John Ford: *Pasión de los fuertes*

Posted on 19 de abril de 2018 by Rafael Narbona

John Ford era un tipo estupendo con un entrañable mal humor. En su artículo «John Ford en París. Notas de un encargado de prensa», Bertrand Tavernier nos relata sus irónicas respuestas cuando le hacían determinadas preguntas:

> ? ¿Por qué ha rodado tantos *westerns*?
> ? Por motivos de salud… El *western* permite abandonar Hollywood e ir a las montañas, lejos de la contaminación.
> ? ¿Por qué se hizo director?
> ? Tenía hambre…
> ? ¿No va nunca al cine?
> ? No, nunca. Porque no se puede fumar.
> ? El tema de la familia es muy importante para usted. ¿Podría explicar por qué?
> ? Tiene usted madre, ¿no?

Escueto, directo, sarcástico, Ford mentía descaradamente, pues era un verdadero artista que hizo del cine su vida y su vocación. Eso sí, acabó en Hollywood por casualidad. Su hermano mayor Frank había triunfado como actor y director durante la época del cine mudo. John –o, mejor «Jack», como le gustaba que lo llamaran? le pidió un empleó y consiguió que lo contratara para interpretar papeles menores con él u otros directores. Apareció en *El nacimiento de una nación* (D. W. Griffith, 1915) como hombre del Ku Klux Klan, apartándose la capucha mientras cruzaba un río cabalgando. Sería absurdo atribuirle simpatías hacia el Ku Klux Klan, pues Ford era católico. Simplemente, aprovechó la ocasión de meterse unos dólares en el bolsillo, trabajando como extra. Cuando logró su primera oportunidad como director, asumió que su trabajo consistiría en rodar buenas historias, empleando con esmero todos los recursos del lenguaje cinematográfico. Y, en la mayoría de las ocasiones, lo consiguió. Sin apenas mover la cámara, evitando las perspectivas insólitas, aberrantes o grandilocuentes. Nunca utilizaba la grúa. Su forma de narrar era sencilla, clásica, poética y elegante. *Pasión de los fuertes* (*My Darling Clementine*, 1946) es una de sus películas más perfectas, con una magnífica fotografía en blanco y negro, claramente influida por el expresionismo, y una acertada combinación de drama y comedia. Cuidadosamente perfilados por el contraste entre la luz y la sombra, los personajes destacan como figuras míticas de una tragedia griega, incapaces de eludir su destino. John Ford no se preocupó de recrear con exactitud histórica el enfrentamiento entre los Earp y los Clanton, pues tenía muy claro que el cine se parece al teatro, donde lo importante no es la objetividad, sino la fantasía, la

intensidad y la belleza.

En *Pasión de los fuertes*, el mundo real retrocede cuando el genio artístico irrumpe en escena, evidenciando la insignificancia de la verdad frente a la leyenda. La aparición de una pequeña compañía teatral en Tombstone, por entonces un pueblo sin ley, refleja inmejorablemente este principio. El templado y valiente Wyatt Earp, interpretado por un magnífico Henry Fonda, y el arrogante y pendenciero John «Doc» Holliday, dignamente encarnado por Victor Mature, se apartan mansamente cuando el eminente actor Granville Thorndyke (Alan Mowbray) entra el salón y pide algo de beber, golpeando la barra con su bastón de petimetre. Con sombrero de copa, chaleco, lazo y una elegante levita, exige al *sheriff* que retire su pie para no estorbarle y apenas presta atención a Holliday, que lo observa con una mezcla de nostalgia, respeto y asombro. Mac, el barman (J. Farrell MacDonald), perspicaz y oportuno, sirve champán al actor, no güisqui, una bebida de *cowboys*, pistoleros y rufianes. El arte siempre exige un tratamiento especial, una particular deferencia. Un actor no es un vulgar titiritero, sino un maestro de ceremonias con la capacidad de suscitar piedad y horror.

