

---

## La intemperancia de Ethan Edwards

*Alejandro Montiel Mues*

---

Arbor CLXXIV, 686 (Febrero 2003), 265-276 pp.

*Para Sabiniano Medrano Irazola, varón morigerado, el más virtuoso,  
sin duda, de nuestra generación torcida*

---

En la *Ética eudemia* (II, 1220-1221), Aristóteles repasa su propia clasificación, «hecha en tratados anteriores», de las pasiones del alma y, a modo de ejemplo, se refiere sumariamente a algunas de ellas, como la irascibilidad o, su contraria, la indolencia, y a la malicia o, su contraria, la simpleza; pero quedémonos, por lo que aquí nos concierne, únicamente con su definición de *intemperancia*, que será la propia del hombre «que cae en todos los excesos». Aristóteles opone a dicha pasión la del *insensible*, «aquel que, por defecto, no desea lo que sería mejor y de acuerdo con su naturaleza, sino que carece de sentimientos como una piedra». En la virtud que corregiría estas pasiones extremas, estribaría, paradigmáticamente, la clave para adquirir todas las demás virtudes: la *moderación*. Moderando la temeridad, pero sin incurrir en la cobardía, se alcanza la mansedumbre; moderando la desvergüenza, pero sin caer en la timidez, se posee el pudor; en moderar la adulación, pero sin manifestarse desabrido, consistiría la amabilidad, y así sucesivamente.

Intemperante es, pues, aquel que persigue y satisface sus deseos sin moderación alguna; aquel ser humano, mujer u hombre, opuesto,

por definición, a quien ni sufre ni padece, a quien nada le da ni frío ni calor, al *insensible*.

Este exceso del deseo aqueja a numerosos personajes fordianos, pero, sobre todo, y excepcionalmente, al Ethan Edwards (John Wayne) de *The Searchers* (1956), un personaje insólito, por otra parte, en la obra de John Ford, sin parangón con ningún otro de sus películas.

En efecto, Ethan Edwards constituye una excepción por su extrema *intemperancia*, aun cuando está aquejado, evidentemente, también, como otros varios personajes fordianos, por una palmaria *hybris* trágica o *arrogancia criminal*<sup>1</sup>, y aun por la *hamartia* (una suerte de *culpa* primigenia, o, católicamente hablando, una especie de pecado original) que define igualmente Aristóteles en su *Poética* (1453a). Pero insisto: es una excepción en el devenir de su prolija filmografía pese a las numerosas constantes de la misma aquí presentes; pese a que, en *Centauros del desierto*, intervenga su actor-estrella-icón habitual (desde 1939 y hasta algunos años después de este film): John Wayne; pese a que el personaje deambule gloriosamente por ese «ciclorama»<sup>2</sup> o «estado mental»<sup>3</sup> que es el apabullante paisaje de Monument Valley (a veces denominado, con toda justicia, Ford Valley); pese a que Ethan es también un héroe trágico, similar a los tan frecuentes en sus películas; pese a que el actor John Wayne imita (homenajea), al final, a un añejo actor fordiano, el Harry Carey de *Straight Shooting* (1917), configurando así un amanerado bucle en el que se engarzan como perlas toda su obra cinematográfica; pese a que, en *Centauros del desierto* se reaudan y prosiguen, complementan y explotan, un buen número de motivos temáticos que hemos dado en reconocer como típicamente fordianos.

¿Por qué, entonces, no es Ethan un héroe más de Ford, comparable al coronel Owen Thursday (Henry Fonda) de *Fort Apache* (1948), o con el capitán Wessels (Karl Malden) de *Cheyenne Autumn* (1964)? ¿Por qué su pasión es original, su intemperancia, única?<sup>4</sup>

En primer lugar, no se sabe de dónde ha salido Ethan en 1868, tres años después de finalizada la Guerra Civil, aunque se insinúe que pudo combatir, inmediatamente después, como tantos otros licenciados del ejército sudista, en las filas del emperador Maximiliano, viniendo, por lo tanto, de perder su segunda guerra, que, como se sabe, fue ganada por Juárez. Tampoco se conoce qué crímenes ha cometido, éstos que le han convertido, al parecer, en un proscrito; ni se sabe, en otro orden de cosas, en qué han consistido las pasadas relaciones amorosas de Ethan con su cuñada Martha (Dorothy Jordan).<sup>5</sup>

