

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Albores del western: Ford y otros pioneros

Autor/es:
Casas, Quim

Citar como:
Casas, Q. (2002). Albores del western: Ford y otros pioneros. Nosferatu. Revista de cine. (40):24-34.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41280>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com



Albores del western: Ford y otros pioneros

*Nahiz eta Ford batik bat westernarekin identifikatu ohi den, soinudun zinemaren hasieratik 1947ra arte genero honetako bi besterik ez zituen zuzendu: **Stagecoach** (1939) eta **My Darling Clementine** (1946). Zinema mutuan egin zituen filmetatik lau bakarrik daude osorik. Horieta ez epikoak ezta sensazionalistak ere ez diren heroiekiko interesa antzematen zaio dagoeneko Fordi, eta horrek garaiko beste zinemagile batzuetatik aldentzera eraman zuen. **Stagecoach** filmak une gogoangarria adierazten du, zinemaren irudietan Monument Valley-ko paisaia gehitzeaz gain. **My Darling Clementine** filmean, berriaz, nahiago izan zuen antzinako ereduera jo garai hartan sortzen ari ziren superwesternak landu baino.*

Quim Casas

En su famosa comparecencia en la reunión del sindicato de directores en la que Cecil B. De Mille pidió a sus colegas de profesión mano dura contra el comunismo, John Ford abrió su discurso con una de aquellas frases que durante años ayudaron al despiste generalizado sobre su obra. “Soy John Ford, y hago películas del Oeste”, dijo más o menos el cineasta de origen irlandés. Sigue habiendo en la actualidad quien le considera esencialmente eso, un buen, excelente, representativo o indispensable –según las ópticas y la entrega crítica– fabricante de *westerns*. Pero esa teoría, la del hacedor exclusivo de películas del Oeste, sea perpetuando el modelo clásico o renovándolo, se sostiene con alfileres, sobre todo en el periodo que ocupa el presente volumen de *Nosferatu*, consagrado a la primera parte de su filmografía, del alba fordiana del sonido al resurgimiento tras la segunda contienda mundial.

Ya no se trata de invocar espléndidos logros en otros géneros conseguidos en este generoso arco temporal, como los melodramas **Cuatro hijos** (*Four Sons*, 1928), **El joven Lincoln** (*Young Mr. Lincoln*, 1939), **Las uvas de la ira** (*The Grapes of Wrath*, 1940) y **¡Qué verde era mi valle!** (*How Green Was My Valley*, 1941); la comedia rural **La Ruta del Tabaco** (*Tobacco Road*, 1941); el drama irlandés **The Plough and the Stars** (1936) o la trilogía “americana” con el actor Will Rogers. El recuento de los 66 filmes mudos y los 35 sonoros, excluyendo los documentales de guerra, que integran este extenso periodo de formación y plena consolidación de un estilo nos permite apreciar que son 36 (mudos) y 2 (sonoros) los que pertenecen al *western*; es decir, menos de un 40 % de la producción de Ford en la época silente y en la primera década y media del sonoro, hasta el rearme ideológico y económico de Hollywood

finalizada la Segunda Guerra Mundial, entraría de lleno en el género, aunque algunos títulos no adscritos al mismo lo tocan de forma tangencial. Este bajo porcentaje, especialmente en lo que atañe al cine sonoro, y la limitación de títulos significativos impediría considerar a Ford como un autor determinante en el *western*, al menos en estos años.

La importancia de un director en un determinado género, tendencia o época no debe medirse por la cantidad. Ésa es la cuestión. Ford, Thomas Harper Ince, Raoul Walsh, Henry King, Henry Hathaway, Anthony Mann, Gordon Douglas, Delmer Daves, John Sturges, Budd Boetticher y Sam Peckinpah son algunos de los directores que dedicaron una especial atención al *western* en el cine estadounidense, pero la odisea del género debe necesariamente evaluarse también con las aportaciones en momentos decisivos de Cecil B. De Mille, William Wellman, Howard Hawks, King Vidor, William Wyler, Fritz Lang, George Stevens, Jacques Tourneur, Nicholas Ray, Samuel Fuller o Clint Eastwood (actor de muchos *westerns*, pero director de sólo cuatro). Estos cineastas rodaron, comparativamente, menos películas del género, pero algunas son de vital importancia: **Buffalo Bill** (*The Plainsman*, 1936), **Cielo amarillo** (*Yellow Sky*, 1948),

