

Algunas facetas del cine a partir de “Encubridora” (1952), de Fritz Lang

escrito por Ignacio Ilundain | 1 octubre, 2023

Encubridora (Fritz Lang, 1952; “Rancho Notorious” es su título original) es un *western* de mucha calidad que, entre otras cuestiones, plantea a la reflexión temas propios del cine, de la manera de hacer cine. Considero que es un buen punto de partida para pensar aspectos como la tensión entre actor/actriz y personaje o la articulación temporal de la narración cinematográfica.

Fritz Lang (1890-1976), austriaco nacionalizado alemán, es autor de grandes películas de «cine mudo” (*Metrópolis*, de 1927, por ejemplo), con una fuerte estética expresionista. Se trasladó a Hollywood a mediados de los años 30 tras el ascenso del nazismo en Alemania. *Furia* (1936), *El ministerio del miedo* (1944), *La mujer del cuadro* (1944), *Los sobornados* (1953), *Deseos humanos* (1954, comentada [aquí](#)), son algunos ejemplos destacados de su filmografía.

Un *western* algo atípico

Encubridora, fue el último *western* de los tres que rodó, tras *The return of Frank James* (1940) y *Western Union* (1941). En el reparto destacan Marlene Dietrich (como Altar Keane, la jefa del rancho), Arthur Kennedy (como Vern Haskell, quien busca la venganza por la muerte de su prometida) y Mel Ferrer (como Frenchy Fairmont, pistolero).



La **violencia** presente en esta cinta es más intensa de lo habitual en esta época: la forma de la muerte de la prometida de Vern Haskell, o aquella escena en la que se quiere matar a un niño, por ejemplo. El ánimo de venganza que domina la cinta, tema presente en el género, se une al hecho de que los personajes principales, son “malos”... No es una película clásica de “buenos y malos” propia de las películas del género en esta época. Más bien parece una simbiosis de **cine negro y western**. O, como a veces se dice, un *film noir* ambientado en el Oeste. Todo esto hace de esta película algo atípico en el género, como lo fue, por otros motivos, otra gran película de este año: *Solo ante el peligro* (Zinnemann, 1952; comentada [aquí](#)).

Tampoco hay grandes escenarios naturales como en las películas que John Ford rodó en Monument Valley, las grandes praderas de *Horizontes de grandeza* (W. Wyler, 1946, comentada [aquí](#)), y en tantas otras. La película se rodó con un presupuesto ajustado, con una carestía de medios que explica que fuese **rodada, casi enteramente, en estudios**. La ambientación en algunos parajes naturales es muy poco realista al verse con claridad el decorado de cartón piedra. Ese carácter artificioso lo hemos visto muchas veces en películas de esta época, y solía ir acompañado a menudo de argumentos e interpretaciones de bajo nivel. Son las conocidas como “películas de serie B”, de bajo

presupuesto, propias de los años 40 y 50, pertenecientes a géneros como el *western*, ciencia ficción o terror.

Tensión entre cómo se hace/qué cuenta

En este caso, los actores son conocidos, la trama y los diálogos son de un nivel alto. El contraste entre algunos decorados y el argumento es muy fuerte, lo que hace que la atención del espectador esté muy centrada en lo que pasa y no en algunos detalles de cómo se ha hecho la película.

Cuando el **nivel artístico es bajo** se evidencia, por ejemplo, que los actores están actuando, que los decorados son eso, decorados, etc. La pretensión de crear ilusión de realidad es muy grande en el cine aunque haya naves espaciales o se cuente una historia del pasado. Cuando la credibilidad de las actuaciones es alta, **vemos a “personas en acción” y no a “actores que representan”**. Si la película está bien realizada (o el teatro, o la ópera), la atención no se pone en la forma de representar, sino en la acción, en la historia que se nos relata. Es tremendamente llamativo, por ejemplo, algo que en realidad ocurre poquísimas veces: que haya una escena en la que se vea el micrófono encima de los actores. Ver la forma de hacer distrae. Si la forma de hacer es buena, se consigue la **ilusión de realidad**, aunque también digamos al final: qué bien actúan, qué paisajes, qué efectos especiales...

A la vez, los espectadores **vemos las películas sabiendo** bastantes cosas. Conocemos los **códigos** del género que crean expectativas de desarrollo argumental. En esta película se mezclan códigos de diferentes géneros. De hecho, el carácter atípico mencionado, provoca una incertidumbre que se agradece. El lado negativo de los códigos narrativos de los diferentes géneros cinematográficos, estriba en que puede llevar a hacer pensar que, *grosso modo*, ya sabemos lo que va a ocurrir.

En *Encubridora*, los **actores principales** destacan sobre los personajes en algún aspecto. En esta época ya empieza el

declive del *star system* de Hollywood. Pero, como hoy en día, que determinadas actrices o actores representen tal o cual papel es tremendamente importante. Es un **reclamo**.

Tensión entre actriz y personaje

En esta película destaca al respecto la alemana Marlene Dietrich (1901-1992). Tras el éxito alemán de *El ángel azul* (1930), se traslada a Hollywood y firma un contrato con la compañía *Paramount*. Se construyó una imagen de estrella, de diva, a través de películas ideadas para su lucimiento. A pesar de lo dicho antes, que el hecho de estar ante una buena representación nos haga olvidar ese carácter de crear una ilusión que define el cine, la presencia de las “caras conocidas”, el ver interpretar un papel a esta famosa actriz, de la que se tiene una imagen pública, condiciona el visionado de la película.