Lo que sabemos simplemente, por lo tanto, es que es (fue) un confederado recalcitrante y vencido, que sólo ha jurado una bandera,

y que no piensa, por el momento, jurar más. ¿Y, luego? Un mercenario, seguramente. Quizás en México, a juzgar por la medalla que posee. O/y un forajido. Un tipo, en cualquier caso, temible y admirado. Una suerte de caballero errante, a lo *Shane*, de Georges Stevens (1953), con el que Ethan tiene más de un punto en común —aparte del evidente de estar enamorado sin esperanza de una mujer casada, como Tristán de Isolda: he aquí, pues, otro *amor recíproco desgraciado*, de los que hablaba Denis de Rougemont—, pues nótese que su pequeño sobrino, Ben, también está fascinado por su sable —al igual que, en aquella otra película, el pequeño Joey estaba fascinado por las armas del pistolero—, y que Ben le echará de menos cuando los no menos errantes comanches *Nawyecki* asolen el vulnerable y remoto hogar de Aaron Edwards: ¡Ojalá tío *Ethan* estuviera aquí! <sup>6</sup>.

Ethan es presentado, por lo tanto, como un héroe trágico —aquel que aparece estigmatizado— a consecuencia de la *hibrys* y de la *hamartia* (cual Edipo o el también colérico Aquiles), como sería el caso igualmente de Doc Hollyday (Victor Mature) en *My Darling Clementine*, 1946 <sup>7</sup>, pero también, muy específicamente, como un personaje extraviado, desenraizado, que, sin embargo, aún suscita casi adoración en su amada Martha. Ella le ofrece la última oportunidad de un hogar; incluso con más autoridad que su propio hermano: *Eres mi hermano, puedes quedarte el tiempo que quieras* —dice Aaron (Walter Coy)—. ¿Verdad, Martha?

A este respecto, hay un gesto del prólogo del film (consistente en doce premonitorios planos que abarcan hasta el primer fundido encadenado) que debe destacarse; y que es condigno, sin duda, de las más famosas y posteriores *caricias por delegación* (léase a Laura Mulvey) con que Martha mima el polvoriento capote sudista de Ethan. Es un gesto actoral: Martha camina hacia atrás, extravagantemente, para dar paso a Ethan a la casa de los Edwards. Le acoge. Su movimiento, como hechizado, es, en el mejor sentido, muy teatral, antinaturalista, pero ese recular de Martha a paso de danza, también es muy bello, y rarísimo: un instante que, para cualquier espectador, al que no le provocara una irritante o intrigante extrañeza (casi cómica), podría pasar desapercibido.

Lo confesó o confirmó Ford: *pongo cosas pequeñas en las películas, que pasan desapercibidas*. Meros incidentes, quizás, pero altamente significativos. Pues, ¿a qué viene esto? ¿Cuándo y por qué ha renunciado Ethan a Martha, Martha a Ethan? No lo sabemos, como tampoco supimos por qué hubiera debido de renunciar el joven Hal Philips (Harry Carey) a la bella Joam Sims (Molly Malone) a favor de un tal Sam

Turner (Hoot Gibson) en *Straight Shooting* (1917), aunque sí sabremos, por el contrario, casi medio siglo después, por qué ha renunciado Tom Doniphon (John Wayne) a Hallie (Vera Miles) a favor de Ramsom Stoddard (James Stewart) en *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962). Y, entre ambos momentos, lo que indudablemente hemos sabido siempre es que Joam, Martha y Hallie están y permanecerán estando invariablemente enamoradas de sus respectivos Hal, Ethan y Tom, igual que Angharad (Maureen OHara) ha permanecido enamorada del señor Gruffydd (Walter Pidgeon), incluso después de su matrimonio con el hijo del dueño de la mina, en *How Green Was My Valley* (1941); o igual que Laurie Jorgensen (Vera Miles) ha permanecido enamorada del ligeramente mestizo (apenas una octava parte, elocuente hecho que no aparecía, sin embargo, en la novela original de Alan LeMay) Martin Pawley (Jeffrey Hunter); enamorada incluso cuando ella esté a punto de contraer matrimonio con el *ranger*-cantante-guitarrista Charlie McCorry (Ken Curtis).

¿Leyes del melodrama? Desde luego, pero hay más. Se debe juzgar a muchos de las mujeres y hombres de las obras de John Ford por el esplendor de su fracaso, por la amplia extensión de sus equivocaciones y por su ostensible falta de cálculo. ¿Cómo no pensar aquí, por ejemplo, en el viejo Frank Skeffington (Spencer Tracy), que incluso invita coquetamente a su sobrino Adam Caufield (Jeffrey Hunter) a asistir en primera fila a su estrepitosa derrota en las elecciones a alcalde de la ciudad de Boston (*The Last Hurrah*, 1958), aunque, obviamente, no fuera ése su pronóstico? ¿O cómo no pensar, también, en los numerosos muertos —estos sí, perfectamente previstos fríamente por las mandos— de *They Were Expendable* (1945) o provocados por los delirios de grandeza del Teniente Coronel Owen Thursday (Henry Fonda) en *Fort Apache* (1948)?