Río Bravo (*Rio Bravo*, 1959), **Duelo al sol** (*Duel in the Sun*, 1946), **El forastero** (*The Westerner*, 1940), **Encubridora** (*Rancho Notorius*, 1952), **Raíces profundas** (*Shane*, 1953), **Una pistola al amanecer** (*Great Day in the Morning*, 1956), **Johnny Guitar** (*Johnny Guitar*, 1954), **Forty Guns** (1957) y **El jinete pálido** (*Pale Rider*, 1985), por citar uno de cada autor. Una sola película puede bastar si ha iniciado, transformado, retroalimentado o certificado determinados parámetros, en este caso, genéricos, y **La diligencia** (*Stagecoach*, 1939), una obra a contracorriente –conviene retener esa idea para entender mejor su importancia histórica en la evolución del *western*– asume como propia esa transformación. La historia la escriben los autores y, sobre todo, las películas, de ahí que en el territorio *westerniano*, el muchas veces impersonal Wyler pueda tratar de tú a tú al innovador Mann o al expeditivo Boetticher.

Con todo, puede que sea después de 1947, justo al terminar esta primera panorámica sobre su obra, cuando realmente se consolida la permanente asociación de Ford con el *western*, porque aparecen entonces sin remisión los títulos considerados “definitorios”, de la “trilogía de la caballería” al hermoso otoño de los *che-*



La diligencia



yemes, pasando por la amargura itinerante de Ethan Edwards a la búsqueda de su sobrina, el desencanto ante la guerra civil y la muerte del forajido Liberty Valance antes de que Tom Doniphon quemara la casa que estaba construyendo, y ése sí es el verdadero crepúsculo del género. Pero no debemos olvidar que a este otro periodo, tanto o más decisivo para el estudio global del cine fordiano, pertenecen también una tragicomedia gaélica como **El hombre tranquilo** (*The Quiet Man*, 1952), un elogio del relato costumbrista y minimalista titulado **The Sun Shines Bright** (1953), dos espléndidos melodramas como **Escrito bajo el sol** (*The Wings of Eagles*, 1957) y

Siete mujeres (*Seven Women*, 1966) y una comedia bárbara del calado mítico de **La taberna del irlandés** (*Donovan's Reef*, 1963), filmes todos ellos que definen de igual forma el cambiante, pese a su homogeneidad, paisaje cinematográfico fordiano.

De ahí la consideración de filmografía coherente, sin fisuras dignas de mención, más allá de géneros, guionistas y compañías de producción, o lo que es lo mismo: ¿sería tan descabellado considerar al aviador de **Escrito bajo el sol** un típico personaje del *western* fordiano, escéptico, individualista y amargado, perfectamente intercambiable con el Ethan Edwards de **Centauros del desierto** (*The*

Searchers, 1956)? ¿Es tan distinta la forma de concebir el relato de viaje en **La diligencia** y en **Las uvas de la ira**, un *western* coral filmado en el fantasmal Monument Valley y un melodrama social ambientado en plena Depresión económica?

Es indudable que la existencia de **La diligencia** vampiriza lo que denominaremos "el efecto Ford" en el cine del Oeste y llega a anular casi todo lo realizado anteriormente por el director en el género. Con **La diligencia**, desde una perspectiva autoral, comienza el *western* de Ford, lo que no es del todo cierto. El cineasta fue consciente de la importancia de esta película, y no dudó en reconocer que marcó el origen de toda una tendencia, y no solamente en el *western*: lanzó estrellas (John Wayne); reivindicó la producción barata, casi de serie B, en tiempos mayestáticos; dio en la diana comercial con un coste de bajo presupuesto y renovó las expectativas de los grandes estudios de Hollywood por un tipo de cine al que habían dado la espalda; creó pautas para rodar y montar determinadas secuencias (la de la persecución de los indios), a la vez que rompió con algunos de los modos habituales del género (el tiroteo final mostrado fuera de campo); aplicó al cine del Oeste una noción de itinerario amplio (el largo viaje desde la ciudad de Tonto hasta la de Lordsburg), remodeló la tipología (el excelente estudio de caracteres llevado a cabo por Dudley Nichols con cada uno de los viajeros) y creó la ilusión del estatismo en movimiento (abundancia de situaciones resueltas en el interior de la diligencia, un pequeño decorado redimensionado por cuyas ventanillas desfilan las transparencias de Monument Valley).

