

El western en Hawks y Ford

Samuel Fernández Pichel

Universidad de Sevilla

1. INTRODUCCIÓN

Confrontar la obra filmica de John Ford y Howard Hawks significa adentrarse ineludiblemente en el territorio del clasicismo cinematográfico norteamericano. Aunque de contrastada extracción social, existen paralelismos entre los inicios de ambos en el Séptimo Arte: cuentan con el vínculo familiar directo de un hermano ya asentado en la industria, recorren la práctica totalidad de la cadena de oficios del cine, asumen tareas de dirección por primera vez de forma casi accidental (si es que hemos de creer la leyenda que ambos, aficionados a fantasear sobre sus propios inicios en el cine, construyeron sobre si mismos) y, a pesar de comenzar su producción en el período silente, donde dejan al menos un título reseñable, no será hasta la llegada del sonoro que se erigirán en dos referentes fundamentales para configurar los rasgos de la escritura clásica hollywoodense. Sus trayectorias representan, de igual forma, una postura ambivalente, beneficiaria a la par que independiente, del sistema de producción institucionalizado por los grandes estudios y su proyección en el Star-system.

De entre la vasta producción de ambos realizadores, el propósito de este artículo se centra en la exploración y el análisis contrastivo de la contribución de estos al género norteamericano por excelencia, el western. Si, al igual que en otras latitudes, el cinematógrafo incorpora una nueva técnica con que relatar las diferentes tradiciones nacionales, en este caso habremos de indagar en el tratamiento que Hawks y Ford, Ford y Hawks, dan al principal conjunto de mitos y codificaciones que la cultura norteamericana se ofrece a si misma (esto es, el western) como explicación a una historia emergente y prácticamente contemporánea a su conversión en relato audiovisual.

De partida, la aproximación al Oeste de ambos autores difiere en su cronología y volumen de títulos realizados: mientras que Ford, en los albores del género, se labra una reputación como realizador de películas de dos bobinas y deja uno de los clásicos del western mudo, “El caballo de hierro” (*The Iron Horse*, 1924); la primera incursión de Hawks en el territorio del Oeste es tardía, y no se produce hasta 1948 con “Río Rojo” (*Red River*). Podemos sintetizar, en primera instancia, la aportación de ambos autores al western del siguiente modo: adoptando la clasificación propuesta por Q. Casas (1998), la obra westerniana de Hawks, resumida en cinco títulos, queda recogida en dos tipologías básicas, las que proporcionan el “western exterior” de “Río Rojo” y “Río de sangre” (*The Big Sky*, 1952), y, tras un paréntesis, el “western interior” que conforma el tríptico “Rio Bravo” (*Rio Bravo*, 1959), “El Dorado” (*El Dorado*, 1967) y “Río Lobo” (*Rio Lobo*, 1970). Por su parte, John Ford asume el marco del western como uno de los fundamentos de su discurso fílmico, lo acompaña y define a lo largo de medio siglo de evolución del género, hasta el extremo de que podamos afirmar que su obra modela o atisba la práctica totalidad de los componentes del mismo.

Se estima que el western fordiano incluye unos 54 títulos para los que proporcionamos un intento de clasificación atendiendo a variables temáticas y progresión cronológica: una primera fase, la silente, de configuración del arquetipo visual y narrativo del género que culmina con su sublimación en la gran epopeya de la construcción del ferrocarril (“El caballo de hierro”); una segunda que, tras el letargo y la banalización a la que se ve abocado el western con la llegada del sonoro en los años 30, se resume, tras una ausencia de una década, en un único título-hito, “La diligencia” (*Stagecoach*, 1939), revalorización a la vez que reinención del universo del western (McBride y Wilmington, 1974:58); y una tercera etapa cuyo comienzo podríamos datar en 1948 con “Fort Apache” (*Fort Apache*)¹, film que ejecuta una función pivotal en la plasmación del giro conceptual del western fordiano² y que somete al género a un cuestionamiento, un ensombrecimiento progresivo de sus mitologías y valores asumidos, en forma de sucesivos títulos en las décadas de los 50 y 60.

¹ Benavente, F. (2005: 6-9) identifica en “Pasión de los fuertes” (*My Darling Clementine*, 1946) un proceso similar: el viraje del western fordiano hacia una concepción trágica del héroe representativa de las reconfiguraciones del género tras la 2ª guerra mundial.

² Ver Siska, William C. (1988).

A esta categorización inicial podrían sumarse otros dos títulos, cada uno de ellos firmado por uno de los dos realizadores, cuya matriz temática y parte de su iconografía visual se sitúan en zonas limítrofes con el western, Nos referimos aquí a “Hatari” (*Hatari!*, 1962) de Hawks y “Siete mujeres” (*Seven Women*, 1966), último film de Ford. Hemos optado por incorporar ambas obras a nuestra argumentación, pues se encuentran en ellas manifestaciones evidentes, si no plasmaciones extremas o recontextualizaciones de algunos de los motivos y rasgos de estilo más genuinamente westernianos. Su inclusión enfatiza, asimismo, la permeabilidad del western y la tendencia a la transposición genérica que, a partir de sus constituyentes básicos, el cine norteamericano ha seguido practicando hasta nuestros días³.

Un primer punto de encuentro entre la contribución de ambos directores al western nos lo suministra el marco del sistema de producción hollywoodense. Hawks y Ford se sirven de similar equipo técnico y/o artístico a lo largo de su carrera en lo que podría constituir una primera dinámica de acercamiento. La función capital de John Wayne en la obra westerniana de los dos autores resulta el ejemplo más evidente, pero debemos incluir necesariamente otras figuras representativas de este trasvase de talentos a lo largo de dos filmografías contrastadas. En el terreno de los intérpretes, además del mencionado Wayne, hemos de reseñar a Joanne Dru, Hank Worden, Walter Brennan, Harry Carey Jr. o War Bond, cuyas diferentes interpretaciones o roles genéricos en las cintas de ambos realizadores podrían revelar *per se* muchas de las claves que aquí apuntaremos. La figura de Dudley Nichols, uno de los primeros guionistas-autores del cine norteamericano, tiende puentes entre ambas cinematografías desde la perspectiva del guión, del armazón narrativo y su lectura ideológica. De igual forma, Hawks recurre para su último western a William H. Clothier, que ya fuera cámara de Ford en algunos de sus títulos clásicos del género.

Respecto a las opiniones vertidas por el uno sobre el otro en diferentes entrevistas, Hawks se mostró más propenso a admitir los puntos de encuentro entre sus filmografías, como cuando afirma: “Nos hemos influido mutuamente en varias ocasiones. No veo forma de hacer una película del Oeste sin inspirarse en John Ford. Yo veía todo lo que hacía él, y creo que él veía todo lo que hacía yo” (Bogdanovich, 2007:257). Si el

³ A ello aludiremos en la exposición de nuestra última categoría de análisis: el legado fílmico de ambos cineastas en el espacio western actual. Ver 3.7.

cineasta de Goshen afirma igualmente “Ford siempre me gustó especialmente” (Bogdanovich, 2007: 297), el de Maine, en conformidad con su aversión manifiesta a las entrevistas y a hablar de su cine, sólo nos deja comentarios oblicuos como la conocida anécdota que refiere su sorpresa al constatar las posibilidades interpretativas de John Wayne tras el visionado de “Río Rojo”. Han sido diferentes autores y críticos (como Bogdanovich, 2007; McBride y Wilmington, 1974, o Perales, 2005) los que han explicitado esta conexión latente y la reconocible huella de Hawks en el cine de Ford.

Al hilo de este influjo entre ambos realizadores, la premisa que aquí defenderemos se basa en la observación de la obra westerniana de ambos realizadores como dos dinámicas creativas cuya evolución en paralelo alimenta un sistema de concordancias, reflejos y claros contrastes que se imbrican hasta dar como resultado una cierta visión, compatible, rica y poliédrica en su misma naturaleza, de la mitología popular estadounidense que, partiendo del mito, se desplaza hasta las zona oscuras del mismo, todo ello bajo los impulsos primigenios de la cultura norteamericana que se citan en ambos directores de acuerdo a parámetros cambiantes pero recurrentes en ambas filmografías: del idealismo al pragmatismo o, en su vertiente más desesperanzada, al fatalismo; de la nostalgia a la salvaguarda del presente y la proyección hacia el futuro; del impulso civilizador al anhelo primitivo. No en vano las propias personalidades de Hawks y Ford pueden servirnos de plasmación de esa dualidad impresa en la naturaleza norteamericana y que se relaciona directamente con su constitución como nación: el hombre pragmático, aventurero, sin apego al tiempo (Hawks) frente al hombre con conciencia del pasado, cuyas raíces necesariamente han de hallarse en otro mundo (Ford).

Una segunda hipótesis de partida sostiene que es atendiendo a la obra de estos dos realizadores que podemos entender las manifestaciones actuales del western, y que es el legado de Ford en su irreprimible tendencia desmitificadora el que, más allá incluso de categorizaciones genéricas, mejor acomodo encuentra en los paisajes del cine contemporáneo.

2. METODOLOGÍA Y CORPUS DE ANÁLISIS

Nuestro escrutinio y comparación de la obra hawksiano-fordiana se fundamenta en dos pilares teórico-metodológicos básicos: el análisis del discurso fílmico y los estudios culturales. El primero nos sirve una serie de herramientas para la disección y clasificación de los constituyentes del texto audiovisual y su interpretación. Por su parte, los estudios culturales, disciplina o post-disciplina (Barker, 2000) nos proporcionan un itinerario de posibles categorías de análisis que relacionan al texto con la producción de significados como reflejo o materialización simbólica de relaciones de poder. Así, nuestra aproximación inserta la perspectiva de análisis temático-formal de los filmes en el contexto ideológico y social de la cultura norteamericana del pasado siglo, atendiendo a la políticas de representación de algunos de sus formantes básicos dentro de una dinámica de presencias y ausencias, subrayados y omisiones. Este enfoque está sujeto al presupuesto inicial de que las obras de Hawks y Ford presentan manifestaciones concretas de los discursos contemporáneos a su producción en torno a cuestiones capitales como sociedad, individuo, raza o etnia. A este respecto, notaremos que la obra fordiana, por extensión y desarrollo, muestra una mayor complejidad que la de Hawks, al albergar en su interior una incuestionable tensión, incluso contradicción, entre los discursos paralelos sobre las cuestiones arriba mencionadas⁴. Esta categorización ha de ser, no obstante, cuestionada cuando vislumbramos un proceso equivalente en la obra hawksiana delimitada en los dos períodos contrastados del western exterior y el interior.

Resumiendo lo anterior, las categorías finales seleccionadas para el análisis contrastivo del western en Hawks y Ford son:

- El héroe
- La comunidad
- La tradición: pasado, rito, religión, y su desmitificación humorística.
- El paisaje: naturalezas y escenarios.
- El Otro: la mujer, el indio, otras razas y etnias.

⁴ “Aisladamente, hay películas de Ford que presentan visiones del mundo dualistas, maniqueas; la ambigüedad en su obra se deriva del mundo que se crea relacionando varios de sus films” (Siska, William C., 1988:145).

