart (WINCHESTER 73, BEND OF THE RIVER, THE NAKED SPUR, THE FAR COUNTRY y THE MAN FROM LARAMIE) presentan, en este sentido, una marcada afinidad temática, tanto por las evidentes vinculaciones de sus sólidos guiones como, sobre todo, por un trabajo de puesta en escena que, más allá del repetido tópico de la relación dramática hombre-paisaje, sitúa al héroe —y al western como género— ante una reflexión sobre sus propios registros semánticos y sus mecanismos espectaculares.

Pero Mann, como le ocurrirá a muchos otros cineastas formados en el modelo clásico, no acabará de traspasar —como sí harán decididamente los films del periodo posterior— los límites del mito, reinterpretándolo en el extremo mismo de sus posibilidades y manifestando, finalmente, su inevitable muerte. Existe aquí, como ha señalado Robert B. Ray, una decisiva “*discrepancy between intent and effect*”<sup>4</sup>. Así, por ejemplo, aun si una primera lectura permite vincular al Jeff Webster (James Stewart) de THE FAR COUNTRY —o al Link Jones (Gary Cooper) del film que enseguida ha de ocuparnos— con el mito del *outlaw hero* que acaba por actuar en beneficio de la comunidad, reconociendo su responsabilidad social, la paradoja reside en que tales actitudes son únicamente asumidas una vez que las circunstancias —y especialmente el deseo de venganza— le fuerzan a ello y por medio, además, de la descarga contra el otro de una violencia feroz, manifestación física del odio obsesivo, neurótico, que, como cicatriz del pasado, lo atormenta. No resulta aventurado relacionarlo entonces, como hace Ray, con “*the postwar audience's image of America itself, forced by the terrible losses at Pearl Harbor into an acknowledgment of in-*

*ternational interdependence that at best seemed involuntary, and at worst, a defeat*”<sup>5</sup>.

Tan aislado, cruel, inhumano y violento como su antagonista —al que se halla, como veremos, directamente emparentado, incluso familiarmente— su poder mítico no ha desaparecido, pero se enturbia hasta tal punto que señala el imposible retorno a una visión gozosa y ahistórica de la fundación de la comunidad, abriendo otra, mucho más pesimista, en la que prevalece la conciencia de un pasado real y doloroso, donde la muerte fue algo más que un avatar, necesario, del



trayecto inaugural.

MAN OF THE WEST es, quizá, el mejor exponente de tales contradicciones, encarnadas en el más acabado ejemplo de lo que ha dado en llamarse el *héroe manniano*, un antiguo forajido socialmente rehabilitado pero forzado a enfrentarse con reprimidas pulsiones deseantes, antaño incontroladas y que su sociabilización no ha hecho más que ocultar. Los títulos de crédito son significativos en este sentido. Aparentemente muy similares a tantos otros del género —un gran plano general semidesértico por el que, al fondo, cabalga el solitario personaje—, ofrecen, sin embargo, puntuales elementos discordantes. Tras corte directo Link Jones entra en campo por la derecha, sobre su caballo, y se detiene (plano de conjunto). Se mueve con dificultad y mira en varias direcciones. Un último gran plano general nos lo muestra alejándose, introduciéndose en profundidad en un paisaje montañoso, hasta perderse casi por completo a nuestra mirada. Sólo entonces comienza el relato. Los sucesos que han de venir se sitúan, de este modo, atrás, en un tiempo y un territorio previos a su estable situación actual y a los que el destino, como en la tragedia clásica (tan reiteradamente citada en relación a los westerns de Mann, incluso por él mismo), le obliga a retroceder. La abstracción má-

(4) RAY, ROBERT B.: A certain tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980. New Jersey, Princeton University Press, 1985, págs. 153 y ss.

(5) Ibidem, pág. 173.