Durante cincuenta años del siglo XX Ford describió, una y otra vez, en casi todas sus películas, familias quebradizas; verbigracia, por sólo mencionar películas del cine sonoro, las familias precarias de *Dr. Arrowsmith* (1931) o *Flesh* (1932), o la previamente rota de *Río Grande* (1950), o la intermitente de *The Wing of Eagles* (1957), o la destruida en el episodio de la Guerra Civil en *How the West Was Won* (1962); aunque nunca narró tan ejemplarmente la disolución de una casa como la de los mineros Morgan en *How Green Was My Valley* (1941)<sup>8</sup>.

Una y otra vez, su Compañía Estable contaba lo mismo; a saber: cómo algunas mujeres u hombres en un mundo de locos (engolfados en una suerte de delirante carrera de barcos de vapor por el Mississipi,

como en *Steamboat Round the Bend*, 1935) se civiliza, en ocasiones, dificultosamente; y a menudo gracias a un *nuevo Moisés* —nombre con el que bautizan, como de pasada, al abandonado niño en la carrera para la ocupación de las tierras de Dakota de *3 Bad Man* (1926); nombre del negro loco, o que se hace el loco (shakespereano bufón que regularmente aparece metamorfoseado en distintos *ayudantes del héroe* en muchas obras fordianas) de *Centauros del desierto* (Hank Borden) y nombre con el que se hace llamar también el grotesco personaje (interpretado por Berton Churchill) en *Steamboat Round the Bend*. Una civilización que es consecuencia de ciertas mentiras, como, por seguir citando la última película mencionada, las del trapacero charlatán Dr. John Pearley (Will Rogers) en su hilarante *Museo Histórico*,<sup>9</sup> donde el Moisés ha mudado en uno de los hermanos James. Y, generalmente, también, es consecuencia de ciertas renunciaciones. Y aquí no puede uno de dejar de pensar en el eventualmente enloquecido pirómano Tom Doniphon (John Wayne) de *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962).

Pero, precisemos: en muchas películas, Ford ofreció como prueba de todo ello —de esta *visión del mundo*— algunos ejemplos de personajes intemperantes, sin medida, desvariados (o, al menos, ofreció —como acabamos de recordar— momentos de soberbia y desmesura de algunos de esos hombres y mujeres), pero no es el caso más común.

En la primitiva *Just Pals* (1920), por ejemplo, Bim (Burk Jones), es, al principio, un perfecto perezoso, un simpático vagabundo indolente, que no habría tenido que desaprender nunca este carácter bonancible e inocuo de no ser por el hecho de que, cosas de la vida, llega a empecinarse chaplinianamente en la puntillosa defensa de un *chico* desamparado, Bill (George E. Stone), con el que quedará comprometido de por vida. De similar modo, en su postrero largometraje de ficción (*7 Women*, 1965), la doctora Cartwright (Anne Bancroft), mujer de turbio pasado, habrá de autoimponerse el martirio en circunstancias extremas para salvar, entre otros, al bebé de Florrie y del difunto Charles Pether (Betty Field y Eddie Albert). Y es que, a mi juicio, estas son, con notable asiduidad, las historias preferidas de Ford; *historias de hombres y mujeres buenos/as, aunque de mala vida, que tardan en comprometerse con el lado bueno, es decir, en moderar su intemperancia*, y en agregarse convenientemente a una comunidad. Historias piadosas, pues; de redención (católica), como insiste acertadamente Tad Gallager; historias parecidas siempre a la incidental del dipsómano Josiah Boone, *Doc* (Thomas Mitchell), que, cuando llega

el caso, se libra a marchas forzadas de su perenne borrachera para atender a un parto urgente en *Stagecoach* (1939).

Nunca, no obstante, mostró Ford todo este sinvivir sin remisión posible, ni con la crudeza, rayana en la barbarie, de un Ethan Edwards, porque los anteriores y posteriores héroes (o figurantes) de Ford (héroes y figurantes ofrecen igualmente trayectorias ejemplares<sup>10</sup>), no son, por lo común, tan intemperantes, salvo en lo que se refiere al alcohol, aunque en este caso siempre son vistos con magnánima tolerancia: piénsese en las recurrentes figuras interpretadas por J. Farrell McDonnell, Francis Ford, Thomas Mitchell, Barry Fitzgerald, Victor McLaglen, etc., pero también, excepcionalmente, en las masculinizadas Minnie Wead (Maureen O'Hara) de *The Wing of Eagles* o en la doctora Cartwright de *7 Women*. Bien es cierto que ninguno de sus personajes, incluido el *okie* Tom Joad (Henry Fonda) de *The Grapes of Wrath* (1940) o los desahuciados ancianos Lester de la deprimida Georgia descrita en *Tobacco Road* (1941), habían perdido tanto como para almacenar en su alma tal resentimiento y tanta ira; porque, de entrada, Ethan ha perdido una *madre* en 1852, a manos de los comanches, tal como se lee —¡si no pasa *desapercibido!*— en la tumba en la que se refugia la pequeña Debbie (Lana Wood, actriz hermana de Nathalie), tal vez dos guerras, como se ha dicho, y a su ¿único? amor; y, enseguida, perderá a un hermano, a una hospitalaria cuñada y dos (o quizás tres) sobrinos, de nuevo a manos de los comanches.