- Estéticas
- Legados

Las cinco primeras aluden directamente a la plasmación fílmica de discursos sociales, psicológicos, políticos y, en suma, ideológicos. En el apartado “estéticas” nos centramos en una breve reseña contrastiva de los estilemas particulares de ambos autores en su acercamiento al western y en las resonancias en sus técnicas de realización. El último apartado bucea en la arqueología presente y futura del Oeste hawksiano-fordiano.

La selección de un corpus de análisis para el propósito que nos ocupa presenta, sin duda, más dificultades a la hora de acotar un conjunto representativo dentro de la producción fordiana, al ser el western hawksiano un territorio más limitado. De este último, hemos analizado sus cinco westerns clásicos incluyendo tangencialmente la mención a *Hatari!* por los motivos ya explicitados. Cronológicamente, el corpus de análisis hawksiano sería el siguiente:

1948: “Río Rojo”

1952: “Río de sangre”

1959: “Río Bravo”

1962: “Hatari!”

1967: “El Dorado”

1970: “Río Lobo”

Para la obra de Ford, hemos optado por incluir una representación lo más amplia y significativa posible; para ello, y teniendo en cuenta cuestiones de accesibilidad/disponibilidad, de contraste entre filmes y de grado de adscripción al género⁵, nos hemos decantado por un corpus compuesto de diecisiete títulos que, en orden cronológico, se suceden del siguiente modo⁶:

⁵ Hemos prescindido de aquellos filmes que, a pesar de incluir a personajes o eventos cercanos al Oeste por motivos de cronología histórica, no pueden ser considerados western en su concepción tradicional de narración sobre la expansión hacia los territorios occidentales del continente (la idea/mito de la Frontera) de acuerdo a una serie de tipologías e iconografías básicas (como pueden ser, por citar sólo un ejemplo de casa caso, el pistolero y el espacio físico del saloon). Es esta la razón para la exclusión de títulos como “Corazones indomables” (*Drums Along the Mohawk*, 1939), ambientada en la Guerra de la Independencia de la metrópoli inglesa, o los sucesivos acercamientos a la figura de Lincoln focalizados

- 1917: “A prueba de balas” (*Straight Shooting*)
- 1924: “El caballo de hierro”
- 1939: “La diligencia” (*Stagecoach*)
- 1946: “Pasión de los fuertes”
- 1948: “Fort Apache” y “Tres padrinos” (*3 Godfathers*)
- 1949: “La legión invencible” (*She Wore a Yellow Ribbon*)
- 1950: “Caravana de paz” (*Wagon Master*) y “Río Grande” (*Rio Grande*)
- 1956: “Centauros del desierto” (*The Searchers*)
- 1959: “Misión de audaces” (*The Horse Soldiers*)
- 1960: “El sargento negro” (*Sergeant Rutledge*)
- 1961: “Dos cabalgan juntos” (*Two Rode Together*)
- 1962: “El hombre que mató a Liberty Valance” (*The Man Who Shot Liberty Valance*) y el episodio “Guerra civil” (*The Civil War*) en “La conquista del Oeste” (*How the West Was Won*), co-dirigida por Henry Hathaway, George Marshall y Richard Torpe (no acreditado)
- 1964: “El gran combate” (*Cheyenne Autumn*)
- 1966: “Siete mujeres”

3.1 EL HÉROE

El héroe norteamericano es, en contraste con su equivalente en otras tradiciones culturales occidentales, individualista en esencia; una individualidad cuyo principal rasgo, para autores como Jewett y Shelton Lawrence (1977), reside en su naturaleza violenta y en su función de redentor social siempre receloso de la actividad reguladora de las instituciones. La encarnación de este modelo en el western, desde sus inicios, es obvia hasta el extremo de constituir el más perfecto arquetipo del héroe en la simbología y mítica norteamericanas. En consecuencia, Hawks y Ford, autores a la vez que artesanos del western, adoptan, configuran y revisitan este arquetipo a lo largo de su filmografía para someterlo primero a una “modelización” genérica y, más tarde, a una matización progresiva y problemática, si no a un desmantelamiento irreversible que

más en la acción política o el drama que en el universo del Oeste. Para una categorización completa de los motivos del western, ver: Astre & Hoarau (1976).

⁶ En adelante, utilizaremos los títulos de las traducciones al español.

culmina, de acuerdo a la lógica evolutiva e histórica del western, en las manifestaciones crepusculares del cine del oeste⁷.

En el caso de Hawks, la dicotomía entre sus westerns exteriores e interiores explica, asimismo, el concepto de héroe implícito en cada caso; “Río Rojo” y “Río de sangre” se mueven en el terreno de la epopeya y el mito, como corresponde a los eventos relatados dentro de la historia norteamericana, con lo que los héroes de ambas películas adquieren una resonancia dramática acorde con tales formatos. Sus hazañas individuales, inmersas en la consecución de grandes metas colectivas, y el alcance de sus conflictos internos (las filiaciones personales o la pertenencia a un grupo fundamentalmente) contrastan con la visión cotidiana, más cercana y carente de épica de los héroes del tríptico “Río Bravo”, “El Dorado” y “Río Lobo”, en las que el sentido colectivo se ha difuminado sin remisión en favor de una crónica de hechos y personajes concretos.

A diferencia de Hawks, Ford no prescindirá nunca del sentido de narración colectiva en sus westerns, y sus héroes habrán de confrontar siempre conflictos que trascienden las circunstancias constrictoras del espacio-tiempo; como afirman McBride y Wilmington (citando a Sarris): “El estilo de Ford [...] <evoluciona casi milagrosamente dentro de una doble visión de un suceso, en su inmediatez vital y en la imagen remota de la memoria que linda con el horizonte de la historia>. Realidad y leyenda, real e ideal, recuerdo y momento de decisión, se interrelacionan en una tensa y simbiótica correspondencia” (1974:26). El héroe fordiano es el sujeto de la memoria, como también lo son los hawksianos Tom Dunson (John Wayne) y Matthew Garth (Montgomery Clift) de “Río Rojo” o los Deakins (Kirk Douglas) y Boone (Dewey Martin) de “Río de sangre”. Esta argumentación queda reforzada por una nueva dicotomía, la fijada por Wood (1984:41) para definir las dos versiones del western tradicional, el campo de acción del héroe: la ligada a la visión histórica del pasado norteamericano a caballo entre el mito y la realidad, y la asociada a una “colección de convenciones prácticas” más propicias para el trabajo de autor o la exploración de temas personales. El propio Wood sitúa a Ford en la primera clasificación y a Hawks en la segunda, pero habríamos de matizar que el Hawks del western exterior emplaza a sus héroes en el territorio del mito, hábitat natural del héroe fordiano, y los aleja del mismo

⁷ Véase Benavente, F. (2005).

en su fase de westerns interiores, donde el mecanismo de mitificación compensatorio lo proporciona el valor totémico de John Wayne como ejemplificación de los valores de un Star-system cinematográfico que prorroga su muerte en una sucesión de héroes que, aunque victoriosos, también soportan la carga del tiempo: el recorrido que va del John T. Chance de “Río Bravo” al Cole Thornton de “El Dorado”.

El héroe individualista norteamericano con el que tratamos se configura a partir de diferentes tradiciones o representaciones que encuentran acomodo en el proceso de sublimación llevado a cabo por la cultura norteamericana. R. W. B. Lewis (citado en Astre y Hoarau, 1976:24) nos lega a mitad del pasado siglo el concepto del “Adán americano”, un héroe para un nuevo comienzo, muestra de una mentalidad de *tabula rasa* y de rechazo respecto al pasado y a la tradición del Viejo Mundo, cultivador del nuevo Edén, en misión profética bajo el amparo incondicional del destino. Pero, pese a esta pretendida desvinculación del legado intelectual del Viejo Continente, el Adán americano toma algunos de sus rasgos definitorios de la tradición libertaria europea, en concreto del benigno héroe rousseano, caracterizado por su comunión con los principios del orden natural, que transmuta en diferentes modelos filosóficos, políticos o literarios en suelo norteamericano gracias a la contribución, entre otros, de H. D. Thoreau, Thomas Jefferson o Mark Twain.

Podemos encontrar la plasmación cinematográfica de este héroe adánico en las primeras etapas del western de Hawks y Ford. La contribución del guionista Dudley Nichols al Oeste de ambos directores (el Ford de “La diligencia” frente al Hawks de “Río de sangre”) ilumina un ejemplo paradigmático en cada caso. La presentación visual del personaje de Deakins en “Río de sangre” simboliza a la perfección el ideal del héroe adánico: en estos primeros instantes del filme, el héroe aparece en mitad de una naturaleza exuberante y en absoluta quietud montado en un carro tirado por un caballo; sólo le distrae el rumor de lo que asocia a un pajarillo o un animal del bosque. Las cualidades intrínsecas a este escenario así como el registro interpretativo de Douglas nos transmiten la sensación de un equilibrio trascendente entre personaje y cosmos: Adán pasea por su jardín, nada parece perturbarle. De manera equivalente, Ringo Kid (John Wayne) se nos presenta en “La diligencia” fordiana como un héroe surgido de la nada, un brote espontáneo del propio paisaje que lo enmarca, dotado de todo el equipamiento

icónico (rifle, sombrero, montura...) que, como ya apuntamos, recoge a la vez que actualiza la tradición westerniana.

Pero el héroe adánico, al igual que todo héroe complejo, necesariamente ha de ocultar una de sus caras, aquella que lo convierte, por una interpretación en exceso celosa de los principios que rigen su conducta, en villano. El Tom Dunson de la hawksiana “Río Rojo” deviene, tras un prólogo que lo sitúa en el marco mítico, en tirano monomaniaco y sin escrúpulos. Al principio del metraje el protagonista muestra algunas de las constantes del héroe individualista norteamericano en su versión aceptada: espíritu emprendedor y libertad inalienable (el abandono de Fen, la actriz Coleen Gray, ejemplifica la dinámica de rechazo a la influencia femenina como transposición figurada del abandono de la función maternal del Viejo Mundo), aún cuando la aplicación de estas premisas resulte en el sometimiento o la destrucción de otras vidas⁸ (los propietarios mejicanos). Es la acentuación inmotivada de este último proceso en el comportamiento de Dunson la que arroja una sombra sobre su idoneidad como representante heroico, legitimación que no recupera hasta el clímax final en el que, al incumplir la promesa de matar a su ahijado, restablece el equilibrio y cierra el círculo de la tragedia rechazándola mediante un “happy end” consecuente con el espíritu benevolente del humanismo hawksiano y de la mitología hollywoodense. La complejidad del personaje de Wayne en “Río Rojo” (un hombre capaz de officiar el entierro del hombre al que ha matado) es una de las razones para emparentar el western de Ford y Hawks pues, como apuntan diferentes autores (Bogdanovich, 2007; Casas, 1998; McBride y Wilmington, 1974), Tom Dunson es el referente para representaciones posteriores del héroe fordiano, como el seminal Ethan Edwards de “Centauros del desierto”.

