



# “Què fa un home vagar?, Què fa un home gemegar?...”

Carles Sampol

Així és tal i com diu la lletra de la cançó amb la qual apareixen els títols de crèdit de la considerada, gairebé per tot-hom, com el millor *western* de la història del cinema, i no seré jo qui ho contradigui encara que consti que renuncio a manifestacions categòriques de semblant envergadura. Una vegada finalitzats els títols de crèdit, un rètol blanc sobre una pantalla negra ens indica que ens trobem a Texas, l'any 1868. Després, la imatge totalment fosca ens deixa veure com silenciosament i lenta s'obri una porta que permet que la llum vermellosa i directa del desert irrompi sobre la nostra mirada, mentre podem veure com una dona camina des de darrere de la càmera per quedar-se quieta per un instant i quedar retallada la seva figura en contrallum sobre el paisatge esplèndid i mitològic de Monument Valley. Llavors avança cap el porxo i nosaltres gràcies a la càmera la seguim a l'exterior. En la següent imatge podem veure el rostre d'aquesta dona i com es protegeix del sol amb la mà esquerra per tal de veure l'arribada d'algú. Des de la llunyania un genet s'acosta, entre les formacions rocoses, sota un cel blau i límpid, sobre la pols roja del desert. “Ethan?” pregunta sorprès un home que també ha sortit al porxo i s'ha avançat a la dona. En la següent imatge, des d'un altre angle, veim a una nena petita amb un gos al seus peus, una altra de més major i un al·lot que porta un munt de llenya. El genet arriba i desmunta, porta un capell que oculta la seva mirada, gairebé tot el seu rostre. Sí, efectivament, és Ethan. L'home el saluda fredament i posteriorment el genet fa un petó a la dona en el front. Tots junts entren, acollidorament a casa.

És aquest l'inici de *Centauros del desierto*, de John Ford i que sempre és citada obligada a l'hora de parlar d'aquesta pel·lícula i que esdevé en una de les obertures més admirades pels aficionats al cinema, tant per la seva meravellosa i exemplar narració com pel fet que sigui des de l'inici la marca definitiva que determini el caràcter de la història, el to del relat i la configuració del seu protagonista, Ethan Edwards, interpretat de manera precisa per John



Wayne. Però aquest inici no adquiriria tot el seu sentit sinó fos per la manera en què John Ford tanca la pel·lícula, mitjançant una escena que rima consonantment amb la primera. *Centauros del desierto* acaba amb el retorn d'Ethan i Martin a la casa dels Jorgensen, després d'haver trobat, passada una dècada, a la petita Debbie, ara ja adolescent, raptada pels indis quan aquests saquejaren la granja dels Edwards, assassinaren Aaron, el petit Ben, Martha i Lucy, també vilades. De manera harmoniosa, i tacant l'estructura circular del relat, els personatges entren a casa. Martin es retroba amb la seva promesa, Laurie Jorgensen, i Debbie sembla recuperar la llar que malgrat no ser el familiar pot servir com a transsumpte. Tots, menys Ethan Edwards qui roman defora, mentre la porta ara es tanca. Una seqüència, aquesta que li aporta el sentit definitiu a la història i defineix el seu protagonista, Ethan Edwards, qui mai no podrà formar part d'una família, que romandrà per sempre desarrelat i solitari.

Es tracta, en definitiva de dues seqüències antològiques i gairebé assimilades com si d'indiscutibles dogmes cinematogràfics es tractés. I per aquest mateix motiu, em va sorprendre, llegir l'opinió de Lindsay Anderson, qui abans de dedicar-se a la

direcció, sense gaire bona fortuna, exercí com a crític cinematogràfic i escriví un llibre titulat *Sobre John Ford*, en què reunia diversos escrits i entrevistes, algunes a Ford mateix, altres als seus col·laboradors. En aquest llibre, traduït al castellà i publicat fa un parell d'anys, l'autor qüestiona tot allò que sempre havia considerat irrefutable, com el fet de valorar *Centauros del desierto* com una pel·lícula que no formava part de la categoria d'obra mestra *fordiana* —i no negaré que en alguns dels seus arguments pot resultar d'allò més convincent—.

Però allò que més en va cridar l'atenció va ser el judici que feia de l'esmentada seqüència final, precisament la clau de la pel·lícula. Anderson explica: “[...]Es produeix el rescat. Debby troba una altra família i Martin s'uneix a la fi amb la seva promesa. Però Ethan s'allunya caminant, retornant al desert del qual va venir, mentre la càmera retrocedeix a través del mar de la porta, i aquesta gira i es tanca, en una repetició invertida del pla d'obertura del film. Es tracta d'un final memorable, però poèticament, resulta insatisfactori. La metàfora està forçada. La porta gira i tanca la història amb una simetria perfecta; però, òbviament, no és cap personatge qui la tanca (doncs, quines raons podria