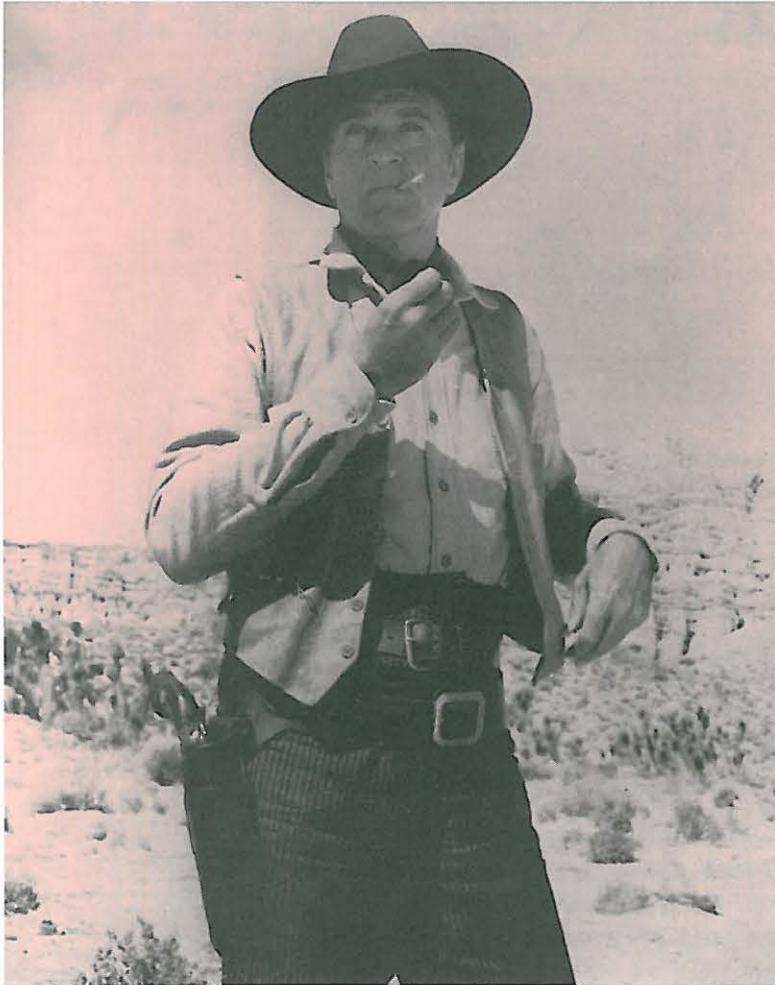
xima de tales estructuras diferencia MAN OF THE WEST, sin embargo, de otros textos del cineasta. Aquí, de hecho, no es sólo que en el pasado se hallen —como en WINCHESTER 73 o THE MAN FROM LARAMIE— las causas de las obsesiones que le atormentan, sino que se le enfrenta directamente a él en una suerte de extrañeza temporal, de retorno, que nos coloca ante una incierta impresión de lo fantástico.

plazándose, autónoma, en travelling lateral, envuelve al personaje mientras se encamina hacia la puerta. Solitario, crispado, *pertenece* a ese lugar, y la puesta en escena sugiere su vuelta como un *retorno* a los infiernos, pero también a sus propias pesadillas.

La larga secuencia en el interior de la cabaña —un retorno al pasado en su sentido más literal— está trabajada, como el conjunto del film, en los límites mismos de lo siniestro. En una oscuridad casi total, Link encuentra lo que supuestamente había ya sepultado: un claustrofóbico microcosmos de locura, vicio y perversión. Coaley, Trout y Ponch —los tres secuaces del viejo Tobin— son seres transtornados, *deficientes*, como marcados por una herida incestuosa, autorreproducida. Pero lo familiar que regresa como extraño, el deseo finalmente cumplido, la sensación absoluta de lo siniestro está todavía por llegar, y su visión *petrifica* a Link. En un plano que comienza en el negro total, su *padre*, Dock Tobin, surge, como abriendo un telón, de un espacio indeterminado, que nunca veremos, el lugar irrepresentable de los gemidos ahogados y los sacrificios, de las pulsiones primarias: el *lugar* de la muerte. Desde ahí —y aunque a ese plano medio de Tobin (excelente Lee J. Cobb encarnando a ese monstruo shakespeariano, anacrónico, enloquecido, contraplacado en negativo del protagonista) responde otro de un Link desencajado— la enunciación descargará buena parte de la trascendencia simbólica del fragmento en un medido trabajo de montaje en el interior del plano, extrayendo el máximo partido significativo de la gestualidad y los movimientos de los actores. Es Tobin, al encender un candil, quien ilumina el rostro de su *hijo* (en Primer Plano, contracampo): le deja *ver*, pero lo que pone ante sus ojos es tanto su culpa como su deseo, su escisión esencial. La cámara, en travelling de retroceso, sigue los pasos del viejo, que rememora las sanguinarias *hazañas* que juntos llevaron a cabo. Link permanece estático, al fondo, en una composición en profundidad de campo —recurso esencial en el film y en general en el cine del director, fuertemente influido por Welles— que ofrece, a la vez y en el mismo plano, el espectáculo del pasado y las reacciones del héroe.

Situado ante una insoportable puesta en escena de la muerte y la tortura *dirigida* por Tobin —el miembro herido de la banda “rematado” por uno de sus compañeros, la mujer obligada a exhibir su cuerpo ante el grupo, el clima de violencia extrema e irracional que se respira, la violación final de la chica— el resto del film se encargará de mostrarnos la *curación* del protagonista, sólo posible, paradójicamente, haciendo desaparecer, matando, a su propia *familia*<sup>6</sup>. Haciendo creer a Tobin que colaborará con él en el atraco al banco de la ciudad de Lasso, Link se apresta a eliminar uno a uno al grupo que lo une a todo aquello que la civilización— y el mismo como miembro de ésta— mantiene oculto, prohibido por la ley y la palabra. *Matar al padre*, en

(6) Pero ni siquiera aquí sus móviles están claros. Más que proteger al grupo a su cargo, Link necesita recuperar el dinero, con el que su pueblo lo envió a contratar a la maestra, para salvaguardar su nueva situación social. Si no lo encuentra, como él mismo dice, nada le importa lo que pueda sucederles.