La obra de Ford añade de forma contemporánea a “Río Rojo”, en 1948, otra certificación de la frontera elástica entre héroe y villano, a la que alude el Owen Thursday (Henry Fonda), alter ego del General Custer, de “Fort Apache”. En este caso, las cualidades positivas de la caracterización son minimizadas (se ciñen apenas al amor paternal) frente a la poderosa influencia de un modelo de conducta sometido a una disciplina estricta en exceso y finalmente homicida. Thursday, responsable de una

⁸ Uno de los “pecados capitales” del western (y de la cultura norteamericana) que tan certeramente analiza Fernández-Santos (2007).

masacre de sus propias tropas y, por tanto, enemigo desestabilizador, antiheroico, para la comunidad, es sólo redimido gracias a una ocultación, la que la mentira histórica pergeña como mecanismo de legitimación para sus mitos. De nuevo, la perspectiva de la historia penetra la crónica westerniana de Ford para ahondar en su complejidad y en su tensión inherente entre sublimaciones y realidades.

Quizá una de las claves del análisis de la figura del héroe en los westerns de Hawks y Ford nos la proporciona su proyección social, una vez hemos acordado que en ambos casos representan modelos individualistas acordes a la tradición norteamericana. En un primer nivel de concreción, la naturaleza individualista de estos héroes se focaliza en una preferencia por personajes al margen de la sociedad en ambas filmografías que, en un segundo nivel de concreción, oscilan entre el héroe que recurre al influjo social en pos de causas justas o de instintos gregarios (el héroe integrado) y aquel que asume su aislamiento de forma irrenunciable, como modo de vida (el héroe desubicado); la obra hawksiana tiende hacia el primero, y la fordiana desarrolla anclaje preferente en el segundo. No obstante, hemos de señalar de nuevo las matizaciones que estas tipologías encuentran en el western de ambos autores. Si el Oeste de Hawks está poblado por héroes integrados, también es verdad que la fuerza de ese pacto, ese compromiso social del héroe es variable en función de diferentes reelaboraciones: el Cole Thornton de “El Dorado” se mueve en una zona ambigua respecto a sus adhesiones hasta que finalmente toma partido por una de las facciones en conflicto, del mismo modo que el John T. Chance de “Río Bravo” rehúsa verbalizar su necesidad de ser ayudado en “Río Bravo”. Estas decisiones abren una brecha que define la univocidad del héroe, su sometimiento exclusivo a las leyes de su propio dictamen. Pero el lado oscuro de este héroe integrado, y antítesis heroica en el cine de Hawks, lo proporciona una vez más el desvarío maniaco de Tom Dunson durante gran parte del metraje de “Río Rojo” antes de su redención final.

Dunson, lo hemos visto, prefigura al héroe desubicado por antonomasia del western fordiano, si no del western como género: Ethan Edwards en “Centaurios del desierto”. Su función como garante del universo familiar entra en conflicto directo con su naturaleza intrínseca: como buen héroe trágico, Ethan está condenado a la reconstrucción (y anhelo) eterno del mismo orden al que nunca habrá de someterse (o del que nunca habrá de gozar). Conflictos similares presentan el Ringo Kid de “La

diligencia”, y sucesivas encarnaciones de John Wayne: el Nathan Brittles de “La legión invencible”, el John Marlowe de “Misión de audaces” o el Tom Doniphon de “El hombre que mató a Liberty Valance”. El vitalismo de Hawks contrasta con la sensación de futilidad y hastío que los héroes fordianos hallan como recompensa final a sus hazañas. Tal vez sólo sean los dos héroes protagonistas de “Caravana de paz” (interpretados por Ben Jonson y Harry Carey Jr.) los portadores de una energía y un espíritu gozoso hacia la vida equiparables al de los héroes hawksianos, del mismo modo que Dunson se separa de estos para abrazar la tipología heroica fordiana, dentro de una de las dinámicas de reflejos y opacidades que hemos adoptado como hipótesis de nuestro análisis.

Extensión de lo anterior, la radiografía del héroe ha de completarse con su caracterización como personaje reflexivo o como hombre de acción (Eyman y Duncan, eds., 2004:14-15). En el caso de Hawks, la balanza se desequilibra pronunciadamente del lado de los héroes activos, pues aunque los pocos héroes atormentados de su obra maticen esta cualidad con dosis relativas de estatismo (tal es el caso de Tom Dunson en “Río Rojo”, Dude- Dean Martin- en “Río Bravo”, y J. P. Harrah – Robert Mitchum en “El Dorado”), no dejan de mostrar una propensión hacia la acción física, cualidad inherente, por otro lado, a toda la filmografía hawksiana y coherente con el primer arquetipo del héroe del western⁹. El western fordiano, sin embargo, presenta una mayor oscilación (Eyman y Duncan, eds, 2004:14-15.) entre los dos modelos, siendo su plasmación clásica la explicitada en el conflicto Tom Doniphon (John Wayne) – Ransom Stoddard (James Stewart) que, de nuevo siguiendo la lógica de la doble visión apuntada por Sarris, trasciende la caracterización de personajes para replantear toda la mitología de la construcción del Oeste.

Para terminar este apartado sobre la figura del héroe, vamos a apuntar a la fuente de sus conflictos y su actitud ante los mismos, que es donde los acercamientos de Ford y Hawks convergen desde consideraciones contrastadas sobre la función del contexto histórico y de la tradición. Tanto Perales (2005: 147) como McBride y Wilmington (1974:24-27) nos sitúan en la encrucijada del conflicto dramático de los personajes: el

⁹ “Los personajes de Hawks rara vez son introspectivos; su inteligencia empírica está dirigida hacia las circunstancias en que se ven envueltos. Las perturbaciones interiores tienden a ser resueltas a través de la terapia de la experiencia más que a través del análisis introspectivo” (Wood, 1982:161).

“momento trágico” o “momento de decisión” ante el que el personaje hawksiano pone a prueba, en una primera fase, aparte de sus asunciones personales, los valores de una civilización. En un segundo momento (el iniciado con “Río Bravo”) la perspectiva histórica se pierde en beneficio del microcosmos opresivo de la confrontación de personalidades, casi siempre pruebas de adhesión o retos de superación individual. El cine de Ford, por su parte, emplaza continuamente a su héroe ante el devenir colectivo, como si las teclas que este decidiera pulsar hubieran necesariamente de conformar las notas de una melodía comunal que es, a veces, la canción de la tribu y otras la sinfonía armoniosa de la civilización. La respuesta de los héroes ante tales dilemas nunca es evasiva ni mezquina; como apunta Perales respecto a los héroes hawksianos (2005, 147): “Son las convicciones personales de una vida difícil las que provocan una reacción serena frente a la adversidad; sólo hemos encontrado una intensidad equiparable en otro director, John Ford”.

El héroe hawksiano, siempre infalible incluso en las horas de su evidente decrepitud física (ese final con los héroes en muletas de “El Dorado”), evoluciona de una inscripción en el discurso de la historia a un retiro en el tiempo y el espacio de la psicología del presente, donde el Oeste es sólo el esqueleto que sostiene sus conflictos. La vulnerabilidad y la fragilidad del héroe fordiano amplifican y enriquece el calor humano y la cercanía cotidiana del héroe hawksiano. Si volvemos la vista una vez más hacia John Wayne, como principal arquetipo heroico hawksiano- fordiano, habremos de afrontar un hecho clarificador: el John Wayne de Hawks nos apela en su efectividad, su humor y su cercanía, pero es el Wayne fordiano el que nos conmueve (Ethan Edwards, Nathan Brittles y John Marlowe). Es cuando el héroe de Hawks prefigura y se adentra en el terreno fordiano que más humano nos parece (Dunson y Dude). Hawks muestra una postura esquiva ante la que podría erigirse en clave para la auténtica humanidad del héroe, más allá de aptitudes, simpatías y humorismos: la desasosegante sensación de derrota que sucede a toda victoria. Ford nunca habrá de abandonarla.

3.2 LA COMUNIDAD

El debate sobre el valor de la comunidad en el western hawksiano-fordiano se relaciona, por un lado, con el discurso social en la base de la configuración de Estados Unidos como nación y, materialización de esta premisa, con las dos caras del hombre

americano que hemos identificado y asociado con cada uno de los cineastas objeto de estudio. El tejido social de la nueva nación norteamericana se elabora en el marco de un conflicto entre fuerzas centrípetas, civilizadoras, atentas a la tradición, y fuerzas centrífugas, desarrollos extremos de la idea del nuevo comienzo, huidizas frente a cualquier regulación y tendentes a la manifestación de una individualidad primordial, atávica, sin ataduras, en definitiva, primitiva. Tanto Ford como Hawks se mueven en este territorio de indefinición permanente, oscilando entre la exaltación de la misión civilizadora y el elogio del hombre libre (si no salvaje o primitivo). Ambos son directores primitivos, pero la obra de Ford, en consonancia con la “doble visión” del acontecimiento en sus películas, está más atenta a la posibilidad civilizadora.

Cada uno de los dos realizadores se decanta por un tipo de agrupación como expresión paradigmática de su concepto de comunidad. Perales (2005:104-12) y Wood (1982:99-100) analizan y definen al grupo como epicentro de la vida social en el cine de Hawks. En palabras de Wood: “Todos los grupos de Hawks son agrupamientos ad hoc de individuos que siguen siendo individuos en primer y único lugar. Sus responsabilidades se deben a vínculos personales” (1982:99). La función de liderazgo en estas comunidades se asume sin imposiciones (Perales, 2005:104), expresión de una mentalidad pragmática y bienintencionada. El grupo hawksiano es un microcosmos autorregulado compuesto por hombres y mujeres cuya libertad es innegociable. Su caracterización como personajes sin pasado, realizaciones del presente, los convierte en dueños de un destino individual en el que los valores en juego son, ante todo, sus preferencias respecto a estilos de vida y actitudes ante la misma (las buenas causas, lo justo vs. lo injusto). Esto es cierto incluso en el caso de los personajes del western exterior hawksiano para los que la resolución del conflicto personal está por encima de la culminación de la epopeya comunitaria: la reconciliación paterno-filial de Dunson y Garth en “Río Rojo” y la despedida de Deakins y Boone en “Río de sangre” constituyen el clímax dramático y narrativo de los filmes, dejando en un segundo plano la consecución de las metas comerciales del grupo. El grupo hawksiano representa, de igual forma, la plasmación del instinto gregario del ser humano en su versión más benigna e incondicional.

En oposición a Hawks, Ford sitúa sus historias en el seno de comunidades reguladas, cuya expresión clásica nos la proporcionan la caballería y la familia. La vida social así

entendida se presenta bajo los parámetros de una codificación asfixiante, fuente de conflictos, alimento del drama y la tragedia colectiva y familiar (de nuevo, la “doble visión” de Sarris). El héroe fordiano, ya lo apuntamos, actúa en el doble marco del momento concreto y la proyección histórica; sus decisiones, en consecuencia, se sitúan simultáneamente en el terreno de lo personal y lo colectivo. Como apuntan McBride y Wilmington:

En el trabajo de Ford, siempre somos conscientes de la posición social de un hombre. A menudo le vemos en un tiempo pasado, cuyas acciones de entonces tendrán consecuencias en el futuro y quedarán filtradas a través de nuestra perspectiva actual; a menudo un rol autoritario, con lo que sus decisiones menos trascendentes afectarán a muchos; a menudo también le vemos en una postura desafiante y rebelde; y con frecuencia en las tres a la vez (1974:25).