¿Es esto habitual en las películas de Ford? En absoluto. Nunca, como se ha dicho, presentó Ford un personaje tan abrumadoramente gastado y malherido (y, pese a todo, tan obstinado y con tanta *arrogancia criminal*). Por el contrario, buenos de solemnidad, y aun alegres en su presentación, resultarán, finalmente, los *tres hombres malos* de *3 Bad Men* (1926), personajes de verbo ingenioso —pues, ciertamente, la película contiene magníficos diálogos, hecho más destacable si cabe siendo como es un film *mudo*— tan benéficos y nítidamente fundacionales, o más, que los Tres Reyes Magos de *3 Godfathers* (1948), todos sacrificados (y dos de ellos, muertos) en aras de un bebé, un huérfano, encontrado en el desierto por azar; un nuevo *Moisés*, otro más de los tantos que pueblan la obra fordiana, como se ha visto. Con todo, mejores aún que ellos son las sufridas *madres* presentes en tantas películas de Ford, imagen sublimada ya en la inesperada canción que da título a un film roto, a medias conservado, *Mother Machree* (1928), y en otra emocionante canción que canta uno de los presos en *Up the River* (1930); imagen ideal que se encarna en la figura de la alemana Frau Bernle (Margaret Man) de *Four Sons* (1928),

y preanuncia tantas otras abnegadas madres fordianas, como la irlandesa señora McPhillip (Una O Connor) de *The Informer* (1935), la desgarrada Abigail Clay (Alice Brady) de *Young Mr. Lincoln* (1939), la desterrada granjera de Oklahoma Ma Joad (Jane Darwell) de *The Grapes of Wrath* (1940), la galesa Beth Morgan (Sara Allgood) de *How Green Was My Valley* (1941), las muchas madres americanas que esperan a los soldados combatientes de *The Battle of Midway* (1942) —exhibidas no sólo por la imagen de una madre como cualquier otra, sino por la voz en off de Jane Darwell, que habla como una madre cualquiera—, la madre que da a luz en el desierto (Mildred Natwick) en *3 Godfathers* (1948), la infinita madre adoptiva y yerma de sucesivas generaciones de cadetes de West Point (Maureen OHara) en *The Long Gray Line* (1955) y, por supuesto, la Martha Edwards y la señora Jorgensen, interpretada por Olive Carey, una actriz que, en la vida real, era la viuda de Harry Carey, y la madre real de su hijo de ficción Brad Jorgensen (Harry Carey jr.), y que hará el mismo gesto que antes hiciera Martha, protegiéndose del sol, con la mano en la frente, cuando reciba a Ethan y a Martin en el primer regreso (¿al hogar?) tras su incansable búsqueda de Debbie.

¿He escrito regreso al hogar de Ethan? *The Long Voyage Home*, rezaba el título de una película de Ford de 1940. No, nada de eso es posible. Pues, como tantos de los marineros del Glencairn que imaginó Eugene O'Neill y refundió el guión de Dudley Nichols —e, incidentalmente, como *Shane*, por insistir en el paralelismo— Ethan no tiene hogar a donde regresar, tal como antes había ocurrido, en la obra de Ford, con Aloysius Driscoll (Thomas Mitchell), aunque sí lo tenga Martin, como antes había ocurrido, también en *The Long Voyage Home*, con Ole Olson (John Wayne, que aquí se hace el sueco).

Ethan Edwards es, pues, aparentemente y, en principio, un típico y fronterizo *bad good man* del que esperaríamos, en el contexto de la obra fordiana, que se redimiese para *fundar* la civilización y, además, un huérfano: hijo de sí mismo, padre de sí mismo; y como *Shane* —insisto de nuevo— un hombre que viene de un lugar al que no regresará y viaja hacia un lugar donde no ha estado nunca. Un huérfano, como Martin; un resentido, como su simétrico enemigo, al que los colonos anglófonos llaman *Scar* y los mejicanos, como Emilio Gabriel Fernández Figueroa (interpretado por Antonio Moreno, y cuyo nombre en el film es un homenaje paladino a sus dos eminentes colaboradores en *The Fugitive*, 1947), llaman Cicatriz (Henry Brandon).

