

INDIS, COWBOYS I MESTRESSES DE CASA

Construcció i deconstrucció d'arquetips del somni americà
al western i melodrama de Hollywood dels anys 50

TESI DOCTORAL

ELISABET CABEZA GUTÉS

DIRECTOR: JOSEP MARIA CATALÀ

DEPARTAMENT DE COMUNICACIÓ AUDIOVISUAL I PUBLICITAT

FACULTAT DE CIÈNCIES DE LA COMUNICACIÓ

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

Bellaterra, 2015

Departament de Comunicació Audiovisual
i de Publicitat

UAB

Universitat Autònoma
de Barcelona

Al Jack i la Júlia, les estrelles de la meva *pel·lícula*

A la mare, el meu arquetip

Agraïments

A Josep Maria Català, director d'aquesta tesi, que m'ha guiat i aconsellat al llarg de moltes converses i que ha tingut la santa paciència d'esperar que aquestes pàgines creixessin d'estiu en estiu. Un dels llibres seus que cito és *Pasión y conocimiento. El nuevo realismo melodramático*. I és justament la primera part del títol, la passió i el coneixement, el que em sembla millor per descriure les seves ensenyances, les que obren la porta per seguir aprenent i inviten també a gaudir del viatge.

A Esteve Rimbau, que també m'ha guiat amb sabiesa pel camí acadèmic i donat un munt de bons consells a l'hora d'encarar la redacció d'aquestes pàgines. La seva ajuda ha estat clau.

A Kevin Brownlow, que sabent de la meva passió per John Ford i el western em va obrir les portes de casa seva i del seu arxiu i va passar més d'una tarda calorosa de juliol a Londres fent de projeccionista per compartir algunes de les joies de la seva col·lecció privada: westerns de principis de segle gens fàcils de trobar. I agraïment també per haver-me regalat una fantàstica fotografia de Yakima Canutt en acció que emmarcaré com a premi personal per posar un *the end* com cal al procés d'aquesta tesi. Tot plegat un luxe que no m'acabo de creure.

Com luxe ha estat també gaudir d'un cop de mà excepcional de Joseph McBride, que va fer-me el regal del seu temps i ànims en la fase final de la redacció d'aquestes pàgines durant la seva visita a la Filmoteca de Catalunya per a la celebració del centenari Welles la primavera del 2015. El naixement "una bonica amistat" com em va posar en la dedicatòria d'un dels seus llibres. La seva generositat és tan gran com el seu talent com historiador de cinema, demostrada amb escriure al millor estudi dedicat al meu cineasta de capçalera, *Searching for John Ford*, una *bíblia* a la que he recorregut en més d'una ocasió.

A la meva família, que m'ha ajudat a trobar temps per compaginar la vida, la feina i la recerca.

1. INTRODUCCIÓ	5
2. ELS ANYS 50: UNA DÈCADA DE CONTRASTOS ALS EUA I HOLLYWOOD	14
2.1. <i>The Best Years of Our Lives</i> : Els Estats Units d'Eisenhower	14
2.2. Hollywood com a fàbrica de <i>realitats</i>	30
3. HIPÒTESI I OBJECTIUS	47
4. METODOLOGIA	56
5. WESTERN I MELODRAMA: UNA DEFINICIÓ	79
5.1. La construcció èpica del western	79
5.2. El melodrama.....	104
6. WESTERN I MELODRAMA: UN ESPAI COMÚ	116
7. ARQUETIPS GENÈRICS, EL SOMNI AMERICÀ I LES SEVES CONTRADICCIONS	192
7.1. L'indi, encarnació de l'Altre	192
7.2. Cowboys: herois solitaris per un esperit comunitari.....	216
7.3. Mestresses de casa, la feina portes endins	237
8. EPÍLEG: NOUS HORIZONS	256
BIBLIOGRAFIA	261
FILMOGRAFIA	272

1. INTRODUCCIÓ

*"There is no fence nor hedge around time that is gone. You can go back and have what you like of it, if you can remember. So I can close my eyes on my valley as it is today, and it is gone, and I see it as it was when I was a boy. Green it was, and possessed of the plenty of the Earth"*¹

How Green Was My Valley (1941, de John Ford)

"You must look through the surface of American art, and see the inner diabolism of the symbolic meaning. Otherwise it is all mere childishness. The true-eyed darling Nathaniel [Hawthorne] knew disagreeable things in his inner soul. He was careful to send them out in disguise".