Arthur Kennedy, Marlene Dietrich y Mel Ferrer («Encubridora», 1952)

Se da, por lo tanto, una tensión entre el hacer notar que se está interpretando un papel (por lo destacable de su actuación, por ser un rostro conocido), y hacer presente una persona que vive una vida posible. **Al ser conocida**, en este caso Marlene Dietrich, **el espectador espera algo**, anticipa algo. Muchas veces ha hecho papeles con un perfil definido, de “mala”; su acento alemán, al ver la película en su sonido original, recuerda a los espectadores que es una actriz extranjera, lo que puede no corresponderse con el papel que

interpreta... Se produce, en este caso, una cierta tensión entre la actriz y el personaje, sin olvidar que "personaje" es el término cinematográfico-teatral para designar a la persona (*dramatis personae*) que se hace presente en la historia que estamos viendo.

Este tipo de anticipaciones, unidas a las derivadas de los códigos narrativos mencionados, modula la experiencia del espectador al ver la cinta. La **tensión entre previsibilidad y sorpresa** es algo con lo que los cineastas juegan, dando un tempo, un tono a la obra. Como la famosa *Sinfonía 94* de Haydn (1792), "La sorpresa" que en su segundo movimiento, tras los compases en *pianissimo*, produce un fuerte "ataque" orquestal que provoca que los espectadores distraídos o medio adormilados, se despierten (se dice que esta fue la intención de Haydn). Otra cosa es saberlo y entonces, la experiencia es la de estar esperando el choque; o si es como uno se lo imaginaba después de que se lo hayan contado...

La buena y creíble imagen que ofrece Marlene Dietrich en esta película, contrasta con el poco creíble envejecimiento de Mel Ferrer. Su personaje debe tener más años de los que en realidad tiene el actor. Eso resta credibilidad, y llama la atención sobre la "forma de hacer" que comentaba antes. Si la actriz o actor "vence" al personaje que interpreta, si la actuación llama tanto la atención que "tapa" al personaje, la película es mala. No es el caso, ni mucho menos, de la película que sirve de base para estas reflexiones, aunque tiene carencias.

Tensión sobre el protagonismo

Aunque hay tres personajes principales, son dos los que destacan: Altar Keane, la jefa del Rancho (Marlene Dietrich), y Vern Haskell, quien busca la venganza (Arthur Kennedy). Siendo una película de 1952, llama la atención que un personaje femenino sea el que manda. Recuerda a esa otra buena película, *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954) donde Joan

Crawford encarna a la poderosa Vienna jugando un papel parecido al de Marlene Dietrich que sigue la estela de esta película.

Pero el que mande no la convierte necesariamente en protagonista dramática indiscutible. De hecho, tiene en el personaje masculino su oponente dramático principal. Argumentalmente, es Vern Haskell, el protagonista, ya que la película narra su venganza: la larga búsqueda del asesino de su prometida y su muerte. Pero es ella, Altar Keane/Marlene Dietrich, la que destaca sobre todos. Se produce otra tensión singular: entre el protagonismo argumental de Vern Haskell y el casi protagonismo argumental de Altar que se intensifica por la poderosa presencia de la actriz que da al personaje una fuerza dramática añadida.

La articulación de la temporalidad

La película contiene varias escenas en las que cuenta el pasado de Altar Keane, su historia sobre cómo llegó al rancho. Normalmente, a este recurso, se le denomina *flashback*. En realidad, en este caso, tiene muy poco de *flash*, de aparición repentina y breve de una imagen del pasado. Pero dado que el uso de la palabra se ha generalizado, conviene seguir utilizándolo. En realidad, en esta película, se incrustan **pequeños relatos del pasado** en la trama que cuentan el porqué de la situación que se muestra, las razones o motivos de los personajes... Lo que sirve también para aligerar el tono de la película, como en el caso de la anécdota de la "carrera de caballos".

Paréntesis. Tenemos la palabra "analepsis" para nombrar esto, palabra que se usa muy poco en la crítica cinematográfica habitual dirigida a un público muy amplio; así como el término italiano "racconto" (relato, historia) que sirve para nombrar estos episodios del pasado algo largos cuya narración interrumpe el curso de la narración presente. Son dos las maneras de traer el pasado al presente: recuerdos rápidos como

“los que nos vienen a la cabeza” en muchas circunstancias, o el relato de algo pasado, de un acontecimiento.

Su correspondiente en el **futuro** sería la prolepsis o *flash forward*: un episodio futuro interrumpe la narración presente dándonos a conocer las consecuencias de la acción, anticipando, normalmente de manera parcial, el curso de acontecimientos de lo que se está narrando. Bastantes veces la película nos enseña el final, o casi, de la historia, normalmente en una situación crítica. La película entera, o una porción muy grande, es el pasado de esa escena inicial. Este recurso no aparece en *Encubridora*.



Fotograma de «Encubridora»
(1952)

De una u otra manera, el cine, y la televisión (también la novela), juegan con la línea temporal al intercalar episodios pasados o futuros en el relato. Es un **juego relativo al conocimiento** que los espectadores o lectores tenemos de la historia, de las causas de los hechos, de las motivaciones de los personajes. Cuando está bien hecho, se consigue que la narración pueda interesar más que una narración lineal al **añadir emociones** como el suspense y la expectación en el acto de ver la película. La actual serie televisiva *This is us* (2016-2022) se caracteriza por unir e intercalar diversos tiempos pasados con el presente y, de vez en cuando, alguna escena futura.

Además del efecto emocional en el espectador, estas técnicas relativas a la temporalidad se utilizan como una **forma económica de narrar** una historia. Se cuenta una trama, y se

añaden solo aquellas escenas que sirven para explicar el presente como es el caso de *Encubridora*.

Concluyendo. Fritz Lang fue uno de los grandes directores de cine en su período mudo y clásico. Su buen hacer permite explorar la poética del cine, los recursos compositivos, los elementos con los que hacer películas. En el caso de *Encubridora*, realizando una película de género de una forma muy personal e influyente.