La diligencia inculcó también una idea del paisaje que es esencial en la educación afectiva del espectador aficionado al género:



La diligencia



Corazones indomables

las rocas, la tierra, el polvo, el aire y la luz de ese Monument Valley convertido después en el “John Ford State”. No es un escenario natural más, como los seleccionados por Anthony Mann para sus *westerns* de fisicidad cambiante, o el decorado lunar de Long Pine, donde Budd Boetticher rodó casi todas sus películas con Randolph Scott, sino que es “el escenario”, la iconografía del *western* en estado puro, a la que han acudido, como peregrinos devotos, cineastas diversos, de Sergio Leone a Ridley Scott. Los *westerns* de Ford anteriores a **La diligencia** modulan sentimientos identificables y presentan personajes a la búsqueda de una identidad, pero andan cojos en el paisaje.

Hay un detalle a tener en cuenta: **La diligencia** es el primer *western* sonoro de Ford. Desde que los actores empezaron a hablar y

el espectador pudo escuchar el sonido de las herraduras del caballo, las detonaciones del *colt*, las descargas del *winchester*, los gritos de ataque de los apaches, el ambiente etílico del *saloon*, el ruminar del ganado y el chisporroteo de los huevos fritos en la sartén durante los almuerzos al aire libre, a **La diligencia** le preceden ni más ni menos que veintiocho películas en las que el director, en la que quizás sea la década más incierta y peor entendida de su trayectoria, de 1929 a 1939 (que es también una de las épocas más balbucientes para el cine del Oeste), rodó hawksianas películas sobre aviadores, historias de aventuras exóticas con huracanes y ritos paganos, sórdidos relatos de legionarios perdidos en las dunas del desierto, filmes de submarinos, dramas carcelarios y reconstrucciones de época con María Estuardo de protagonista; es de-

cir, un montón de títulos a priori escasamente identificables con su estilo y sus temas. Y no es menos importante recordar que el segundo *western* sonoro de Ford no aparece hasta 1946, cuando evoca las peripecias del lacónico Wyatt Earp y el tuberculoso Doc Holliday en **Pasión de los fuertes** (*My Darling Clementine*, 1946), que es también su primer acercamiento a personajes reales de la aún reciente mítica del *Far West*; antes rueda **Corazones indomables** (*Drums Along the Mohawk*, 1939), que pertenecería mejor a la categoría del *pre-western* por su ubicación histórica, en los albores de la guerra de independencia.

Añadamos otro dato relevante que relativiza cualquier tipo de postura ante el cine del Oeste fordiano por lo que respecta a las décadas aquí tratadas. Sólo cuatro de sus *westerns* silentes se conservan en la



actualidad, los dos más emblemáticos –**El caballo de hierro** (*The Iron Horse*, 1924) y **Tres hombres malos** (*Three Bad Men*, 1926)– y dos de los primeros de la serie creada junto al actor Harry Carey –**Straight Shooting** (1917) y **El barranco del diablo** (*Hell Bent*, 1918)–, recuperados y restaurados por la cinemateca de Praga en la década de los ochenta. Hablamos más o menos bien de los dos primeros (tienen su “lugar” en la historia del género) porque son los únicos que hemos podido ver de forma normalizada y responden a una concepción épica del relato del Oeste, la que durante muchos años fue la más reconocida. Los otros dos, medulares en cuanto a la formación del cineasta y la evolución del *western* en la época silente a base de muchos títulos seriados en los que se crearon sus bases estilísticas y temáticas, nos sirven para pergeñar algunas ideas, puede que aventuradas o equivocadas, y a todas luces incompletas, en torno a la serie de Cheyenne Harry, que es con la que Ford se fogueó verdaderamente en el género (1).

Del resto sólo es posible hablar por referencias, dada la inexistencia de copia alguna, y esas referencias pertenecen a una época en la que la crítica (estadounidense) juzgaba

según otros criterios y modos de ver. Peter Bogdanovich buceó en las hemerotecas para rellenar los huecos que Ford le había dejado en su libro de entrevistas. De **Bucking Broadway** (1917), por ejemplo, reprodujo una frase de la crítica aparecida en *Moving Picture World*: “*Jack Ford demuestra una vez más sus grandes facultades para meter grandes paisajes en la pantalla*”. Para **El barranco del diablo**, citó a *Moving Pictures News*: “... *pocos directores ponen una acción tan continua en sus películas como este señor Ford*”. De **The Rider of the Law** (1919) evocó el comentario de *Exhibitors' Trade Review*: “... *persecuciones, balas que vuelan, hombres que caen, tanto de los buenos como de los malos, mujeres de todas clases y mucho paisaje*” (2). Esta lectura algo simplista de las películas no se corresponde estrictamente con la realidad, a tenor de lo visto en **Straight Shooting** y **El barranco del diablo**.