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

Encargado de contratar a una maestra para Good Hope, el pueblo donde ahora vive como respetable ciudadano, Link Jones, tras ser asaltado por una banda de forajidos el tren donde viajaba, se ve obligado a caminar, junto a otros dos pasajeros —el jugador tramposo Sam Beasley y la cantante ‘de mala vida’ Billie Ellis—, en busca de refugio. Tan pronto como abandonan los alrededores de la vía ferrea, paisaje y personaje se transforman. El tono cromático se oscurece a la vez que, desaparecida de golpe una visible inadaptación a los signos del progreso —su ridículo desconcierto en la estación y en el interior del vagón— Link se convierte en el guía, vigilante y experto, del pequeño grupo, conduciéndolo así hacia una vieja y aislada cabaña, *todavía en pie*, que —como enseguida sabremos— fue el *hogar* donde se crió: la guarida de la banda de Dock Tobin, su tío y padre adoptivo. Cobijando a Beasley y a la chica en el granero, es él sólo quien, en principio, se aproxima a ella. Un plano general, con la cámara muy alejada des-

el que, de alguna forma, se reconoce y cuya *grandiosidad* admira —el morbosos rostro de Link mientras Tobin se pelea con uno de los suyos (y que desencadenará además la violencia desatada del protagonista contra Coaley, al que, sin embargo, no es capaz de matar, encargándose Tobin de ello) es inequívoco al respecto— redobla la ambigüedad y la dureza que preside también otros westerns mannianos:



“...el odio que desborda el héroe...(...) tarde o temprano acaba encarnándose en un hombre preciso, casi siempre anteriormente ligado al protagonista por un profundo afecto o una estrecha relación. Este hombre tiene muchos puntos en común con él, y a menudo un pasado similar, pero está más bien del otro lado de eso que la sociedad llama el mal (y que no suele ser más que una forma muy acentuada del individualismo): representa una especie de imagen deformada del protagonista. Este doble es casi siempre el símbolo de un pasado que el protagonista quiere abandonar, y el odio que éste último siente hacia él se convierte en ese momento en una verdadera obsesión...(...) Matarlo significa eliminar a la vez su pasado y su propia maldad. Destruyendo la parte oscura de su subconsciente, el protagonista pre-

tende destruir simbólicamente el pasado al que va íntimamente unida y el trauma que la hizo nacer”<sup>7</sup>.

Desprenderse de su semejante, de aquello que, aún reprimido, late en su inconsciente, no constituye, desde luego, tarea sencilla. Como advierte Le Fur, “la muerte del doble será tan dolorosa y difícil como un parto”<sup>8</sup> y sólo entonces podrá el protagonista retornar al grupo social del que forma parte, pero con la lucidez que otorga el conocimiento del *horror*. Como en tantos otros westerns del periodo, el duelo tendrá lugar en los alrededores de una ciudad muerta, fantasmal, desértica, herencia infernal de un oeste ya desaparecido, *disecado*, presidido por el *hedor* y la fisicidad de la muerte. A las puertas del banco de Lasso, Link matará, primero, a su *hermano* Claude, el hijo que cuidó del viejo y que, por ello, pudo reprocharle su marcha. En un mismo plano, ambos heridos y separados por el suelo de un destartado porche de madera, Link consumará el fratricidio. Pero la muerte de Tobin —que en ausencia del protagonista ha violado a Billie, consumando así lo que Link, casado en su otra vida, no hizo pero *deseó*— tiene lugar en un solitario, agreste y escarpado paisaje rocoso, tan del gusto del cineasta<sup>9</sup>. La cruel heroicidad de Link consistirá, así, en enfrentarse a la figura patética y grandiosa, inserta en el paisaje como la misma piedra, de un viejo loco que, dejándose matar, le recrimina aún la pérdida de su *espíritu aventurero*. El caos originario, el ‘salvaje’ oeste, debe desaparecer para que impere la ley, aunque para ello sea necesario recurrir a un último estadio de violencia, una última ocasión para desencadenar, en aras de la *justicia*, su pulsión de muerte.

Como el western clásico, MAN OF THE WEST nos remite todavía a la leyenda mítica de la formación de una civilización. Sólo que, signo de los tiempos, lo hace desde el lugar de la muerte, soportando sobre sí la culpabilidad de una sociedad que ha necesitado recurrir, para erigirse en tal, a todo *aquello* que repudiará como ajeno una vez que la ley haya logrado imponerse. ☞

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

(7) Le Fur, Emmanuelle: “Al otro lado del espejo. Cinco westerns de Anthony Mann”. En VV.AA.: Op. cit, tomo II, págs. 107-111.

(8)Ibidem, pág. 109.

(9)cf. MORSIANI, ALBERTO: Anthony Mann. Firenze, Il Castoro Cinema-La Nuova Italia, 1986.