Ethan es, en conclusión, el hombre que lo ha perdido todo, incluso, al final, la *hybris*, pero que, incluso desde el principio, no estaba ador-

nado por otro rasgo de carácter, otra pasión del alma, que la intemperancia (y, quizás inexorablemente, por la saturnina, negra melancolía).

En sus acciones hay reminiscencias de multitud de personajes de Ford, y de películas de Ford, y sin embargo su irreconciliable odio a la vida va, dicho sea sadianamente (o sea, entroncando con la filosofía poco valorada del gran conde de Sade, generalmente rebajado a marqués), más lejos que la de ningún otro, como prueban los dos primeros disparos que se oyen en el film: aquéllos con los que vacía los ojos de un cheyenne muerto, profanando así ominosamente su tumba, para que vague eternamente en las Praderas del Espíritu (como, por lo demás, viene haciendo él mismo desde antiguo). Ni arrancar la cabellera de Scar (costumbre de los rostros pálidos, copiada posteriormente por los nativos americanos, dicho sea de paso) ni devolver al hogar a Debbie, le reconciliarán con la existencia, ni le reconciliarán tampoco con la familia o la fe (o la fe en la familia). De hecho, el viejo Ethan es inútil ya para la *civilización*; el civilizado, y civilizador, será ahora el joven mestizo Martin, al menos desde la escena en que evita la muerte de su *hermana*, y eso bastante antes de que acabe el film <sup>11</sup>.

Ethan, en suma, ni es un personaje *plano* (en el sentido que le daba a la expresión E. M. Foster) ni un mero *tipo* (como tienden a minusvalorarlo los *historiadores* del cine), ni nada de todo eso que generalmente se ha afirmado de su carácter y de otros tantos caracteres de los personajes de la obra de Ford: es, a mi juicio un ser atravesado de una obstinada *intemperancia*, una ruda pasión del alma, que es en este caso irredimible y, por lo tanto, excepcional dentro de la compleja obra fordiana. Ninguna peripecia, ninguna catarsis, nada de lo que pudiera acontecer a lo largo de siete años, ni aún de siete vidas, logrará morigerar su incomparable dolor.

## Notas

<sup>1</sup> «*Hybris* (Palabra griega para designar *arrogancia criminal*.) Falta trágica que conduce al héroe a su perdición, después de haber ignorado el aviso de los dioses. Esta falta es inherente a lo trágico y a la grandeza del héroe, siempre listo para asumir su destino.» (Patrice Pavis, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, Comunicación, 1990, p. 260.) Permítaseme traducir, muy libremente (como me ha indicado la dramaturga Beth Escudé), que ese *aviso de los dioses* se denomina en nuestro lenguaje de hoy la *tradicición* (cultural, obviamente), pero que en *Centauros del desierto*, la *tradicición* no deja de dar avisos más bien equívocos y contradictorios: ¿No será que hay distintas *tradiciones* y que cuando se acusa a Ford de tradicionalista no se sabe de qué diablos se está hablando? ¿Hay que matar,

o no, a la quasicomanche adolescente, y esposa de Scar, Deborah Edwards (Nathalie Wood)? Como dice, justo antes del Tercer Acto, Laurie Jorgensen (Vera Miles) para disuadir de su nueva y arriesgada partida a Martin (Jeffrey Hunter): *Martha* (es decir, ni más ni menos que la propia madre de Debbie) *hubiera estado de acuerdo* [en que Ethan matase a Debbie]; aunque esto, como otras tantas cosas, lo opina un personaje, y *no los dioses (ni la tradición)*. He aquí la verdadera complejidad —y modernidad desorientadora— de esta trama.

<sup>2</sup> En precioso término de José Luis Téletz, «El paisaje y el signo», *Contracampo*, 36, Verano 1984, ps. 33-38.

<sup>3</sup> En sugestivo término de Joseph McBride y Michael Wilmington, *John Ford*, Madrid, Ediciones JC, 1984.

<sup>4</sup> El favor que, en general, la crítica de las últimas décadas le ha otorgado a *Centauros del desierto* (aunque a la sazón, muy recientemente, se le venga regateando) se debe, con toda probabilidad, a que Ford explicitó aquí, quizás, respecto a la historia narrada, menos que nunca —lo cual, ya es decir, para quien, en *Doctor Bull* (1933), por ejemplo, el protagonista que da título al film (Will Rogers) llega a levantar una lacerante acta de defunción de una joven de 17 años a la que el espectador no ha visto, pero cuya muerte afecta grandemente toda la vida comunitaria, y recoge una cuchara del suelo de un anciano presente del que no sabemos nada de nada, ni sabremos— y, consecuentemente, se ha dado en pensar, precisamente, que en ello se cifraba su *estilo*. Por el contrario, yo propongo que es más productivo conjeturar que lo que no dijo es porque, en cierto modo, *ya lo había dicho en otra parte*. Las películas de Ford, como trato de contar en estas páginas, se apoyan y complementan magníficamente unas a otras, y resulta altamente productivo cruzarlas y cotejarlas unas con otras.