Esta visión de la inserción del héroe en la comunidad tiene lecturas optimistas, como la llevada a cabo por Eyman y Duncan (eds.):

Así, la motivación de la mayoría de los héroes de Ford es social, no personal; no abundan las búsquedas vengativas de recompensas sino los viajes y las travesías, es decir, las odiseas en grupo. Los westerns de Ford tratan más del Oeste en sí mismo que de los héroes del Oeste. El Oeste del director [...] es una realidad en la que se puede creer. Los westerns son la visión de Ford de unos Estados Unidos idealizados: una comunidad democrática de iguales unida por un mismo motivo (2004:140).

Si bien esta afirmación podría aplicarse sin excesivo esfuerzo a títulos como “El caballo de hierro” o “Caravana de paz”, el resto de su obra en el western apunta precisamente a la problematización de los valores asumidos por la sociedad del Oeste; sólo desde esta perspectiva podemos analizar los conflictos de muchos de sus personajes en su doble papel de individuos y representantes sociales. El Ringo Kid de “La diligencia” recurre al exilio voluntario en México junto a Dallas (Claire Trevor) porque, a lo largo del metraje del filme, ese microcosmos de la sociedad estadounidense que son los viajeros en la diligencia (McBride y Wilmington, 1974:61) ha dado sobrada muestras de un juicio vicario respecto a los dos personajes principales: no hay lugar

para ellos en la nueva civilización norteamericana¹⁰. De igual manera, Ethan Edwards en “Centauros del desierto” es el protector de una célula social para la que constituye, al mismo tiempo, su principal amenaza: el amor oculto que siente por su cuñada proyecta alargadas sombras sobre el objetivo real de la búsqueda de su sobrina (Natalie Wood). El John Marlowe de “Misión de audaces” participa de una contradicción de semejantes ecos trágicos: como ex - ingeniero ferroviario en los tiempos anteriores a la guerra civil, la causa militar a la que se entrega lealmente, consiste en destruir la misma noción de progreso que ayudó a consolidar (Urkiyo,1991:321). La exteriorización de este conflicto ante el personaje de Hannah Hunter (Constance Towers) supone un hito sin parangón en el resto del western fordiano; aquí el héroe trágico se deshace irremisiblemente de su máscara para mostrarse en su desnudez emocional más verdadera. Una última ejemplificación, mezcla de la destrucción en el seno de ambas formaciones sociales (familia y ejército - caballería), lo proporciona “Río Grande”, donde el teniente coronel Kirby York (John Wayne) abre una herida de difícil curación al arrasar la hacienda familiar de su mujer, dama sureña, durante la Guerra Civil; en este caso, el daño infligido se extiende en círculos concéntricos que afectan a los cimientos históricos, sociales y familiares más profundos y arraigados. Es tal la fuerza desestabilizadora de la comunidad histórica y militar presente en la trilogía de la caballería fordiana que afirmar que en ella se exaltan los valores tribales (familia) y castrenses (ejército) es quedarse en la epidermis de su auténtica capacidad significativa.

A pesar de sus esfuerzos por realzar o consolidar los valores de la vida en comunidad, los personajes de Ford sufren una carga de la que se libran los más “despreocupados” personajes hawksianos: la soledad. El modelo laso y flexible de sociedad presente en el western de Hawks sacude cualquier sensación de aislamiento, afianzado sobre una dinámica de intereses compartidos o tareas por realizar en el marco de una individualidad nunca sujeta a debate. En opinión de McBride y Wilmington:

A diferencia de los protagonistas de Howard Hawks, por ejemplo, es muy raro en Ford que se toquen unos a otros salvo en situaciones formales, cada uno está irremediamente encerrado en la propia conciencia, y haya un límite de desesperación dentro de su impulso comunitario (1974:32).

¹⁰ Las chismosas damas de la Liga de la Ley y el Orden de “La diligencia” representan el acercamiento crítico a la hipocresía de la civilización (McBride y Wilmington, 1974:208) que se convierte en constante en muchos filmes de Ford: las señoras que revolotean a las puertas del tribunal en “El sargento negro”.

La postura ambivalente de Hawks y Ford respecto a la idea de la comunidad y del progreso se vislumbra igualmente a través de algunos de los motivos temático-visuales de sus películas. Valga como ejemplo el tratamiento figurado que recibe el tren en tres títulos cuya cronología se extiende desde la épica de los años veinte a la desmitificación de los sesenta; en 1924, “El caballo de hierro” fordiano emplaza a la comunidad en ciernes ante uno de sus mayores retos, la construcción de las vías de comunicación ferroviarias, expresión de un ideal de cohesión social que encuentra su necesario antagonismo en la fuerza opositora del indio como fuerza primitiva a la par que obstáculo del progreso; en 1948, el “Río Rojo” hawksiano retrata la transición armónica entre los dos modelos, el primitivo y el civilizado, en la escena en que las reses cruzan las vías y detienen el recorrido del tren hacia Abilene: tras un periplo que comienza con las caravanas dirigiéndose al Oeste, la resolución al conflicto trágico entre Dunson y Garth se situará en la ciudad, el nuevo escenario de la vida social; finalmente, la locomotora que recorre la pradera al comienzo de la fordiana “El hombre que mató a Liberty Valance” es el recordatorio del avance inexorable de la civilización como destructora de mundos míticos; el tren se transmuta en virus irremediable que inyecta de veneno el corazón de la historia fundacional de los Estados Unidos.

La filmografía westerniana de Hawks y Ford nos da, en resumen, suficientes pistas para apoyar su adscripción al modelo comunitario tribal. Hawks nos deja su más sentido canto al primitivismo en la conclusión de “Río de sangre”, con Boone entregándose a la vida natural de los indios mientras ve partir la embarcación en que su amigo Deakins y su tío Zeb (Arthur Hunnicutt) se dirigen de vuelta a la civilización. Otro guión de Dudley Nichols, esta vez para Ford, en “La diligencia” supone una resolución de semejante valor e intensidad: la huida de Ringo y Dallas al mundo al otro lado de la frontera mejicana se erige en uno de los mayores elogios del “outsider”, la versión antitética, no integrada, del triunfante y todopoderoso héroe norteamericano.

El énfasis casi absoluto en Hawks por retratar, a partir de “Río Bravo”, el conflicto de conductas individuales en espacios asfixiantes se transforma en Ford en un cuestionamiento progresivo de los valores y principios de la sociedad sobre la que a menudo poetiza. No han de engañarnos los continuos planos fijos bellamente compuestos por Ford de estampas familiares o formaciones de la caballería; en el

interior de muchos de los relatos posteriores a 1948¹¹, el tratamiento extraordinariamente complejo de la historia socava la credibilidad del discurso mítico: una irreprimible capa de putrefacción corroe las imágenes glorificadoras hasta el punto de reducir las a débiles estrategias compensatorias que cualquier análisis detallado ha de desvelar: el epílogo de “Fort Apache” en el que Kirby Cork (John Wayne) ensalza la figura de Owen Thursday (Fonda) tras la masacre a la que este llevó a sus tropas es la culminación de toda una serie de alusiones e indicios con la que Ford dibuja el absurdo de la causa bélica (*casus belli*). “Siete mujeres”, última parada en la filmografía fordiana, es la culminación de una dinámica de descomposición del mundo civilizado, en la que este es apenas un fortín cuya derrota definitiva se antoja más interior que causada por la amenaza externa, algo ya presente en la trilogía de la caballería (McBride y Wilmington, 1974:213).

Ambos procesos, equivalentes en su doble vertiente de ausencia (Hawks) y saturación (Ford), son consecuentes con dos encarnaciones arquetípicas del hombre norteamericano: el pragmático, sujeto del presente (Hawks) frente al que se esfuerza en depurar los últimos objetos salvables de una tradición a la que se adhiere con la esperanza de que aún han de ser válidos como modos de vida para el mundo contemporáneo. De igual forma, el western fordiano supone una de las más concluyentes elaboraciones artísticas de uno de los constituyentes del pensamiento político norteamericano, el de la “garrison mentality”, literalmente, la “mentalidad de la guarnición” o el “pensamiento de la guarnición”, un atrincheramiento moral e ideológico frente a las amenazas exteriores que en el Oeste se encarnan en la figura del indio, y en el cine de ciencia-ficción (por citar otro de los géneros puramente estadounidenses con tradiciones y tipologías desarrolladas a lo largo de la producción artística del siglo XX) en el invasor extraterrestre. La trilogía de la caballería se erige en particular monumento, diatriba a la vez que cuestionamiento de esta realidad. Por su parte, Hawks nos ofrece una nada gloriosa, aunque bienintencionada interpretación del modelo social norteamericano en los tiempos de la Guerra Fría cuyo hogar y único refugio, no lo olvidemos, ha de encontrarse tras los muros de una vieja cárcel.

3.3 La tradición: pasado, rito, religión y su desmitificación humorística.

¹¹ Ver nota al pie 1.

En el universo de Hawks no existe el pasado (excepto como una experiencia desgraciada que se debe superar y olvidar) ni el futuro (todos pueden haber muerto mañana); se vive al vida, espontánea y alborozadamente, en el presente (Wood, 1982:200).

La fijación por el tiempo presente de la obra hawksiana se manifiesta plenamente en el western interior, tras una primera fase en la que el alcance de la epopeya expande los límites de la cronología. Si “Río Rojo” es unánimemente considerado el más fordiano de los westerns de Hawks es debido, en parte, a este hecho. No es baladí que, como apunta Casas (1998:209), el propio Ford sugiriera la inclusión de la voz en off de un narrador que relata un texto que en la pantalla vemos sobreimpreso en diferentes etapas sobre las acciones y los personajes. La visión histórica se inserta también de forma extraordinaria en “Río de sangre”, de nuevo mediante la narración del personaje de Zeb Calloway. A partir de “Río Bravo” la preferencia de Hawks por el cómputo del tiempo inmediato sufrirá ligeras variaciones, una más de las permutaciones operativas en el tríptico del western interior: “El Dorado” abre con unos títulos de crédito que parecen homenajear a la propia tradición histórica del western y su representación, y se permite una elipsis temporal que insufla aire a la asfixiante cadencia de “Río Bravo”; por su parte, “Río Lobo” se inicia con un prólogo que es casi un homenaje al western primitivo por la fisicidad e inmediatez de las acciones retratadas (el robo al tren), y después se vale de una nueva elipsis que replantea los conflictos propuestos en el primer acto de la historia.

Por el contrario, el western fordiano presenta una variante específica a partir de los condicionantes del tiempo histórico y sus revisiones desde la perspectiva del camino del héroe. Tanto “Centauros del desierto” como “Río Grande” y el episodio “Guerra civil” en “La conquista del Oeste” desarrollan tramas circulares cuyo desenlace se produce en el mismo punto que su planteamiento. El tiempo inherente al Oeste de Ford, derivado de su propia conciencia y del peso de la historia (en mayúsculas) en sus películas, es el tiempo de la eternidad, del gesto ante lo absoluto.