«Doc» Holliday también bebe champán. De hecho, acababa de invitar a Wyatt Earp, que inicialmente se había resistido a probar una bebida de lechuguinos, dandis y pisaverdes. Holliday es un hábil pistolero y un auténtico rufián, pero antes fue un caballero y conserva los hábitos de su pasado. Sus pañuelos anudados al cuello quizás son el último vestigio de su refinamiento. Wyatt es un *cowboy* que se ha hecho famoso como *sheriff* de Dodge City, imponiendo la ley y el orden. Sabemos que ha pasado por Deawood, una violenta ciudad minera de Dakota del Sur, pero ignoramos qué papel desempeñó en ese lugar. No es rudo ni zafio, pero sumerge a Chihuahua (Linda Darnell), la novia informal de Holliday, en un bebedero de caballos cuando descubre que se ha aliado con un jugador profesional para hacerle trampas durante una partida de póquer. Earp y Holliday son muy distintos, pero los dos reconocen la grandeza del teatro. «Shakespeare en Tombstone», exclama Holliday, deslumbrado por la elocuencia de Mr. Thorndyke, siempre acompañado por un viejo chiflado (Francis Ford), con una mugrienta capa y un gorro confederado. Los Clanton no sienten ningún respeto por el teatro. Creen que Mr. Thorndyke es un payaso, un bufón. No le dejan acudir al teatro y le exigen que los divierta con sus ocurrencias. Sin hacerles caso, el actor comienza a recitar el célebre «To be, or not to be». Earp y Holliday hacen acto de presencia, pero en un primer momento se quedan paralizados, escuchando al actor, que interpreta *Hamlet* desde lo alto de una mesa, con un disfraz de época y su inveterado sombrero de copa. Mr. Thorndyke sólo logra recordar los primeros versos del famoso parlamento. Su afición al alcohol ha deteriorado su memoria. Se dirige entonces a Holliday, pidiéndole ayuda. El jugador empieza a recitar sin ningún esfuerzo, pero una violenta hemoptisis provocada por

su tuberculosis le impide continuar. Earp no puede recitar el texto de Shakespeare, pero sí permitir que la función se celebre. Su contundente intervención deja maltrechos a los hermanos Clanton, que ni siquiera parecen cuatreros, sino ogros de un cuento infantil, con los ojos alucinados, los rasgos afilados y las mejillas ensombrecidas por una barba descuidada.

John Ford concibe *Pasión de los fuertes* como una fábula donde el bien y el mal luchan enconadamente. Al principio de la película, los planos generales de Monument Valley muestran un territorio áspero, duro y hostil, con la belleza inquietante de sus mesas, esculpidas por una erosión milenaria. Los hombres y los animales sobreviven a duras penas en ese paisaje. Salvo el joven James (Don Garner), los hermanos Earp se recortan contra el cielo en planos ligeramente contrapicados, mientras conducen la partida de ganado que pretenden vender tras una larga y penosa travesía. En el caso de Wyatt, el contrapicado se acentúa, subrayando desde el comienzo su estatura mítica. A pesar de su tupida barba, inspira confianza. Se nota que es un hombre honesto, cabal y sin miedo. No sucede lo mismo con «Old Man» Clanton (Walter Brennan) y su hijo Ike (Grant Withers), cuyos rostros expresan brutalidad y malicia. «Old Man» le propone a Wyatt comprarle el ganado, pero el precio que ofrece por cabeza es ridículo, casi ofensivo. Ford utiliza el plano-contraplano para escenificar el diálogo, excluyendo progresivamente a Ike hasta que queda fuera de foco. Es una manera muy sencilla de rodar, pero tremendamente eficaz, que convierte la conversación en un duelo soterrado, con una honda tensión dramática. Los primeros planos de Wyatt y «Old Man» Clanton dejan vía libre al enorme talento interpretativo de Henry Fonda y Walter Brennan. Aparentemente, sólo hablan, pero las palabras apenas logran esconder la sensación de peligro y fatalidad. La confrontación visual se recrudecerá trágicamente después del asesinato de James, que se queda al cuidado del ganado mientras sus hermanos se marchan a Tombstone para afeitarse y asearse un poco. Ford recurre a la elipsis para mostrar el crimen. El más pequeño de los Earp yace en el suelo, con un pie enganchado en el estribo de su caballo. Una copiosa lluvia acentúa su desamparo.