Pese a que en el rótulo inicial de **Straight Shooting** aparece la frase “*La inmensa pradera, imperio de los cowboys*”, y que el protagonista es presentado como “*el hijo de la pradera*”, título español, precisamente, de la última película del más popular y conmovedor de los *cowboys* silentes,

William S. Hart, este primer largometraje de Ford (superó la barrera de los dos rollos para instalarse en la de cinco) está mucho más atento al perfil dramático que a la acción puramente física, y si al final hay un fogoso tiroteo entre ganaderos y granjeros, el film se recuerda mejor por la emoción que preside el entierro del hijo del viejo granjero o la toma de conciencia en esta misma secuencia del personaje de Harry Carey, un pistolero que vende sus servicios al mejor postor pero termina ayudando a los más indefensos al comprobar el dolor de la familia.

El protagonista de **Straight Shooting** anticipa por diversos motivos a los personajes de Alan Ladd y Clint Eastwood en **Raíces profundas** y **El jinete pálido**, otros pistoleros erráticos que tomarán partido en favor de los granjeros en su lucha contra los ganaderos, y al encarnado por John Wayne en **El Dorado** (*Eldorado*, 1967), que también era contratado por los más poderosos y acababa defendiendo a los más débiles. Al revés que el Shane de Alan Ladd, el pistolero hierático pero a la vez simpático de **Straight Shooting** –su primera y risueña aparición es saliendo del interior del tronco de un árbol, en el que un individuo ha pegado el cartel en el que se ofrece un buen fajo de dólares por su captura– cuelga las pistolas y se queda con los granjeros. Pero él tiene una razón poderosa, aunque necesita una noche entera para tomar la decisión que le apartará de la vida errática al raso con el cielo estrellado como único techo: el amor de la hija del granjero. A Shane, por el contrario, le tocó en suerte un niño gritón y dispuesto a ensalzar el mito secuencia tras secuencia.

Sorprende en esta película prime-riza la estudiada geometría de las composiciones: el cacique de los ganaderos monta su caballo en plano medio sobre un promontorio, justo en medio del encuadre,

y detrás de él vemos las decenas de cabezas de ganado que pastan en la llanura formando una especie de V gigante. También sorprende su naturalismo, y por partida doble. Ford respeta los elementos externos a la toma, y eso le confiere mayor verosimilitud a sus escenas de acción. Un jinete cabalga para avisar a Harry Carey de las intenciones del jefe de los ganaderos y, al cruzar el río, cae del caballo. Ford no repite la toma, sino que continúa filmando mientras el actor se repone, monta de nuevo y sigue cabalgando hacia la cámara. Por otro lado, diluye en todo momento la noción de heroísmo en las situaciones-tipo del género (el duelo), algo que repetirá siempre en sus *westerns*. Los antagonistas se acercan el uno al otro —el encuadre en plano general de Carey, de espaldas a cámara, anuncia el de John Wayne aproximándose a los tres pistoleros en el duelo de *La diligencia*—, pero terminan disparándose prácticamente a bocajarro, y lo hacen con fusiles, no con revólveres. Ford, ya en sus primeros *westerns*, privaba al género de una de sus señas de identidad, el clímax frontal de los duelos, pero partía de presupuestos absolutamente realistas que le habían detallado dos tiradores a los que conoció personalmente, Pardner Jones y Wyatt Earp. Los hombres eran miopes y necesitaba acercarse mucho el uno al otro para disparar. Quien tenía más valor, aguantaba mejor el tipo. Ford le recordaba a Bogdanovich estas palabras de Pardner Jones: *"De lo que se trataba era de impresionar al individuo, de acercarse lo más posible. Si había que pelearse 'de verdad', se utilizaba un rifle"* (3).