Las decisiones de cada autor al respecto se reflejan en estructuras narrativas contrastadas: Hawks se somete al dictamen de las unidades clásicas aristotélicas en estructuras lineales que progresan sobre un eterno presente; el western fordiano, a la

manera de la historia oriental, traza círculos sobre si mismo en narrativas que se desenvuelven en el terreno de lo eterno, el punto capaz de contener cada momento y cada gesto.

La dinámica temporal es interiorizada por el personaje para configurar su particular biorritmo, la cadencia con que ajusta su propio pulso al discurrir de la vida. La consecuencia inmediata es que el personaje hawksiano exprese en el rito cotidiano lo que el fordiano ha de escenificar mediante un ritual. “Una persona implicada en un ritual celebra la solemnidad de sus propias acciones, y al mismo tiempo está reverenciando algo más allá de su propia persona” (McBride y Wilmington, 1974:32); para el héroe hawksiano tal trascendencia resulta innecesaria pues está involucrado en la casuística de la decisión presente en un tiempo que no se fundamenta en las grandes hazañas, sino en el terreno de la acción posible. La reiteración sin valor ni reinterpretaciones es la empresa de este concepto del ser en el tiempo: el John T. Chance de “Río Bravo” que toma y deposita una y otra vez el rifle en el estante de la pared de la cárcel, la insistente e invariable realización con que Hawks retrata a sus personajes abriendo y cerrando la puerta de ese mismo lugar. Aunque siempre nos quede el Dunson de “Río Rojo” para ritualizar con sus misas fúnebres el impulso contrario, aquel que lo dirige otra vez a territorio fordiano.

El cineasta de Maine, como buen idealista, ha de trascender necesariamente lo banal de un presente irreflexivo y, para ello, abraza el ritual como mecanismo de defensa ante su propia, y tantas veces arrolladora, fuerza desestabilizadora. “El recurso favorito de Ford para aumentar el significado de lo corriente era el ritual. Piénsese en las ceremonias interminables que conformaban el tejido de sus películas: los bailes, marchas militares, nacimientos, muertes, fiestas, reyertas [...]” (McBride y Wilmington, 1974:31). Es la distancia que separa la interpretación de la canción que un grupo de músicos soldados regalan a la hija de Owen Thursday cuando esta acude a cenar con la familia de su pretendiente en “Fort Apache”: los músicos se sitúan frente al porche, mientras bajo este, cada uno de los presentes escucha con deleite pero respetando escrupulosamente las distancias que los separan para enfatizar el conflicto de un amor latente pero sujeto a las reglas del cortejo clásico; del más relajado ejemplo, anticlímax por antonomasia, que nos brindan Dean Martin y Ricky Nelson cantando a dúo “My Rifle, My Pony and Me” mientras en el exterior la banda de Joe Burdette toma

posiciones para masacrarlos. De igual forma, la irrelevancia con que John T. Chance inviste a Colorado con el grado de ayudante de sheriff en “Río Bravo”, siendo incapaz incluso de recordar el juramento, contrasta con la solemnidad que preside los últimos días del capitán Nathan Brittles en la caballería en “La legión invencible”.

La función de la tradición en el Oeste de ambos realizadores tiene otra de sus paradas obligatorias en el tratamiento de la religión o de lo religioso. El ejemplo práctico de sus posturas, claramente delimitadas en el eje presencia (Ford)-ausencia total (Hawks) como destello de las creencias personales de estos autores, nos lo sirven dos secuencias muy similares: el rescate de los niños secuestrados por los indios en una iglesia al otro lado de la frontera mejicana en la fordiana “Río Grande”, y el duelo final en otra iglesia en la hawksina “El Dorado”. La trascendencia de cada acto es el primer descriptor de contraste entre ambas posturas: la misión de la caballería en la película de Ford adquiere relevancia cuasi profética (la salvación de los niños de las garras de la encarnación más certera del mal en el universo del western: el indio) e ideológicamente nos conduce hacia las entretelas del discurso y la acción política estadounidense (el general Phil Sheridan – el actor J. Carroll Naish- toma la decisión de cruzar la frontera, acto ilegal en si mismo, afirmando estar “cansado de tanta diplomacia”)¹². En un momento de la secuencia, tras la carga contundente de la caballería por el interior del poblado, uno de los soldados se adentra en la iglesia para proceder al rescate de los infantes; cuando la misión toca a su fin (los niños empiezan a ser evacuados) el soldado repara en la cruz que cuelga sobre el fondo de un altar y unas paredes salpicadas de disparos; su reacción instintiva es arrodillarse en señal de respeto antes de salir con otro niño al exterior. Por su parte, Hawks, lejos de revestir la secuencia de “El Dorado” con más trascendencia que el rescate de un compañero y la derrota del grupo rival, se aprovecha de la idoneidad y espectacularidad del escenario para perpetrar un estupendo momento de acción que, como en “Río Bravo”, desanuda el asfixiante ritmo con que se despliega la trama, en este caso, volando, literalmente, por los aires la iglesia. Como señala Wood (1982:176) no debemos buscar ningún indicio antirreligioso en este hecho, tal es la indiferencia con que Hawks se acerca a las cuestiones del espíritu. La suya, como

¹² La relevancia de la trilogía de la caballería de Ford en relación con la tradición de política exterior estadounidense en el mundo hasta nuestros días constituiría una interesante línea de investigación futura sobre la obra del cineasta de origen irlandés.

también defiende Wood, es la opción de la espectacularidad cinematográfica, no la del despecho o la crítica frontal a lo establecido.

Ya hemos visto, en los apartados anteriores, cómo el discurso mítico encarnado, primero en la figura del héroe, y después en su proyección comunitaria, es matizado por ambos directores a lo largo de sus filmografías en un proceso que discurre desde la exaltación al desmantelamiento del aparato “mitologizador”. En lo referido a la progresión del héroe, baste comparar de nuevo el camino que separa al Wayne fordiano de “La diligencia” frente al Tom Doniphon de “El hombre que mató a Liberty Valance”; aquel construye lo que este entrega casi sin resistencia: el legado del Oeste. Paralelamente, el Wayne del western de Hawks, discurre de la grandiosidad trágica de Tom Dunson (“Río Rojo”) a la calidez y cercanía de John T. Chance (“Río Bravo”), la vulnerabilidad apenas disimulada de Cole Thornton (“El Dorado”), o la presencia del trauma en Dude (Dean Martin en “Río Bravo”)

Si trasvasamos la revisión desmitificadora de la tradición al terreno de la acción conjunta, observamos similar cambio de rumbo: de las páginas sobreimpresas con que se escriben las hazañas de la historia del Oeste en “Río Rojo” (Hawks), a sus vergüenzas, relecturas y ocultamientos, como en el calamitoso episodio de la masacre de Little Big Horn que Ford recrea en “Fort Apache”. En el primer caso, el acompañamiento de la narración en off en el film de Hawks, el mismo recurso tantas veces usado por Ford (“Centauros del desierto” o “El gran combate”, por citar sólo dos ejemplos) es la prueba del poder de la palabra como legitimadora de los discursos míticos. Como contraprestación, las sucesivas visualizaciones en Ford de momentos claves de la historia en su realidad más descarnada y antiheroica nos lega una intensidad cuyo efecto irremediable es erosionar los valores tradicionales de la misma historia (y en otros instantes del propio cine de Ford): la derrota del destacamento de Owen Thursday a manos de los Apaches está desprovista de heroísmo, y queda reducida a la última acción de un suicida. La nube de polvo que envuelve al grupo, haciéndolo desaparecer, sin que el director nos regale ni un solo plano corto de los soldados de caballería caídos, culmina con la rendición del capitán Kirby Cork (John Wayne) al que

el galope del jefe apache difumina de nuevo en la polvareda de la historia, otra vuelta de tuerca al ruido y la furia faulkneriana¹³.

La desolación de otro homicida, el capitán Wessels (Karl Malden) de “El gran combate” al confrontar en la entrada del fuerte los cuerpos de los indios de cuya muerte es responsable ilumina, de semejante manera, la cara oscura de la gran misión civilizadora del Oeste americano, cuya manifestación más dolorosa, por señalar a las entrañas de la misma nación que germina en este clima de violencia, lo protagoniza, en el episodio “Guerra civil” de “La conquista del Oeste”, el desencantado soldado yanqui Zeb Rawlings (George Peppard) al afirmar que “No hay mucha gloria en mirar a un hombre con las tripas fuera”. Rawlings verbaliza lo que la cámara de Ford nos ha mostrado sólo unos minutos antes en el improvisado hospital de campaña, apenas un matadero donde unos subalternos se afanan por aclarar la sangre de la mesa de operaciones con cubos de agua junto a un médico que se limita a certificar diligentemente la muerte de los soldados de la Unión (como la del propio padre de Zeb Rawlings).

Para ambos realizadores, la estrategia compensatoria que atenúa la carga de la tradición y las presiones del conflicto se presenta en forma de un humorismo subversivo y omnipresente. Ford comenta: “Me gustaría hacer una tragedia, la más seria del mundo, que cayera en el ridículo” (McBride y Wilmington, 1974:149); deseo que resulta en “Centauros del desierto, una película escindida entre los valores de la tragedia y la comedia. En ella asistimos a la pelea entre los dos pretendientes de Laurie Jorgensen (Vera Miles), conflicto orquestado ante los ojos de la comunidad, y en un ambiente de jocosidad rayano en la ternura, por el reverendo Samuel Clayton (War Bond). Es tan sólo una muestra del numeroso bestiario de soldados pendencieros y borrachines de buen corazón que reducen en los filmes de Ford, y también en los de Hawks en su versión de personalidades contrastadas del grupo, la magnitud de la tragedia a la broma del absurdo. “Misión de audaces” de Ford nos ofrece un ejemplo idóneo, por lo extremo de su contexto: el enfrentamiento, durante la Guerra Civil, entre un destacamento yanqui capitaneado por el coronel Marlowe (Wayne) y la improbable tropa de la

¹³ Y motivo de contraste con otra de las encarnaciones de Custer en la pantalla; la del Errol Flynn de “Murieron con las botas puestas” (*They Died with their Boots On*, Raoul Walsh, 1941) que sí se detenía en el instante heroico y en el retrato glorificador, sin olvidar, igualmente, las zonas oscuras del personaje.

academia militar sureña, capitaneada por un anciano, reverendo militar demasiado caro de la disciplina castrense, y compuesto por un grupo de púberes entre cuyas filas se registran las bajas de dos enfermos por paperas. La propia puesta en escena de Ford nos predispone a la interpretación humorística del más dramático de los episodios posibles en una contienda bélica, la masacre de inocentes. El valor de la escenografía y la dirección de actores nos regalan un momento de una carga antisublime capaz de prefigurar manifestaciones posteriores en el terreno del spaghetti western. Como no podía ser de otra forma, la carga termina no con la muerte de los niños, sino con unos buenos azotes en el trasero.

El humorismo de Hawks se manifiesta, igualmente, en los dobles sentidos con que los personajes insinúan lo que se niegan a admitir (el cortejo entre Chance y Feathers – Angie Dickinson- en “Río Bravo”); las patadas y golpes que se propinan unos a otros; los tics, si no las debilidades que convierten en elogios o auto parodias de si mismo (el pulso siempre firme para el gatillo del borrachín Stumpy – Walter Brennan- en “Río Bravo” o las muletas del dúo protagonista de “El Dorado”); todo ello en una dinámica homologable al espíritu del ridículo en Ford, siendo, como fueron, ambos directores conscientes de que tras la epidermis de la constricción asociada a las tradiciones sólo tiene cabida la realidad del absurdo y la consecuente necesidad de su celebración.