<sup>5</sup> En efecto: a la crítica actual parece que conviene o complace tales misterios o elisiones. Gusta a los analistas minuciosos (como a Santos Zunzunegui: *La mirada cercana. Microanálisis filmico*, Barcelona, Paidós, 1996, ps. 17-48), pero no sólo a ellos, sino que también a mis alumnos del *Institut del Teatre* de Barcelona (pongamos, por ejemplo, al excelente y emergente crítico cinematográfico Esteve Soler) les incita a hablar pertinentemente de Chejov y del subtexto. Sí, bien. Vale. Pero así eludimos una pregunta crucial (obligatoria, para el espectador): ¿quién es éste tal Ethan Edwards?

¿Qué importa eso?, se dirá. Lo genial es *lo que no dice Ford* (ni explícitamente ni, por supuesto, enfáticamente). ¿Por qué? Pues porque, como propuso sagazmente Frank Nugent, Ford es brillante por lo que *no* hace.

Verbigracia, por ese plano que brillantemente *no* filmó en *How Green Was My Valley* (1941), ese plano medio corto o primer plano (con *raccord* en el eje) que esperábamos, pero que, en efecto, *no* hizo, del sr. Gruffydd (Walter Pidgeon) bajo el melancólico árbol (de poderosas ramas casi horizontales, tan fordiano, pues ya lo habíamos visto, junto a un no menos melancólico río, en *Young Mr. Lincoln*, 1939, y en muchas otras películas), tras la boda de Angharad Morgan (Maureen O'Hara). Pero también por algo más contundente (y quizás excesivo), que podría formularse (se formula, a veces) así: Ford se hermanaría en esto a Beckett, o a cualesquiera otro que se señale en el futuro como el maestro de la dramaturgia moderna, en tanto que, como narrador, exhibe un saber incompleto (o sea, en las antípodas del *clasicismo*) sobre los acontecimientos del relato. Tal vez sea cierto, pues para cierta crítica —desde Miguel Marías a Santiago Vila o Francisco Javier Gómez Tarín, en perpetua disputa contra los añosos denuestos de Lindsay Anderson sobre el film (véase Lindsay Anderson,

*Sobre Ford*, Barcelona, Paidós, 2001)—, la supuesta felicidad del estilo fordiano que estriba precisamente, repito, entre otras cosas, en lo no dicho, en lo sugerido, en el transfondo (social, histórico, mítico) de lo narrado, o, incluso, en el poderoso substrato de una suerte de *imagen geológica* (Véase: Miguel Marías, «El otro, el mismo», en AA.VV., *John Ford*, Madrid, Filmoteca Española, 1991, ps. 19-39; Santiago Vila, *La escenografía. Cine y arquitectura*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 188.; —donde desarrolla atractivas tesis discutidas— en Alejandro Montiel, *Teorías del cine. El reino de las sombras*, Barcelona, Montesinos, 1999, ps. 128-132.; Francisco Javier Gómez Tarín, «John Ford en la hendidura del tiempo: manifestaciones de la ausencia en *The Searchers*», *La madriguera*, 54, en *El Viejo Topo*, 172, noviembre 2002, ps. 72-73; y Santos Zunzunegui, op. cit.).

Otros, por el contrario, han declarado, legítimamente, que, por mucho que se enfraquen en su escrutinio, sigue sin gustarles Ford (como Antxón Eceiza, «¿Nos repugna Ford?», *Nosferatu*, 40, abril 2002, ps. 65-71) o, incomprensiblemente, como el dicharachero Alejandro Amenábar, afirman que: «*Centauros del desierto* no sólo me parece una película mal contada, sino además profundamente fascista.» (Carlos F. Heredero, *Espejo de miradas. Entrevistas con nuevos directores del cine español de los años noventa*, Festival de Cine de Alcalá de Henares / Ayuntamiento de Alcalá de Henares / Fundación Colegio del Rey / Comunidad de Madrid, 1997, p. 83).

¿Hay que atender entonces, también, a estas dos últimas opiniones de Amenábar? Digo dos: una, estética, donde se afirma que *Centauros del desierto* está «mal contada»; la otra, política, ideológica, que moteja al film de «profundamente fascista».