Las imágenes de **Straight Shooting** avalan este compromiso con la verdad histórica que Ford emprendió desde su mismo debut en el *western*, y minimizan en cierta forma la participación de Carey en la creación del personaje, ya



que el actor *"estaba fascinado por las sensacionalistas novelas de diez centavos que dieron origen a la leyenda del Oeste"* (4); ese tono sensacionalista no aparece para nada en la serie. Ford siguió las enseñanzas de Ince, también muy atento al naturalismo y al espesor dramático de sus propuestas más que a la épica tradicional, y se apartó del estilo de cineastas que, como De Mille, harían de la escenificación su marca de fábrica en el género. Parece ser que toda la serie de Cheyenne Harry responde a este mismo estilo. No nos encontramos al característico héroe ágil, rápido, decidido y moralmente

intachable, sino que Carey se convirtió indistintamente en estos filmes en astro del rodeo con tendencia a emborracharse y perder el sentido, aventurero, pistolero a sueldo, ladrón de bancos, atracador de trenes, preso evadido, vendedor de caballos, ganadero rico, hijo del *sheriff* de una ciudad intempestiva, vigilante de *saloon*, propietario de una casa de juego o vengador de los asesinatos de su novia, viajando por buena parte del lejano Oeste y cruzando a veces las fronteras con México y Canadá. Antes que Lon Chaney, Harry Carey, en la piel de Cheyenne Harry, fue el hombre de las mil caras.



Straight Shooting

El personaje inventado por Carey y Ford era la antítesis de los *cowboys* heroicos y de una pieza del *western* sin palabras ni ruidos, caso de Tom Mix, *ranger* de Texas antes de embarcarse en la aventura cinematográfica, Gilbert M. Anderson, Buck Jones y, sobre todo, William S. Hart, el más intenso de todos, poético antecedente de los jinetes hieráticos de Randolph Scott, cuyos *westerns* evocan hoy mejor que ningún otro de los pioneros la nostalgia del género perdido. Pese a su involucionismo político, la obra póstuma de Hart, la citada **El hijo de la pradera** (*Tumbleweeds*, 1925), realizada a medias con King Baggot, resume a la perfección el estadio virginal, casi edénico, que muchos de aquellos hombres del *western* perseguían en su evocación del pretérito reciente. Centrada en la creación de la gran franja *cherokee* en 1889, tierra de ganaderos que cuatro años después sufrió una importante modificación y abrió la frontera a la llegada de todo tipo de colonos,

granjeros, jugadores y aventureros, dando al traste con el idílico paisaje ético y estético que habían forjado los rancheros, **El hijo de la pradera** comienza con una característica cabalgada de Hart que es detenida bruscamente por la presencia de una serpiente. El jinete tira de las riendas de su caballo y desenfunda la pistola, pero no dispara. "*Tienes más derecho a vivir aquí que los que están a punto de llegar*", le dice el jinete al mudo reptil, en alusión a la inminente y no deseada colonización. Cheyenne Harry, a buen seguro, habría matado a la serpiente y continuado su galopada sin más demora ni reflexión.

Hurgando en estos personajes, descubrimos el esbozo de lo que serán los antihéroes característicos de Ford cuando el cineasta alcance pleno protagonismo en el *western*: el evadido y la prostituta de **La diligencia**, el doctor enfermo y amargado de **Pasión de los fuertes**, el teniente coronel megalómano de **Fort Apache** (*Fort*

Apache, 1948), los tres atracadores de **Three Godfathers** (1948), el oficial a punto de jubilarse y que impide, sin derramar una gota de sangre, el enfrentamiento con los indios en **La legión invencible** (*She Wore A Yellow Ribbon*, 1949), el militar resentido y enfrentado a su hijo de **Río Grande** (*Rio Grande*, 1950), el hombre desarraigado de **Centauros del desierto**, el médico hastiado de la guerra de **Misión de audaces** (*The Horse Soldiers*, 1959), el alguacil cínico de **Dos cabalgan juntos** (*Two Rode Together*, 1961) y el vaquero que cambia el curso de la historia, disparando desde la penumbra contra el último de los forajidos clásicos, de **El hombre que mató a Liberty Valance** (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962).

La diferencia entre estos numerosos *westerns* de iniciación y los dos de características más épicas que Ford realizará en la recta final del cine mudo viene marcada por el cambio de productora. El direc-



Pasión de los fuertes



tor dejó en 1921 Universal, un estudio que asumía como pocos las características de las películas de producción media —de lo que, en años venideros, se beneficiarían nombres como Boetticher, Walsh y Douglas Sirk— para pasar a las filas de la más ambiciosa Fox, compañía en la que alcanzó mayor notoriedad y en la que dio el salto, para él no especialmente traumático, del mudo al sonoro. Siendo buenas películas, **El caballo de hierro** y **Tres hombres malos** se resienten algo de su carácter de *westerns* “grandes”, de la naturaleza épica y el tributo con la historia reciente y colectiva del país. **La caravana de Oregón** (*The Covered Wagon*, 1923), de James Cruze, marcaba entonces la tendencia. La mayor solemnidad realista de este film, fruto quizá del temperamento de su director, descendiente de daneses y mormones, y de su rodaje sin actores profesionales, contrasta con la vitalidad y el sentido del humor que Ford, hijo de gaélicos, imprimió a sus relatos, de no menor cuantía épica y servilismo con la historia.