3.4 EL PAISAJE: NATURALEZAS Y ESCENARIOS.

No haría un western en un solar. Creo que puede decirse que la verdadera estrella de mis westerns siempre ha sido la tierra (Ford en Eymann y Duncan, Eds., 2005:55).

La versión del western interior de Hawks entra en conflicto con la rotundidad de la afirmación de Ford. Si el cineasta de Goshen se somete en sus dos primeros westerns al uso tradicional y épico de los elementos naturales del espacio escénico como amplificadores y presagios de la actividad del personaje (Astre y Hoarau, 1976:85), su reclusión posterior al espacio interior reducido en el tríptico iniciado con “Río Bravo” sirve, a su vez, para magnificar la fisicidad de su última producción en los límites del western, “Hatari!”. La dinámica operante en el tratamiento del paisaje en Hawks es la que va del deporte a la abstracción. “Río Rojo”, “Río de sangre” y “Hatari” sitúan al personaje ante el duelo por el sometimiento de la presencia, fuerza opositora, de la

naturaleza que, a veces, también es deleitación gozosa de la misma¹⁴. La realización del destino manifiesto del héroe adánico norteamericano ha de culminarse necesariamente mediante la confrontación con el elemento natural, dentro de una dinámica, la del espíritu deportivo, muy familiar a otra naturaleza, la del Hawks hombre. En ocasiones, el marco de este gran combate con lo natural deviene en expresión de una comunión profunda entre hombre y medio (el retiro final de Boone entre los indios en “Río de sangre”). “Río Rojo” y “Hatari!” presentan con más exactitud la idea del conflicto entre las dos naturalezas, magnificando, sobre todo en el primero de los títulos, el alcance de la empresa; en “Hatari!” el marco natural es ya únicamente el terreno del gran juego de los cazadores. “Río de sangre” por su parte enmarca las acciones sobre el fondo de un escenario natural armónico, aunque no desprovisto de zonas oscuras, para constituir, en palabras de J. R. Rodríguez (2001:56) su obra “más telúrica y bella” en el género.

Esta sinergia entre hombre y paisaje trasmuta en Ford en “estado mental” y “campo de batalla moral” (McBride y Wilmington, 1974:37) reiteradamente identificado con Monument Valley, territorio fordiano por excelencia, en lo que supone una progresiva subjetivización del espacio natural. Como apuntan los propios autores (McBride y Wilmington, 1974:37): “El horizonte de Monument, primitivo y más allá, al mismo tiempo, de la sociedad, apunta a lo eterno.” Igualmente, Astre y Hoarau (1976:81-83) resaltan la relación entre uso del espacio y temporalidad; en el western fordiano, en concordancia con las visiones de la tradición y de la función heroica que ya hemos esbozado con anterioridad, tales parámetros configuran las coordenadas de unas acciones vividas desde la psicología de la individualidad y las resonancias para el devenir histórico. De nuevo, un solo instante contiene sensación y repercusión, experiencia individual y vivencia colectiva, presente, pasado y futuro, mito y negación. Como bien apunta Perales (1998:329): “El realizador plantea la existencia de cierto paralelismo entre territorio y personaje y trata de transmitir un sentido simbólico a su interrelación.”

Dentro de la concepción más colosal del paisaje del western en ambos autores, la que define la práctica totalidad de la obra fordiana a excepción de “Siete mujeres” y el

¹⁴ “[El paisaje] es una forma de existencia dramática de la naturaleza, cuya punta extrema hay que buscarla en los filmes del Oeste de Howard Hawks” (Fernández-Santos, 2007:31).

western interior hawksiano, existe una antítesis clara: Hawks se desenvuelve sobre el principio del espacio conquistable: la primera llegada de Dunson junto a Groot (Walter Brennan) y Garth al otro lado de la orilla del Río Rojo, con sus figuras de espaldas sobre el marco de la extensa pradera al amparo de las nubes; mientras que sobre el cine de Ford planea constantemente la idea de la pérdida o la defensa a ultranza del espacio (la trilogía de la caballería, “Siete mujeres”). En su manifestación más trágica en Ford, el paisaje deviene desierto del alma: la puerta que, desde el interior, se cierra sobre la figura titubeante de Etahn Edwards de vuelta a ese lugar remoto del que llega al principio de “Centauros del desierto” y que constata, tan sólo, su desarraigo de cualquier modelo de civilización y de sus promesas.

A la sofisticación del decorado de la ciudad del Oeste fordiana se ha opuesto tradicionalmente la simplificación del escenario hawksiano desde “Río Bravo”. No cabría olvidar, sin embargo, las similitudes entre este y el Shinbone de la fordiana “El hombre que mató a Liberty Valance”: en ambos casos, la escenografía del western es ya apenas un esqueleto sobre el que representar la destrucción, ya sea bajo el manto de la cotidianeidad despreocupada y el énfasis psicologista (Hawks) o la conciencia del derrumbe del aparato histórico (Ford), del Oeste americano. Dos planos generales en perspectiva de las calles principales de ambas ciudades que encontramos en “Río Bravo” y “El hombre que mató...” ilustran a la perfección esta idea.

El contraste fundamental, motivo de desencuentro entre las concepciones del espacio en ambos autores, habría que buscarla en la significativa reducción del mecanismo de representación escenográfica en Hawks. El propio realizador lo explica en los siguientes términos:

Durante los tres años que pasé sin hacer cine, la televisión se había extendido [...] Vi que las series empezaban con unas imágenes de lo que iban a poner, luego ponían un anuncio y luego llegaban los títulos de crédito. Me pareció interesante y decidí probarlo. De hecho, si analiza *Río Bravo* se dará cuenta de que es casi como esas series de televisión, que son tres partes completas. Valdría perfectamente como serie de televisión. Por eso, lo que hice fue probar esa novedad que había surgido, y funcionó muy bien (Bogdanovich, 2007:284).

La consonancia de Hawks con el espíritu (y la estética) de su tiempo abre, de paso, las puertas a una nueva modernidad en el género, centrada en el peso específico de la

psicología de los personajes y la reiteración de los argumentos¹⁵. Podríamos hablar de “sitcom western” para definir el nuevo sello que Hawks imprime al género. Por su parte, Ford no abandonaría la concepción en cierta medida espectacular del género y glorificaría aún más la función del paisaje con la llegada de los formatos panorámicos que utiliza con maestría en filmes como el episodio de la “Guerra civil” en “La conquista del Oeste” y “El gran combate”. La modernidad de Hawks, en lo que tiene de descodificación y desenmascaramiento del espacio simbólico, en este caso, queda realizada desde nuestra perspectiva histórica de análisis.

3.5 EL OTRO: LA MUJER, EL INDIO, OTRAS RAZAS Y ETNIAS.

3.5.1 LA MUJER

La mujer hawksiana está concebida desde un punto de vista exclusivamente masculino, carece de protagonismo, está al servicio del hombre, y únicamente en torno a él cobra sentido (Perales, 2005:69).

Si hay una característica común a todas las heroínas de Ford es ésta: sufren (McBride y Wilmington, 1974:209).

El universo del western hawksiano-fordiano es el de el modelo de representación institucional del Hollywood clásico. Las dos citas anteriores confirman los roles genéricos de hombres y mujeres en dicho universo, en el que la mujer desarrolla una función de ambiente en contraste con el aplastante protagonismo masculino. El agravante en el caso del western, y uno de los reproches comunes esgrimidos por sus detractores, es que se trata de una fantasía exclusivamente masculina, casi una manifestación de masculinidad radical e inopinada. La deriva posterior del género ha planteado diferentes propuestas que cuestionan estos principios ofreciendo una variante en la que el western no es sólo “cosa de hombres”, o incluso se ha puesto en tela de

¹⁵ “[...] decidí que el público empezaba a cansarse de los argumentos. [...] *Río Bravo* y *Hatari!* tenían muy poco argumento. Era sobre todo descripción de personajes y el placer de contar una historia, sin más. [...] en general, todos los argumentos están muy sobados. Ha llegado la televisión y han utilizado tantos miles de argumentos que la gente empieza a cansarse. [...] Pero si conseguimos impedir que sepan de qué va la historia, quizá consigamos mantener su interés. Y esto pasa por personajes que den una motivación a la historia: las situaciones suceden porque el personaje *crea*, no porque lo escribas tú”. (Hawks en Bogdanovich, 2007:283).

juicio el componente masculino del género¹⁶. Frente a estas tendencias tardías, el western hawksiano-fordiano es el terreno del macho y, por ello, la inscripción de la representante femenina en el relato resulta problemática.

Consideramos a la mujer fordiana como principio de la civilización, elemento de cohesión social y familiar, madre y sólo tangencialmente tentación (la Hannah Hunter de “Misión de audaces”). Por supuesto, la mujer que se desmarca de este paradigma ha de quedar debidamente estigmatizada según los principios de la convención social (la Dallas de “La diligencia”). Ford se esfuerza tanto por delimitar ambos espacios de la representación de lo femenino que los romances e historias de amor en sus películas son casi siempre distracciones respecto al argumento principal; carecen de intensidad, pasión y hondura aplastadas como están en la inmensa mayoría de los casos por el peso de la tradición y de la dinámica del cortejo. Sólo “La diligencia” y “Pasión de los fuertes” alcanzan ciertas cotas de conmoción, la primera por la conciencia de la marginalidad de los personajes implicados, y la segunda por su sofisticación y romanticismo contenido.

El espacio de la mujer fordiana es el ámbito doméstico, campo para la educación en las tradiciones tribales. En algunos instantes, como en una de las escenas iniciales de “El gran combate”, la misión femenina traspasa las fronteras del conflicto interracial para proponer una especie de orden natural femenino: Deborah Wriugh (Carrol Baker) recibe a las niñas de la tribu india y las ayuda en la tarea de poner la mesa para los soldados yanquis. En oposición, la mujer hawksiana se libera del ámbito doméstico para rivalizar en el espacio de la masculinidad expansiva representado por el saloon (Feathers en “Río Bravo”). El antagonismo nace de un modelo femenino continuista en relación con unos modelos asumidos (Ford) y la irreprimible presencia de una potencial fuerza desestabilizadora (Hawks). Es en este sentido en el que las mujeres bebedoras y fumadoras de Hawks (la Joanne Dru de “Río Rojo” y la Angie Dickinson de “Río Bravo”) suponen una amenaza respecto al orden masculino que ninguna mujer fordiana logra alcanzar.

¹⁶ A este último hecho nos referiremos en el apartado sobre los legados western de Hawks y Ford en la actualidad. Ver 3.7.

La mujer fordiana es testigo del acontecer histórico que encuentra al hombre como sujeto protagónico: las madres y mujeres de “Fort Apache” observando la partida de sus hombres hacia el campo de batalla desde un balcón del fuerte, incapaces de distinguirlos entre tantas banderas e insignias. En *Hawks*, la mujer toma partido en el planteamiento y la resolución de los conflictos (Perales, 2005:68) de una manera que les está vedada a las mujeres de Ford; en su caso, la puesta en escena se guarda de desplazarlas convenientemente del espacio de las decisiones, el dispensador de poderes.