No sé. No sé si deben atenderse siquiera (salvo a pie de página). Pues cuanto más se atiende a las dos observaciones del director de *Tesis*, *Abre los ojos* y *Los otros* más se le cae a uno la cara de vergüenza (ajena); porque, en punto a *contar*, lo que se dice *contar*, el film constituye, a fecha de hoy, narrativamente, un éxito perdurable por la sencilla razón de que atrapa al espectador contemporáneo (medio siglo después) desde el misterioso *advenimiento* del héroe al hogar de los Edwars hasta el inopinado *milagro* de la cueva (que tan admiradamente recoge Godard en sus *Historie(s) du cinema*), sin que se pierda, tal espectador actual, en ese largo y obstinado itinerario de los personajes.

Y en cuanto a lo de «profundamente fascista», eso sí que tiene gracia. Pues, al parecer, según Amenábar, *Centauros del desierto* es un panfleto a favor del racismo beligerante preconizado por Ethan Edwards, y un discurso inequívoco consistente en afirmar sin ambages que los rostros pálidos debieron prevalecer sobre los indios, y que éstos debieron ser exterminados como animales. O, dicho de otro modo, según Amenábar, el *profundo fascismo* del film, consistiría en que el *punto de vista narrativo* subraya y sostiene con demagógica inocencia las opiniones *políticas e ideológicas* de un hijo de perra (perdóneseme la expresión) como Ethan Edwards. Naturalmente, creo que tal cosa es, sin más, una estupidez. Y da pereza recordar que sobre las diferencias entre «Mirada/Punto de vista/Representación» ya reflexionó pertinentemente, hace casi veinte años (Valencia, *Eutopías*, 1-2, Invierno-Primavera, 1985, ps. 49-70), Juan Miguel Company, y todo ello alrededor de otro extraordinario film de Ford. *The Long Gray Line* (1955), película no menos fecunda, a la hora de suscitar equívocos y estimular burradas, que la que nos ocupa.

Pues ocurre que más de ciento cincuenta películas de Ford hablan tozudamente de lo mismo: del amor o la lealtad a la madre (con toda la carga, pesada carga *mitológica*, desde luego, que ello conlleva), de la difícil cohesión de la familia, del

dolor de los expatriados al tratar de sobrevivir en un territorio extraño, de la violencia psíquicamente perturbadora con la que se *conquistaban* las tierras antes habitadas por otros (y, aún más, hablan del miedo a ser *conquistados* por otros), del horror de las guerras, de la xenofobia, de la exclusión, de la vergüenza y de la (in)justicia. Aunque también, qué duda cabe, de los buenos y malos profesionales *en algo* (sean militares, médicos, granjeros, predicadores, periodistas o trabajadores de toda laya), y de otras muchas cosas más, naturalmente. Y hablan —¿cómo podría ser de otro modo?— de una manera inequívocamente partidista, por supuesto. Como diría Ruydard Kipling, en lo que atañe a la *conquista del oeste*, hablan desde *la misión del hombre blanco*; respecto a la ardua independencia de Irlanda (en 1922), desde la beligerancia anti-británica; sobre las sociedades rurales americanas, desde una sentida antipatía hacia el puritanismo protestante; etc. Pues desde los años 10 a los años 60, el siempre viejo Ford (porque creo que sus películas *nacían viejas*, dado que aun las que describen el mundo contemporáneo tienen un elegante aire anticuado), aparte de inventarse América (como Frank Capra) contó *lo que había aquí y ahora* (sólo en parte, como es obvio e inevitable) aunque remitiéndose muy a menudo al pasado y, por lo tanto, desde un punto de vista no tanto conservador (que también, a veces; pues en otras ocasiones manifiesta un generoso liberalismo, propio de un convencido votante del partido *demócrata*) como sesgado y *edificante*; con lo que no pudo por menos que señalar el radical racismo, sin palitivos, de los egregios protestantes, miembros del selecto Plymouth Club de Boston, en *The Last Hurrah* (1958), por ejemplo, que, por supuesto, persiste aun hoy (pese a que se niegue *sistemáticamente* en los infames *telefilmes estadounidenses*, imitados *ad nauseam* en Europa por los Amenábar de turno, estos sí, *políticamente correctos*, puesto que ocultan y falsean la realidad vigente en un grado mucho mayor de lo que hubiera soñado jamás John Ford ni aun mediante el más alambicado de sus sofismas); con lo que no pudo por menos, tampoco, que señalar la indiferencia bienpensante hacia la numerosa mortandad infligida a los indígenas americanos (y no sólo, ni especialmente, en *Cheyenne Autumn*, 1964); ni dejar de señalar el papel tradicional (también *mítico*) del padre en el precario orden familiar, caso de los admirables personajes interpretados por Donald Crisp, como Gwilym Morgan en *How Green Was My Valley* y el viejo Martin Maher en *The Long Gray Line* (1955); ni dejar de mostrar, finalmente, un orden que, quizás como ningún otro cineasta, venía venirse vertiginosamente abajo. En fin: en sus películas, Ford se hizo eco de sus épocas (corrigiendo guiones, dirigiendo reiteradamente a los mismos actores, sosteniendo algunos planos, eludiendo otros, y repitiendo sus *temas* con *varaciones* una y otra vez) y, consecuentemente, creó uno de los retratos, en su conjunto, más antiutópicos del siglo pasado y el anterior que quepa concebir; un par de siglos (el XIX y el XX) de cuyas mixtificaciones, valores ideológicos y leyendas jamás podremos tener noticia más precisa que consultando sus películas.