El caballo de hierro anotó a pie de página las peripecias de los ingenieros, técnicos, trabajadores, tiradores y cazadores que trabajaron en la construcción del tendido ferroviario entre el este y el oeste del país, titánica obra que se alargó de 1863 a 1869, pero de la que a Ford no le interesan más que los avatares sentimentales de sus protagonistas o los contrapuntos humorísticos que le ofrecían tres borrachines irlandeses. Tres son también las figuras prominentes de **Tres hombres malos**, film considerablemente más logrado en todos los sentidos, incluido el equilibrio entre el referente histórico que aglutina a todos los personajes (la ocupación por parte de granjeros y colonos de las tierras de los *sioux* de Dakota, en la carrera iniciada a las doce del mediodía del 25 de junio de 1877) y la peculiar relación que los tres personajes que dan título a la película mantienen con una joven e inexperta pareja de colonos, a los que ayudan a establecerse y a luchar contra el *sheriff* al servicio de los terratenientes, pereciendo

por ello en un amago de sacrificio y redención final. La imagen épica se alía sin pestañear con el peculiar sentido del humor fordiano: la espectacular panorámica persiguiendo a los hombres y mujeres que, sobre un caballo o un carromato, a pie o en extraños artilugios con ruedas, esperan la señal de salida para precipitarse hacia el anhelado pedazo de tierra en el que comenzar de nuevo (**Tres hombres malos**) y la secuencia casi musical en la que los trabajadores del tren remachan con picos y martillos las vías del tren, sustituyen los utensilios de trabajo por los rifles cuando aparecen los indios, disparan contra ellos y recuperan los picos para continuar su faena como si nada hubiera ocurrido (**El caballo de hierro**).

La mayoría de los *westerns* épicos, o presuntamente épicos, realizados en el ocaso del cine mudo y el empuje inicial del sonoro serían reconvertidos años después al formato panorámico y el color, con resultados desiguales. Curiosamente, los dos firmados por

Ford no tuvieron respuesta decadas después en forma de *remakes*, suerte dispar que sí corrieron **La caravana de Oregón**, en anodina versión rodada por uno de los teóricos discípulos de Ford, Andrew Victor McLaglen, **Camino de Oregón** (*The Way West*, 1967); y **Cimarrón** (*Cimarron*, 1931), de Wesley Ruggles, que Anthony Mann revisitaría en uno de sus títulos menos personales, **Cimarrón** (*Cimarron*, 1960). Podríamos aventurar una teoría: la maestría y el prestigio de Ford habían llegado a una situación de tanto consenso que nadie en Hollywood se atrevía a realizar nuevas versiones de sus películas. Pero la existencia, aislada, efímera, olvidable, de **Hacia los grandes horizontes** (*Stagecoach*, 1966), *remake* de **La diligencia** firmado por un Gordon Douglas en horas bajas, invalida esta idea, finalmente peregrina.

Pese a no generar otras versiones de las mismas historias, las dos grandes producciones Ford/Fox sí tuvieron una cierta continuidad, ya que abundaron con la llegada del sonoro las películas centradas en similares acontecimientos que nos permiten, también, marcar diferencias y divergencias entre Ford y otros cultivadores, más fieles o más intermitentes, del género.

Así, **Cimarrón** se iniciaba con otra conquista blanca sobre los antiguos territorios indios, la carrera para lograr las tierras de Oklahoma realizada el día 22 de abril de 1889. Ruggles no empleaba la panorámica de izquierda a derecha para mostrar, expectantes, a todos los participantes antes de la salida, sino que se limitaba a un polvoriento plano general fijo atiborrado de caravanas, carretas, caballos y figurantes, porque entonces, en 1931, la épica estaba en el sonido, y lo que importaba era registrar lo más perfectamente posible el bullicio de la salida y el fragor de la carrera. Años después, con **Un horizonte muy lejano** (*Far and Away*, 1992), centrada en la carrera de la Cherokee Stip Land Race, el 16 de septiembre de 1893, la misma que tanto molestaba al William S. Hart de **El hijo de la pradera**, el pueril Ron Howard filmó una situación similar, sirviéndose por igual de los recursos de Ford y Ruggles.