La tradicional imagen beatífica, el “ángel de la casa” fordiano, sufre un quiebro inesperado en “Siete mujeres”. Un viraje que supera en resonancia al alcance y la fuerza transgresora frente a las fuerzas constrictoras del relato falocéntrico de la mujer Hawksiana. En el último título fordiano el ámbito de lo femenino se erige en postrero y exclusivo reducto de resistencia civilizada frente al avance de lo anómico y lo salvaje. En el marco de una sociedad en disolución irreversible, el sacrificio de la protagonista (Anne Bancroft) sitúa a la voluntad femenina y su capacidad para el martirio en el último episodio de flagelación espectacular de lo femenino o la primera esperanza de su camino hacia la homogeneización igualitaria frente al hombre. *Hawks* nunca llegó tan lejos.

3.5.2 EL INDIO

La consideración de la otredad del indio, el enemigo arquetípico del nuevo hombre americano, obstáculo para el proceso civilizador, varía en *Hawks* y Ford entre los parámetros de la amenaza y los intentos de comprensión. Al igual que la obra de Ford escenifica la progresiva acentuación del papel del indio en la constitución de la mitología nacional, *Hawks* prescinde del mismo en su etapa de westerns interiores y concentra el discurso sobre la doble concepción del piel roja en su tratamiento dicotómico en “Río Rojo” y “Río de sangre”. En el primer título, el indio es el sujeto indiferenciado que se manifiesta en el alborozo primitivo del ataque en grupo (esta es la visión presente también en el Ford de “El caballo de hierro” o de “La diligencia”). “Río de sangre”, en contraste, muestra un respeto y una propensión al encuentro fraternal con el indio que sólo ensombrece el tratamiento condescendiente hacia “Pobre Diablo” (Hank Worden), especie de mutación grotesca y risible del fiero guerrero de la mitología de la pradera. *Ojos de Garza* (Elizabeth Threatt), por su parte, detenta todas

las cualidades de la presencia divina, algo que acentúa el propio físico espigado y estilizado de la actriz. La comunión y el abandono finales de Boone en el mundo indio es la más bella aproximación al indio en la obra de los dos autores.

Ford, de acuerdo a esa ambigüedad inherente a su discurso fílmico, compensa las asunciones sin matices sobre el indio de sus primeros títulos con una obra posterior que prioriza paso a paso su función. “El gran combate” es sólo el boceto del auténtico filme que pretendió el director; la historia de la imposibilidad de esta producción fordiana delimita al mismo también la expresión definitiva de su mensaje sobre la otra historia del Oeste, la de los indios. En su conjunto, el cine de Ford recoge las tensiones raciales (de las cuales el indio constituye sólo una parte) de la sociedad norteamericana de su tiempo con vehemencia y sin restricciones, en una lucha que tan pronto parece dar la voz a un elemento como a su contrario. Pocas veces reflejará el western con mayor intensidad el encuentro de contrarios, del hombre blanco frente al piel roja, que en la colisión entre Ethan Edwards y Scar (Henry Brandon) en “Centauros del desierto”, donde el héroe americano reconoce en su némesis india las huellas de su propia conducta homicida. La carga de odio que arrastra el personaje de Wayne es compensada por esa escena primordial del reencuentro con su sobrina, momento en que las tensiones se disipan y el discurso sobre el mestizaje (los personajes de Natalie Wood y Jeffrey Hunter) se resuelve con la aceptación y la integración definitiva en el núcleo familiar.

3.5.3 OTRAS RAZAS Y ETNIAS

Otros grupos raciales son partícipes, al igual que la mujer, de la misma política de presencias y ausencias operante en el cine clásico. Su función, una vez más, es la de ambiente, entre el exotismo, el humorismo, la indiferencia, el racismo y las asimilaciones.

El negro tiene protagonismo en la cinta de Ford “El sargento negro”, pero su exculpación dentro del debate sobre la cuestión racial arriba mencionado resulta problemática cuando el discurso fordiano involuciona después del cada vez más matizado tratamiento desarrollado en la trilogía de la caballería, para señalar al indio como sombra que planea sobre el mundo blanco. La permeabilidad del discurso racial

en el cine fordiano convierte su obra en una visión caleidoscópica donde tan pronto cabe la comprensión hacia el pueblo indio como la directa o velada sospecha (a veces desenmascarada en racismo) sobre el mismo, el afroamericano (la sirvienta negra, Lukey – Althea Gibson - de “Misión de audaces”, perpetuación del modelo de la “Mammy” de Hattie McDaniel en “Lo que el viento se llevó” - *Gone with the Wind*, Victor Fleming, 1939 - dos décadas más tarde) o el oriental en “Siete mujeres”. El cine fordiano se asienta sobre una idea de civilización en crisis para la que es necesaria hallar las señas de un antagonismo construido sobre la perspectiva del universo del hombre (no la mujer) blanco. Como hemos apuntado, la seminal “Centauros del desierto” redime y resuelve, si es que así queremos interpretarlo, este conflicto

En el cine de Hawks, sobresale el tratamiento caricaturesco del hispano en “Río Bravo”; es difícil justificar desde la posición actual el humor de Carlos Remonte y su mujer Consuelo (Pedro González-González y Estelita Rodríguez) sino es desde el terreno de la bufonada, como lo es igualmente la escena de “El Dorado” en que James Caan se disfraza de oriental para penetrar en la guarida enemiga, una de los momentos menos afortunados del cine de Hawks. El de Goshen, por lo general, parece mucho menos interesado que Ford en inmiscuirse en el debate racial que sacude gran parte de la política norteamericana del siglo veinte, sobre todo a partir de “Río Bravo”. Estableciendo, como lo hemos hecho, un interés en la ideología que concurre en los filmes de ambos directores, podemos concluir que Hawks asume el modelo heredado, hegemónico de una manera menos problemática que Ford, no propone (como sí hace Ford en “Centauros del desierto”, “El sargento negro” o “Dos cabalgan juntos”) ninguna respuesta al mismo, pero en definitiva ambos directores no abandonan la insoslayable visión del hombre occidental sobre la naturaleza de la Otredad.

3.6. ESTÉTICAS

En la comparativa de ambos autores, debemos situar la auténtica estética de la funcionalidad del lado de Howard Hawks. La pureza de su técnica cinematográfica no encuentra parangón en casi ningún director de la época clásica, tal es la constancia de su versión del llamado “estilo invisible”. Por el contrario, en el cine de Ford muchos han notado la tentación manierista que subyace a muchos de sus títulos irlandeses y que no

escapa al terreno del western. Aunque ambos compartan un modo de planificar y de rodar parecidos¹⁷ para los que la improvisación y la frescura del momento de filmación juegan un importante papel, la composición y el tempo de las imágenes conforman un discurrir muy contrastado para sus relatos cinematográficos.

Hawks dispone los elementos ante el plano de forma equitativa y no marca un destino prefijado para la mirada del espectador; la aparente neutralidad de la visión de su cámara la emparenta con la primitiva dinámica reproductiva del cinematógrafo, una de las razones por las que su cine, incluso en el western, tome tintes documentales (ahí está para demostrarlo la escena de “Río de sangre” en que los tripulantes se esfuerzan por desencallar el barco en una espléndida recreación de trabajo comunitario). El estatismo del encuadre se contrarresta con la dinámica interna de las personas y objetos en su interior (Perales, 2005:142), auténticos motores del proceso de construcción secuencial de sentidos.

Por contra, la composición del encuadre en Ford es de una tremenda sofisticación, razón para que su cine tome la apariencia inmediata de una obra más artística que la de Hawks; pero esto no sería más que un análisis superficial, la cuestión subyacente nos remite a la materia misma del cine: el tratamiento del tiempo en ambos cineastas expresado mediante la sucesión de planos. En concordancia con el concepto de tiempo aplicable a cada uno de las carreras en el western que estamos comparando, el encuadre fordiano también participa de los rasgos estáticos del de Hawks, pero con una diferencia fundamental; lo que en Hawks es deslizamiento por la superficie del presente, en Ford es huella del tiempo. En palabras de McBride y Wilmington:

El cuidado de una imagen momentánea, inmutable en su delicadeza y precisión de encuadre, comienza a adquirir proporciones obsesivas cuando se rueda inexorablemente un plano tras otro. Como si la perfección de la imagen fuera la causa de su transitoriedad. La nostalgia no es la palabra adecuada para describir el sentimiento que aflora en tales imágenes, es algo más urgente, más desesperado, casi como la enfebrecida sensación de ser atrapado en un laberinto (1974:36).

¹⁷ “Su mecánica de rodaje [El autor se refiere a Hawks] era muy parecida a la utilizada por John Ford, a quien tampoco le gustaba repetir innecesariamente. Tanto uno como otro respondían a los productores que se mostraban inquietos ante el poco material rodado que si la primera toma era buena, por qué motivo iban a repetirla.” (Perales, 2005:119).

Intentos por atrapar un tiempo cíclico, razón para la narrativa “pesada” de Ford, con sus múltiples capas en las que confluyen los tiempos de la vida en rivalidad directa con el presente fluido, armónico, inevitable de los filmes de Hawks. La propensión de Ford por dotar de voces narradoras a sus filmes se alinea del lado de la trascendencia; otra vez “Río Rojo” se adentra en territorio fordiano. La yuxtaposición de capas en la narración, como las cartas leídas por Laurie en “Centauros del desierto” que hacen confluír tiempos y espacios de la diégesis en el marco de la “doble visión” fordiana escapan de la intencionalidad frecuente en Hawks, cuya predilección por las historias sin pliegues ni recovecos contrasta irónicamente con la lectura que de su trilogía del western interior podemos llevar a cabo precisamente en términos de reescritura y reformulación.

La funcionalidad y naturaleza cristalina del plano hawksiano se enfrenta a la oposición sustancial de la tendencia fordiana al reencuadre, en los que el plano llama la atención sobre sus mecanismos compositivos; numerosos ejemplos se extienden por su filmografía, como los planos desde el interior de casas, cabañas o habitaciones en “Centauros del desierto” y “El sargento negro”. Pero no sólo el plano, sino la propia escenografía puede contaminarse de una atmósfera que realza la cualidad expresiva del escenario: la estación de tren fantasmal de “El sargento negro”, las estampas tenebrosas de Nathan Brittles junto a la tumba de su esposa en “La legión invencible”, o la iluminación extrañamente premonitoria del atardecer de la tragedia familiar en “Centauros del desierto”.

Ambos cineastas recurren al uso del plano corto con fines expresivos, tendentes como son a contar sus historias en la amplitud del plano general, marco compositivo quintaesencial del Oeste. El rostro en plano medio-corto de Ricky Nelson mientras interpreta una canción en la cárcel-hogar de “Río Bravo”, momento de consenso y disfrute comunal, contrasta con el rostro enloquecido de Karl Malden al observar la masacre de los indios (esos ojos azules del mismo color frío de las paredes del fuerte bajo la nieve) en “El gran combate”.