Earp vuelve a Tombstone y acepta el puesto de *sheriff* que le habían ofrecido tras reducir a un indio borracho e identificarse como el pacificador de Dodge City. Se encuentra con «Old Man» Clanton y sus hijos en el vestíbulo del hotel. De nuevo, el plano-contraplano para exacerbar la tensión. Otra vez, los primeros planos de los antagonistas, intercambiando miradas altamente emocionales. Por un lado, el dolor de la pérdida y el anhelo de justicia. Por otro, el odio, el desdén y la crueldad. Sin embargo, cuando «Old Man» Clanton descubre que ha matado al hermano de Wyatt Earp y no de un simple *cowboy*, la mueca de burla y desprecio suscitada poco antes por la noticia de que será el nuevo *sheriff* se convierte en una expresión de zozobra e intranquilidad. La secuencia finaliza con un magnífico plano de Wyatt

Earp alejándose de espaldas por un porche con una gabardina mientras la lluvia cae con fuerza.
La colaboración entre John Ford y Henry Fonda nos proporciona una imagen muy humana de Wyatt Earp.

El *sheriff* de Tombstone es un hombre sensible que visita a menudo la tumba de su hermano, hablándole con ternura. Reservado y discreto, evita el uso de la fuerza hasta que no cabe otra opción. Si tiene que disparar, espera a que el otro saque el arma primero. Nunca pierde la serenidad y, en un alarde de valor, se acerca lo más posible a su adversario para incrementar sus posibilidades de acertar. Se enamora de inmediato de Clementine Carter (Cathy Downs) y la corteja con torpeza. Se acicala en la barbería, soportando la inexperiencia del peluquero con su nuevo sillón traído desde Chicago. Deja que le hagan un peinado un poco ridículo y que lo perfumen con una colonia con olor a flores silvestres. Se pasea por el porche y se balancea en una silla, apoyando sus largas piernas en una columna de madera, mientras extiende los brazos como si fuera un equilibrista. Cuando Clementine le propone bailar en la iglesia en construcción donde se reúnen las familias para hacer vida social, acepta con un nudo en la garganta, sosteniendo su chal con un brazo. John Ford decía que el cine era Henry Fonda caminando. En este caso, tal vez sería más exacto decir que el cine es Henry Fonda bailando, con ese aire de timidez que seduce sin pretenderlo.

Victor Mature no era un gran actor, como él mismo hizo saber en el Hotel Ritz de Madrid para que hicieran una excepción con su política de no admitir estrellas de cine. No obstante, su interpretación de «Doc» Holliday es sumamente digna. Sabe combinar la sofisticación del dandi con la ferocidad del pistolero. Su frustrada redención como cirujano, operando de urgencias a Chihuahua en el salón con la ayuda de Clementine y Kate Nelson (Jane Darwell), desemboca en su inmolación final en el duelo en O. K. Corral. Su pañuelo blanco se convierte en una inesperada diana, pero también en el símbolo de su caída. No expira como un rufián, sino como un caballero con una innata elegancia. John Ford filma el famoso duelo con sobriedad, evitando los malabarismos. Sabe que el tiroteo sólo duro treinta segundos y se desarrolló de una forma caótica. Aunque vencieron los Earp, su victoria quedó oscurecida por la muerte de dos hermanos. Para el cineasta de origen irlandés, no había nada más trágico que la destrucción de una familia y, en *Pasión de los fuertes*, los personajes principales sufren esa desgracia en distinta medida. A pesar de ese drama de resonancias bíblicas, John Ford nunca renuncia al humor. Cuando Wyatt le pregunta a Mac, el barman, si ha estado enamorado alguna vez, recibe una contestación insólita y tan ingeniosa como cualquier ocurrencia de los hermanos Marx: «No. Toda mi vida he sido camarero».

John Ford concibió otro final para *Pasión de los fuertes*, pero la productora le impuso una escena romántica entre Wyatt y Clementine. Hay que reconocer que el casto beso de

despedida resulta un poco cursi, pero dejar el final abierto, insinuando la posibilidad de un reencuentro, constituye un acierto. No entiendo por qué Miguel Marías, gran especialista en John Ford, no incluye *Pasión de los fuertes* entre sus diez películas favoritas del director. Desde mi punto de vista, es un filme perfecto que se ajusta escrupulosamente a la definición del *western* formulada por André Bazin: «el arte específico de una epopeya». La conquista del Oeste como origen de una nación y una forma de civilización se convirtió en mitología gracias al lenguaje cinematográfico, que captó su verdadera dimensión estética. No es casual que los orígenes del *western* se confundan con los del cine.