También el espíritu laborioso de ciertas partes de **El caballo de hierro** tuvo continuación argumental en **Unión Pacífico** (*Union Pacific*, 1939), película sobre el tendido ferroviario realizada por De Mille el mismo año de **La diligencia**. La trama partía de un relato escrito por Ernest Haycox,

firmante también de la reelaboración de *Bola de sebo*, de Guy de Maupassant, en la que se basaría aquel film. Pero las características bien opuestas de Ford y De Mille ya se establecen aquí mucho antes de que ambos directores se vieran las caras por el tema de la caza de brujas: el intimismo fordiano de los pasajes más sentimentales de **El caballo de hierro** adquiere aires novelescos, enfáticos pero plásticamente muy sugerentes en la película de De Mille, cuyo delirio perverso y barroquismo formal contrasta con la visión más epidérmica, a ras de tierra, que Ford tenía de los personajes y del paisaje.

Dos rasgos característicos más finiquitan estas notas sobre el *western* primitivo de Ford: la absoluta carencia de filmes del Oeste rodados por el director en la transición del mudo al sonoro y la ausencia, asumida o fortuita, de figuras históricas en sus películas, en unos tiempos en que la maquinaria hollywoodiense fijaba su atención en los personajes reales para convertirlos en mitos de ficción. En cuanto a lo primero, el cineasta se ahorró muchos problemas al no volver al *western* hasta 1939, cuando el manejo de los micrófonos y las pesadas cámaras que habían hecho tambalear los cimientos de la industria al inicio de la década ya estaba normalizado. De esa servidumbre, convertida en algunos géneros (melodrama, musical) en dictadura, salieron a veces tambaleándose directores como Victor Fleming, que en **The Virginian** (1929) lanzó a un nuevo icono del género, Gary Cooper, a costa de teatralizar y ralentizar las pautas del *western*; Vidor, cuyo **Billy the Kid** (*Billy the Kid*, 1930) resulta demasiado envarado; y Walsh, que tuvo encima al productor de **En el viejo Arizona** (*In Old Arizona*, 1929) para que consiguiera la mayor efectividad de los efectos de sonido —fue la primera película sonora rodada en espacios



La diligencia

abiertos—, y sucumbió parcialmente en su producción épica para la misma Fox, **La gran jornada** (*The Big Trail*, 1930), que alterna el sofoco argumental con la grandeza paisajística, la endeble trama con la captación sencilla y efectiva de una naturaleza cambiante de árboles retorcidos y caravanas suspendidas en angostos barrancos.

Por lo que respecta a las figuras históricas, Ford se sintió ajeno a ellas en su forma individual, aunque no las rehuyó en el carácter colectivo, como demuestra **El caballo de hierro**. Habían proliferado ya los *westerns* sonoros que modificaban al gusto hollywoodiense la andadura de pistoleros, atracadores, militares, jugadores y aventureros que continuaban enraizados en la memoria del país. Wild Bill Hickok, Buffalo Bill y Calamity Jane, bajo los rasgos de Gary Cooper, James Ellison y Jean Arthur, habían protagonizado el film de De Mille **Buffalo Bill**, cuyo título es absolutamente equívoco: Hickok es el protagonista por encima del cazador de búfalos. Otros tres personajes reales se habían unido saltándose toda norma de verosimilitud en **The Outlaw** (1940), según los alucinantes designios del magnate Howard Hughes: William Bonney, alias Billy el Niño (Jack Beutel), Pat Garrett (Thomas Mitchell) y Doc Holliday (Walter Huston). Del joven Billy se habían rodado ya un par de filmes, el citado de Vidor y otro dirigido por David Miller, **Billy el Niño** (*Billy the Kid*, 1941), con un improbable Robert Taylor y un apastelado technicolor. Walsh había preñado de inusual lirismo la andadura suicida del general George Armstrong Custer en **Murieron con las botas puestas** (*They Died With Their Boots On*, 1941). Antes de la guerra, con Ford saliendo y entrando del estudio, Fox había emprendido su excelente díptico sobre los hermanos James, **Tierra de audaces** (*Jesse*



James, 1939), de Henry King, y **La venganza de Frank James** (*The Return of Frank James*, 1940), de Fritz Lang.