<sup>6</sup> Dicho sea de paso, o, de nuevo, es molesta nota a pie de página, el del grupo en peligro asediado por el enemigo es el tema griffithiano por excelencia, pero lo que en Griffith es centro del *espectáculo* aquí está desalojado al fuera de campo; de hecho, aunque las escenas de acción en las películas de Ford son muy pregnantes, duran siempre muy poco, y no es difícil notar tampoco la escasa importancia que le concede el narrador/la narración/la focalización narrativa, llámese como se quiera: véase *Stagecoach* (1939), *She Wore a Yellow Ribbon* (1948), etc., lo cual vale también para *Centauros del desierto*. Y, para más abundamiento, en el episodio de la Guerra Civil de *How the West Was Won* (1962) la descripción inútil de batallas —posterior a los

hechos decisivos de la historia que se cuenta— constituyen planos de relleno de los que Ford parece claramente desinteresarse por completo. Item más: no creo que este cineasta hubiera rodado jamás las cargas de los británicos sobre la población irlandesa en *Young Cassidy* (1965) con la complacencia eisensteniana con que la rodó y montó, indudablemente, Jack Cardiff.

*Centauros del desierto* mantiene, no obstante, deudas inequívocas con motivos típicamente griffithianos, como el de la inminente y prevista inmolación, caso de no producirse el rescate en el último minuto, de la mujer que pudiera llegar a caer en manos del enemigo (véase secuencias finales de *The Birth of a Nation*, D. W. Griffith, 1915), ya presente en *Stagecoach* (1939), donde Hatfield (John Carradine) está a punto de acabar con la angelical Lucy Mallory (Louise Platt). El plano 13 del film (en el que Ethan levanta a Debbie, aunque confundiéndola con Lucy), prefigura el climax de *Centauros del desierto*, en el que Ethan eleva a Deborah y, lejos, de ejecutarla (como a todos nos hace creer), la acoge en sus brazos para devolverla a la civilización.

<sup>7</sup> Fran Benavente, *El héroe trágico en el western de John Ford. Aproximación mitocrítica a My Darling Clementine*, Trabajo de Investigación, dirigido por Núria Bou i Sala, Universitat Pompeu Fabra, 2002 [Inédito]; Fran Benavente, «Figuras en el umbral: la cuestión del límite en el cine de John Ford», *La madriguera*, 54, en *El Viejo Topo*, 172, noviembre, 2002, ps. 69-71.

<sup>8</sup> Un proyecto, al parecer, destinado a William Wyler. Lo que habla muy alto de la capacidad de este cineasta para hacer pasmosamente suyos los proyectos de otros, aunque, a veces, como en el caso del voluntario *pastiche* *The Whole Town's* (1935), fabricara un film, quizás por divertimento u homenaje amistoso, que ningún especialista que no estuviera sobre aviso, atribuiría a otro director que a Frank Capra.

Por otra parte, añádase a esta descripción de familias derruidas, la historia también frecuente de algunos grupos desajustados de hombres solos; como en *Men Without Women*, 1930; *The Lost Patrol*, 1934; *Misters Roberts*, 1955, etc.

<sup>9</sup> El valor paradigmático del *Museo histórico* en este film ha sido analizado brillantemente en Juan Miguel Company, «Historia, leyenda y verdad en el cine de Ford», *La madriguera*, 54, en *El Viejo Topo*, 172, noviembre 2002, ps. 67-68.

<sup>10</sup> En otro lugar he subrayado la importancia, en el discurso fordiano, de los desdeñosamente llamado *actores secundarios*: Alejandro Montiel, «El hermano más callado de John Ford», *La madriguera*, 54, en *El Viejo Topo*, 172, noviembre, 2002, ps. 65-66.

<sup>11</sup> Este aspecto ha sido destacado pertinentemente en Rafael Cherta Puig, *Centauros del desierto (John Ford, 1956)*, Valencia, Barcelona, Nau Llibres, Octaedro, 1999.