D.H. Lawrence

(LAWRENCE, 1971:89)

Indis, *cowboys* i mestresses de casa poblen les pantalles de cinema i televisió als anys 1950. No són els únics personatges estrella de la ficció del moment, però sí dels més poderosos i duradors. Nascuts als Estats Units en el context del Hollywood clàssic i del western en particular -el gènere cinematogràfic canònic amb la denominació d'origen geogràfica més específica-, indis i *cowboys* han arrelat amb èxit a l'imaginari occidental fins el punt de convertir-se en arquetips familiars molt més enllà de Rio Grande de la mà de la presència hegemònica de la indústria nord-americana als cinemes d'arreu i una càrrega mítica adaptable a contextos diversos.

Els vaquers cinematogràfics són valents, independents i estoics. Viuen en comunitat amb l'entorn i tenen una ambició i seguretat suficient per no tenir miraments amb els obstacles, naturals o humans, trobats en la seva marxa cap a l'Oest. Són uns herois reversibles -segons

¹ L'opció adoptada pel què fa a l'idioma de les cites és la de la traducció al català, per harmonitzar la lectura del text. Les traduccions estan fetes per l'autora de la tesi a partir de l'original, en la majoria dels casos de l'anglès (de les pel·lícules i de la literatura acadèmica sobre elles), però també d'edicions en francès i castellà. Les úniques que es mantenen en versió original són les cites que obren els capítols donat el caràcter especialment rellevant i metafòric del seu ús.

el perfil dels personatges en qüestió- capaços de sacrificar i sacrificar-se en la conquesta de territoris en la ficció èpica del Western i confrontats a un enemic respecte al qual construir-se. Aquest paper va recaure en bona part dels casos a l'indi nord-americà amb qui els *cowboys* compartien moltes de les característiques esmentades més amunt: de la valentia a la determinació, passant per una comunitat més orgànica encara amb la natura, tot i que en el cas del nadiu americà les seves accions rarament es vincuessin a un objectiu noble i fossin narrativament condemnats (a la ficció i a la realitat) a l'extinció. El gènere afirmava així, de manera més o menys vehement, que l'important era posar els fonaments d'una civilització mereixedora de tal nom -als ulls dels nouvinguts del Vell Continent, en tot cas-: una comunitat, anomenada Estats Units d'Amèrica tan ambiciosa com els herois encarregats de forjar-la a la pantalla.

Les produccions de Hollywood dels anys 1950 recullen aquesta tradició del western, un gènere tant veterà com el mateix cinema, jugant amb els codis i trets distintius d'aquests arquetips fins al punt de qüestionar-los i obrir la veda a la mirada més obertament crítica del que vindria als anys 60 i 70. I al costat d'indis i *cowboys*, el que també es consolida -i matisa- als anys 1950 és un altre arquetip clau del somni americà en les produccions de Hollywood del moment: la mestressa de casa sobre la que pivota el melodrama, un gènere cinematogràfic que també viu, en aquest període, anys d'esplendor. Una mestressa de casa de classe mitjana i mitjana alta, gestora de les comoditats domèstiques a la llar i ciment social. Aquest personatge icònic regna al paradís domèstic que culmina i dóna sentit a tanta penúria pionera, posant -a vegades, literalment- la cirereta al pastís. L'arquetip també és present al cinema, en la seva vessant menys benestant, a la recreació èpica de la conquesta de l'Oest i, per tant, pot fer de frontissa entre dos gèneres aparentment tan dispars com el western i melodrama.

Aquesta tesi doctoral parteix de la idea que si bé el cinema nord-americà ha ajudat a gestar aquests arquetips no ho ha fet com si es tractés de construccions monolítiques i que són les mateixes produccions dels grans estudis les que inviten a la reflexió sobre la seva creació, percepció i rol en la societat que els va generar en un context propici per a l'autoanàlisi com ho són els anys 1950, tant per maduresa creativa dels cineastes com pel context sociopolític

nord-americà on conviuen l'abundància i el desencís després de l'èpica victòria aliada a la Segona Guerra Mundial i l'inici de la Guerra Freda.