Ford no le tomó el pulso a la leyenda y la realidad hasta 1946, cuando dirigió **Pasión de los fuertes**. De hecho, después de este film sobre el duelo en el OK Corral de Tombstone, entre otros temas, volvió a desinteresarse por los personajes que dibujaron a su modo la ambigua épica de la nación, pese a que el militar que encarnó Henry Fonda en **Fort Apache** tuviera algo de los rasgos del general Custer, y en su último *western*, **El gran combate** (*Cheyenne Autumn*, 1964), recuperará en una escena de relajación a Wyatt Earp y Doc Holliday, no casualmente dos de los personajes emblemáticos de la historia del Lejano Oeste más veces utilizados

por el cine, juntos o por separado: añádanse una versión anterior de Allan Dwan, **Frontier Marshall** (1939), y las posteriores **Wichita** (*Wichita*, 1955), de Tourneur; **Duelo de titanes** (*Gunfight at the OK Corral*, 1957), de Sturges; **Forty Guns**, de Fuller; **La hora de las pistolas** (*Hour of the Gun*, 1967), también de Sturges; **Duelo a muerte en OK Corral** (*Doc*, 1971), de Frank Perry; **Asesinato en Beverly Hills** (*Sunset*, 1988), de Blake Edwards; **Wyatt Earp** (*Wyatt Earp*, 1993), de Lawrence Kasdan, y **Tombstone** (*Tombstone*, 1993), de George Pan Cosmatos, y eso sin ánimo de ser exhaustivos.

Pasión de los fuertes, pese a estar fechada en 1946, tiene la estética propia de un *western* primitivo y, en comparación con el resto de filmes remarcables sobre el

tema, fuerza en todo momento la idea romántica (el recitado de *Hamlet* en el *saloon*, la tos y el pañuelo blanco del tuberculoso Holliday, la figura entrañable de la joven mestiza que encarna Linda Darnell), coloca a todos los personajes en su lugar (Wyatt da una patada al indio borracho y se gana el cargo de *sheriff*; los Clanton y los Earp se enfrentan porque han perdido a sus hijos o hermanos en la refriega), dibuja con maestría a la comunidad y sus ritos (la espléndida secuencia del baile) y demuestra una vez más, en el duelo final, la impronta naturalista de Ford. Si *La diligencia* fue un *western* a contracorriente que sacó al género de un ostracismo del que sólo le salvaba la serie B, *Pasión de los fuertes* marcó de forma indeleble su propio territorio en unos momentos en los que se esbozaba la idea de los llamados *su-*

perwesterns, y el color, sin reemplazar por entero al blanco y negro, ganaba su espacio. **Pasión de los fuertes** está, en 1946, más cerca de *El forastero*, de Wyler, o de *The Ox-Bow Incident* (1943), de Wellman, que de *Duelo al sol*, por citar dos películas anteriores de impronta primitiva (en temario, personajes, decorados, emociones, tiroteos, movimiento: la estética del sombrero alto y ancho y las paredes rocosas en los *saloons*) y un *superwestern* realizado inmediatamente después que la evocación en claroscuro de la canción de *Mi querida Clementine*.

NOTAS

1. De los 34 *westerns* rodados por Ford para la Universal en el periodo mudo, 25 fueron interpretados por Carey. En 18 de ellos, el protagonista responde al

nombre de Cheyenne Harry, mientras que en los siete restantes asume otras identidades. Pero conviene advertir que los títulos de la copia recuperada en Praga de *Straight Shooting*, reseñado en todas las filmografías como un film de la serie Cheyenne, otorgan otro nombre al protagonista, el de Hal Phillips. No es el único cambio, ya que el resto de personajes tienen también nombres diferentes, y casi todos están encarnados por actores distintos a los que aparecen en las fichas consultadas.

2. Bogdanovich, Peter: *John Ford*. Movie Magazine Limited-Studio Vista. Londres, 1967. Traducción al castellano: Fundamentos. Madrid, 1971. Las tres citas aparecen en las páginas 114, 116 y 122 de la edición española.

3. Op. cit. nota 2. Páginas 47 y 48.

4. Eyman, Scott: *Print the Legend: The Life and Times of John Ford*. Simon & Schuster. Nueva York, 1999. Traducción al castellano: *Print the Legend: La vida y la época de John Ford*. T & B Editores. Madrid, 2001. Página 45.



Passión de los fuertes