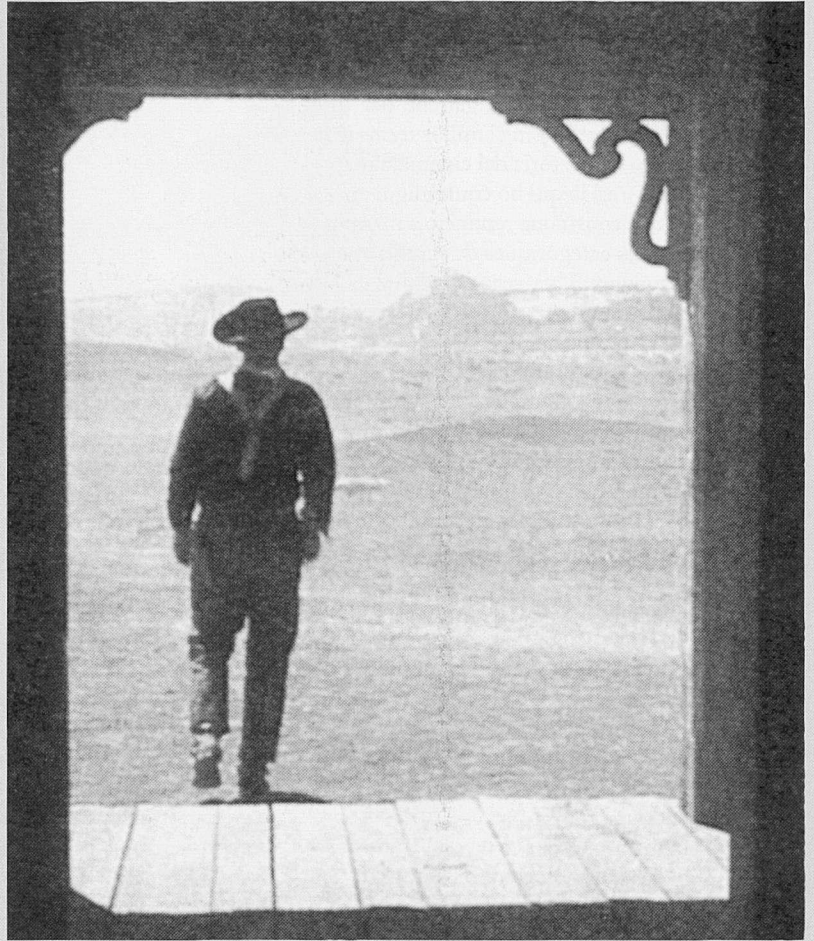


*John Ford falseja la naturalesa del seu propi cinema, es traeix a si mateix, per tal que la història adquireixi tota la seva dimensió, mitjançant aquesta metàfora que es complementa amb l'inici de la pel·lícula*

tenir algú per excloure Ethan?). ha de ser la mà d'un ajudant invisible la que, en nom de l'autor, produeixi el símbol. La idea és seductora però manca d'aquell sentit de l'orgànic, d'allò "natural", que caracteritza el millor del treball de John Ford.[...]

No negaré que l'observació em va semblar d'una gran agudesia i precisió i que mai no havia llegit o sentit discutir sobre el tema en qüestió, i tampoc negaré que, una vegada analitzades les paraules d'Anderson vaig donar-li la raó. Efectivament, aquest últim acte, aquest últim gest del cineasta funciona per clausurar la narració de manera magistral, però esdevé en artificial, trampós, i en definitiva, en una impostura. John Ford falseja la naturalesa del seu propi cinema, es traeix a si mateix, per tal que la història adquireixi tota la seva dimensió, mitjançant aquesta metàfora que es complementa amb l'inici de la pel·lícula. Però podria ser —em pregunto en el moment d'escriure aquestes línies— que la intenció de John Ford no era la de sortir de la pel·lícula i assolir una dimensió més ampla, no tan sols com un acte que fos extensible a l'univers cinematogràfic —allà està John Wayne i Harry Carey Jr., dos dels actors habituals de Ford— sinó que el fet adquirís un caire biogràfic —i John Wayne i Harry Carey siguin ells mateixos—. En aquest sentit, *Centauros del desierto* deixaria de ser una simple ficció i passaria a convertir-se en la pròpia vida dels seus actors i del seu director —“Hola sóc John Ford i faig westerns” es presentava—. Llavors les fronteres entre la realitat i la ficció s'esqueixarien en un acte autènticament sincer i ple de poesia.

Tal vegada, la cosa no hauria de ser tan complicada i, per tant, no requeria elucubracions tan complexes. Pas-



sades unes hores, encara em rondava pel cap el judici fet per Anderson, quan de sobte vaig caure en un oblit imperdonable. Revisada una vegada més la seqüència final, descobria que el detall estava en Ethan mateix i en la seva voluntat de romandre defora. D'aquesta manera, no tan sols es produïa la simetria narrativa, sinó que a més es configurava definitivament el caràcter del protagonista marcat per una vida errant, una existència desarrelada i una ànima solitària. Una última imatge que, a més

de tenir la correspondència amb l'inici de la pel·lícula, porta el ressò d'una imatge no menys esplèndida i suggerent: el moment en que Martha acaricia d'amagat la capa d'Ethan —en un gest que porta implícita una de les més belles històries d'amor mai no contades—. Efectivament, Ethan no entra, no pot i no vol perquè és conscient que la seva llar estava al costa de Martha, l'esposa del seu germà, a qui segurament no va saber estimar. I és que John Ford feia westerns, i alguna cosa més. ■



P.S.: Aquest article, al marge de plantejar un tema concret, evidencia el caràcter obert i múltiple d'una pel·lícula com *Centauros del desierto*, susceptible de molt diverses lectures, interpretacions, anàlisis i valoracions en qualsevol del seu més mínim detall. La qual cosa és un símptoma de la seva riquesa, de la seva inassolible dimensió i segurament sigui el motiu pel qual s'hagi de considerar-la una obra excepcional.