Els indis, cowboys i mestresses de casa del títol són també personatges que transiten la poc explorada àrea d'intersecció entre dos gèneres canònics tan estudiats com el western i el melodrama. Ambdós configuren espais al·legòrics de gran importància a l'imaginari de la cultura occidental i del somni americà en particular que vincula l'ideal de la felicitat amb un espai nou. L'espai que s'obre als ulls i les aixades dels immigrants europeus, terres a l'espera de propietari on reinventar-se i gaudir de l'acumulació de béns materials. En aquest terreny d'intersecció genèrica es plantegen dilemes com el de natura *versus* cultura, ja sigui en el domini del territori o de la població nativa que l'ocupa al western, com en el domini de les passions que xoquen amb els interessos familiars o comunitaris en els que sovint se centra el melodrama. I arran d'això s'aborda el xoc entre les necessitats i limitacions de l'espai públic i les del privat o íntim que es projecta als paisatges exteriors i interiors, dels deserts de Monument Valley a les residències unifamiliars de Connecticut. Les tensions entre raó i emoció que guien, o desvien, el curs de les accions dels personatges i arrossegueu amb elles les dels espectadors d'aquest somni, són comuns a un i altre gènere i exposen les contradiccions entre la realitat i la promesa del somni americà. Un somni que, malgrat les aparences, no va sortir de les pàgines d'un conte infantil sinó de les del discurs polític.

La Declaració d'Independència dels Estats Units d'Amèrica del 1776 ja estableix el "dret inalienable" dels Americans "a la vida, la llibertat i la recerca de la felicitat." I a mitjans del segle XX, als anys 1950, quan no només la frontera interior està tancada i ben tancada sinó que el país s'ha consolidat com una superpotència, és hora de plantejar la conquesta del territori portes endins on materialitzar aquesta felicitat promesa: el de l'espai domèstic i el de l'esfera íntima personal, anunciada per un ventall de novetats tan dispars que van de la prosaica proliferació d'electrodomèstics a la popularitat del psicoanàlisi.

La hipòtesi d'aquest treball és que el cinema de Hollywood dels anys 50 ajuda a construir i alhora a qüestionar subtilment l'agredolça utopia nacional, mostrant i reflexionant alhora sobre el benestar i el camí que l'ha fet possible, escollint el western i el melodrama -entre els

altres gèneres àvids de mirada crítica de l'època com el *film noir* o la ciència ficció- com dos dels terrenys més estretament vinculats a la gestió del somni americà i més fèrtils per a la reflexió. De cada un dels gèneres he escollit un film i un cineasta clau per acotar raonablement l'àmbit de recerca: *The Searchers* (Centauros del desierto, 1956), de John Ford, i *All That Heaven Allows* (Sólo el cielo lo sabe, 1955), de Douglas Sirk.

Als anys 1950, la complaent imatge d'un Estat fort, fet a si mateix, imposant-se com a nova potència mundial després de la Segona Guerra Mundial i opulent portes endins té en la seva indústria cinematogràfica un recordatori poderós de la seva fragilitat, marcada per una economia de consum que accentua la diferència de classes i una geografia urbana que també apunta en el mateix sentit, al marge de qüestions vinculades a la política exterior dels EUA i la Guerra Freda que estenen un aire de paranoia, de l'enemic a casa, que porta a mirar en recel al veí per por a qualsevol simpatia etiquetable de comunista. El cinema aborda aquestes tensions amb contrastos, sovint il·lustrant tant l'ideal -en la conquesta de nous territoris a l'Oest i en temes com la recerca de la parella ideal o del restabliment de l'ordre emocional- com el preu pagat per aconseguir-ho.

En el terreny de la reflexió formal i de l'àmbit dels gèneres cinematogràfics en particular, aquesta tesi se centra en el western i el melodrama pel seu lligam amb el concepte de somni americà però també amb l'esperit d'apuntar l'àmplia àrea d'intersecció que comparteixen. L'objectiu passa, doncs, també per explorar els punts en comú d'ambdós gèneres i revisar alguns dels trets distintius consolidats per la literatura acadèmica a l'hora d'establir la tipologia i corpus genèric del western i el melodrama en el context del Sistema d'Estudis al Hollywood clàssic. Unes apreciacions que abracen l'espai que identifica cada un d'aquests gèneres: els grans exteriors del western d'una banda i els interiors domèstics del melodrama de l'altra; els seus protagonistes (indis i *cowboys versus* mestresses de casa); el motor de l'acció a la trama (conflictes territorials *versus* emocionals) i fins i tot el públic al que presumptament estaven destinats, masculí en el cas del western, femení en el del melodrama.