El uso de la metáfora visual nos trae nuevas correspondencias en la obra de los dos realizadores. Una de las más notables coincidencias tiene por referente al mismo objeto, unas tumbas que simbolizan, en ambos casos, el alto precio de la misión civilizadora.

En “Río Rojo”, las cruces en los nuevos territorios propiedad de Dunson sintetizan el resultado de la elipsis temporal y de la conquista del Oeste en toda su crudeza: un puñado de vidas arrancadas de raíz con el propósito y la excusa del nuevo nacimiento, el del hombre adánico norteamericano. En “Guerra civil” de Ford, el personaje interpretado por George Peppard abandona su hogar siguiendo el espíritu de la historia, la de la gran guerra fratricida norteamericana, para volver y constatar que la única ganancia se ha producido en un aumento de tumbas en el modesto cementerio familiar.

3.7 LEGADOS

La obra fordiana alcanza el presente del western o sus territorios aledaños con un empuje mayor que la hawksiana por una razón que tiene que ver no tanto con la estética como con la ideología y el tratamiento temático de la idea de la nación estadounidense en su cine. Igual que una parte significativa del cine independiente norteamericano y de la comedia contemporánea bebe en la fuente del cine hawksiano, el influjo de su western (y aquí nos referimos sobre todo al que le es más propio, el interior) tan apegado al presente y sospechoso de cualquier trascendencia, sucumbe ante el potencial desmitificador y el alcance de su planteamiento de la tradición social que el cine contemporáneo encuentra irresistible en Ford.

Citaremos tan sólo tres ejemplos significativos para ilustrar nuestra tesis. En 2005, *Brokeback Mountain* (significativamente subtitulada “En territorio vedado” en su traducción española) de Ang Lee se sitúa en un cruce de caminos provechoso entre el cine de Ford y el de Hawks. Como nos aclara Casas: “Lo que acontece en esta película [...] es la visualización ecuánime de lo que estaba implícito en algunos westerns apuntalados en la amistad viril, donde la estima y el amor se confunden y entremezclan” (2007:31); y aquí hemos de acordarnos del dúo Matthew Garth – Cherry Valance (John Ireland) de “Río Rojo” o los Boone y Deakins de “Río de sangre”. La lectura que Lee hace del prototipo de amistad masculina del western ha de hacer parada obligatoria en el modelo hawksiano, uno de los de mayor intensidad y belleza, con el objetivo de dar un paso adelante y explicitar todo aquello contenido en los márgenes de los relatos de amistad masculina. Pero si el marco de las relaciones del film de Lee se fundamenta en una elaboración del modelo hawksiano, su espíritu, todo lo recogido en el fondo de su mensaje, pertenece a la visión nostálgica, partícipe del formato del melodrama como la

película de Lee, tan cara a Ford. La escena final en que Ennis Del Mar (Heath Ledger) acaricia la chaqueta de Jack Twist (Jake Gyllenhaal), su amante muerto, proyecta en el futuro la misma sensación de desesperanza ante el amor imposible y perdido de otra escena imborrable en la fordiana “Centauros del desierto”, aquella en la que Martha Edwards (Dorothy Jordan), cuñada de Ethan, acaricia la chaqueta de este ante la mirada atónita y el silencio inquebrantable con que el reverendo Clayton presencia el desvelamiento de un secreto.

Similar síntesis constructiva interviene en “No es país para viejos” (*No Country for Old Men*, Joel y Ethan Coen, 2007). El personaje de Llewellyn Moss (Josh Brolin) comparte el instinto cazador de confrontación con la naturaleza de los personajes hawksianos; su predisposición a participar en el “juego”, el robo del dinero, se reviste de la misma magnitud del “momento de decisión” del héroe hawksiano-fordiano, aquel en que el héroe acepta su destino sin lamentos. La contracrónica amarga y descorazonada de los acontecimientos de la historia, la caza del hombre por el hombre, que nos ofrece el sheriff Ed Tom Bell (Tommy Lee Jones) lo emparenta con la estela de héroes reflexivos y a la deriva de Ford, como el McCabe (James Stewart) de “Dos cabalgan juntos” o el Wyatt Earp (Fonda) de “Pasión de los fuertes”. El clima de ocaso moral que recorre la película de los Coen vira la habitual afinidad de estos por el cine de Hawks y los adentra en el corazón del discuro fordiano sobre el pasado (y el presente) de América.

Por último, la que quizás sea la mejor plasmación del western actual, la serie de televisión “Deadwood” creada por David Milch en 2004 para el canal de pago HBO, fija su mirada en la concepción abstracta del paisaje urbano de la civilización de Hawks reduciendo el desarrollo de la trama a una serie limitada de escenarios: el saloon-prostíbulo, la casa de juegos, el local comercial, el hotel y las sucias y apestadas calles de la ciudad de la naciente Dakota del Sur. Heredero de Hawks, por la influencia del formato televisivo en su obra, aparece también el énfasis en la psicología contrastada de los personajes como impulsora de los conflictos de la trama; pero complementada en “Deadwood” con una visión más altiva, shakesperiana en muchos momentos, de los personajes, enfatizada por un diálogo a la vez soez y sustancial, siempre enmarcada, y aquí es donde la influencia fordiana toma ventaja, en el contexto de la construcción de un nuevo modelo social observado a través de la mirilla que ya es incapaz de ocultar sus

mentiras, crueldades, alienaciones y su espíritu esencialmente inhumano y criminal. En “Deadwood”, como en “El hombre que mató a Liberty Valance”, pero con una potencia gráfica y subversiva aún mayor, el avance del progreso, representado en la adhesión de la ciudad al Estado federal, es la antesala de la aniquilación de los auténticos valores comunitarios de la sociedad humana.

El mito del Oeste, ese que nacía con el western y con nuestro recorrido por la obra de Hawks y Ford, Ford y Hawks, se retuerce sin vida al otro lado de la frontera mexicana (“No es país para viejos”), o termina siendo el alimento con que los chinos alimentan a sus cerdos en un oscuro rincón de un callejón sin salida de la ciudad-cloaca de Deadwood, escenario al que se retrotrae la América del presente para levantar acta de defunción figurada (¿y definitiva?) a los múltiples cadáveres exquisitos con que decoró su, por otro lado, indecorosa historia.

4. CONCLUSIONES

A lo largo de este artículo hemos intentado presentar una visión complementaria de la obra de Hawks y Ford en el terreno del western, un recorrido que incidiera no sólo en su antagonismo, habitualmente resaltado, sino que ahondara en reflejos y puntos de encuentro. Afirmamos que el western fordiano está en la raíz de la escuálida existencia del género en la actualidad más que el legado, tremendamente moderno para su época, del western interior hawksiano. Quizá la razón de la pervivencia de Ford la encontremos en cierta añoranza no sólo del pasado sino del presente operativa en nuestros días en el contexto cultural e ideológico de los Estados Unidos, donde parece haberse asentado una sensación de derrota sin referentes claros en los últimos 40 años de su historia.

La dinámica del western interior de Hawks supone, no obstante, una de las materializaciones más contundentes y deslumbrantes del proceso de reescrituras al que nos tiene acostumbrados el cine del momento presente. Una indagación más profunda en los mecanismos inherentes a su propuesta, el funcionamiento y la motivación de sus numerosas variables, se presenta como un objeto de estudio aún posible dentro de la obra hawksiana.

Una vez más encuentro y desencuentro, llegada y partida: si el western de Hawks halla mayores ecos en la propuesta narrativo-formal del cine actual, el sustrato desesperanzado del Oeste fordiano es un contenedor de significados altamente valiosos para la apabullante y a veces confusa polisemia de sentidos del mundo contemporáneo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Libros:

ASTRE, G. y HOARAU, A. P. (1976): *El universo del western*. Madrid, Ed. Fundamentos.

BAKER, C. (2000): *Cultural Studies: Theory and Practice*. London, Sage.

BOGDANOVICH, P. (2007): *El director es la estrella* (Vol. I). Madrid: T & B Editores.

BOU, N. y PÉREZ, X. (2000): *El tiempo del héroe: épica y masculinidad en el cine de Hollywood*, Barcelona, Paidós.

CASAS, Q. (1994): *El western. El género americano*. Barcelona, Paidós.

_____ (1998): *Howard Hawks. La comedia de la vida*. Barcelona, Dirigido por...

_____ (2007): *Películas claves del "western"*. Barcelona, Eds. Robinbook (Ma Non Troppo).

EVERSON, W. K. (1994): *El western de Hollywood: 90 años de cowboys, indios, bandidos, sheriffs y pistoleros además de otros héroes y villanos*. Barcelona, Odín.

EYMAN, S. y DUNCAN, P. (eds.) (2004): *John Ford: Las dos caras de un pionero 1894-1973*. Köln, Taschen.

FERNÁNDEZ-SANTOS, A. (2007): *Más allá del oeste*. Barcelona, Debate. (Versión Original 1988).

JEWETT, R. y SHELTON LAWRENCE, J. (1977): *The American Monomyth*. New York, Doubleday.

McBRIDE, J. y WILMINGTON, M. (1974): *John Ford*. Madrid, Eds. JC.

PERALES, F. (2005): *Howard Hawks*. Madrid, Cátedra.

RODRÍGUEZ, Hilario J. (2001): *Los mejores westerns. Cabalgando en solitario*. Madrid, Eds. JC.

URKIJO, F. J. (1991): *John Ford*. Madrid, Cátedra.

WOOD, R. (1982): *Howard Hawks*. Madrid, Eds. JC.

Capítulos en libros:

WOLLEN, P. (2002): “Who the Hell is Howard Hawks?”, en *Paris Hollywood: Writings on Film*. London, Verso, pp. 55-65.

Artículos:

BENAVENTE, F. (2005): “La(s) pista(s) del oeste: itinerario del héroe trágico a través de Shane”, en *Formats 4*, 1-13.

DYER, P. J. (1966/1967): “Seven Women”, en *Sight and Sound*, Winter, pp. 43-44.

GILLET, J. (1967): “El Dorado”, en *Sight and Sound*, 36:3, Summer, pp. 148-149.

McBRIDE, J. (1971): “Prisoner of the Desert”, en *Sight and Sound*, 40:4, Autumn, pp. 210-214.

PERALES, F. (1998): “El espacio en el cine de John Ford (Ford o los dos espacios)”, en VVAA: *Cien años de cine: La fábrica y los sueños*. Sevilla, Facultad de Ciencias de la Información, pp. 328-335.

SINCLAIR, A. (1979): “The Man on Horseback: The Seven Faces of John Wayne”, en *Sight and Sound*, 48:4, Autumn, pp. 232-235.

SISKA, William C. (1988): “Realismo y romanticismo en las películas de John Ford”, en CIAMPI, V. (ed.): *John Ford*. Madrid, Filmoteca Española, pp. 141-145.

Documentales:

Howard Hawks: American Artist (1997, UK). Dirección: Kevin Macdonald. Guión: Todd McCarthy. Con Lauren Bacall, Peter Bogdanovich, James Caan y Angie Dickinson. 60 min.

TCM presents Wild Frontiers: The First One Hundred Years of the Western (2004, TCM Europe). Dirección: Paul Harper. Guión: Paul Harper y Helen Williams. 59 min.