Les paraules que Sirk apuntava al ser preguntat pels films de John Ford són una bona introducció al camp que pretenc explorar:

"Per a mi, tota valoració del cinema americà passa pel western i el melodrama i això es pot fonamentar per una crítica específicament cinematogràfica. En tant que director que ha començat la seva carrera al teatre, sobretot havent muntat obres molt literàries, m'agrada insistir sobre aquest punt." (HALLIDAY, 1997: 191-1992)

Responent a aquest esperit, la hipòtesi és que westerns i melodrames del Hollywood dels anys 1950 comparteixen estructures narratives, arquetips, estratègies de posada en escena i una reflexió sobre el somni americà i les seves contradiccions. Una àrea d'intersecció que persevera en el camí de la revisió de la teoria de gèneres com a àmbit de debat.

Al ser una tesi interpretativa es tracta de llegir els films escollits per a reflexionar sobre la construcció i de construcció d'arquetips del somni americà i la hibridació de western i melodrama. *Llegir* les pel·lícules en el sentit que apunta Roland Barthes: "Interpretar un text no és donar-li un sentit (més o menys fonamental, més o menys lliure), sinó apreciar el plural del què està fet" (BARTHES, 2001: 3) perquè la capacitat inesgotable d'estimular diferents interpretacions és, justament, un dels trets distintius de les obres escollides. Forma part de la seva excel·lència i és el que explica la seva tria. Una anàlisi estructurada en dos blocs fonamentals: la narrativa explícita del film (fets, accions i desenvolupament de la trama) i els temes de fons que arrosseguen, d'acord amb la distinció que David Bordwell fa en el seu estudi sobre la narrativa clàssica de Hollywood (BORDWELL, 1985: 12) entre "trama" (*plot*) i "relat" (*story*). Parant especial atenció als símbols i al·legories que enriqueixen, contradiuen o parodien el *què* del relat. I al llarg d'aquest procés és clau tenir present el concepte d'imatge laberint elaborat per Romà Gubern: "Aquella que no diu el que mostra o el que aparenta perquè ha nascut d'una voluntat d'ocultació, de conceptualitat, de criptosimbolisme." (GUBERN, 1996: 8-9)

El cinema produït a Hollywood a la dècada dels 50 és ric en exemples d'imatges laberint, en un moment en el qual la indústria cinematogràfica nord-americana domina abastament el

mercat internacional i ha fet hegemònica la seva manera d'entendre el cinema, però es veu obligada també a adaptar-se als nous temps. Arran del desmantellament del control vertical de la producció, distribució i exhibició precipitat per la sentència del cas Paramount l'any 1948, l'exigència d'autocensura (pel què fa a l'aplicació del Codi de Producció) decreix, un canvi esperonat també pel principal rival que té Hollywood en els hàbits de consum d'entreteniment: la televisió. La preocupació per a fer productes aptes per a tots els públics queda més en mans de la pantalla petita. Tot plegat permet que el cinema pugui tractar temàtiques -i amb un to- que abans haurien topat més obertament amb el codi de producció, però que encara exigeixen cert grau de desxiframent. No obstant, la condició laberíntica de les imatges que això genera entronca amb la tradició de complexitat disfressada de senzillesa *infantil* que D.H. Lawrence va identificar a la primera literatura nord-americana, condicionada ja per l'esperit purità de les colònies.

Aquestes circumstàncies justifiquen el paràmetre temporal de la mostra. El context històric d'una banda, doncs, i l'estructura narrativa clàssica, de l'altra, que sota una aparença de simplicitat presenta un camp fèrtil per a diferents interpretacions i dóna oportunitats per estudiar la tensió entre la "semiòtica de la connotació" i la "semiòtica de la denotació" d'acord amb la definició Christian Metz (METZ, 2002: 171). És per això que m'ha semblat encertada la cita de Lawrence amb la que he introduït aquest text. Està extreta de l'assaig de l'autor britànic sobre literatura nord-americana on analitza noms com Nathaniel Hawthorne, Fenimore Cooper i Herman Melville. S'hi parla de la importància dels símbols: "S'ha de mirar -recomana l'autor- més enllà de la superfície de l'art americà y buscar el significat de la seva diabòlica simbologia interna. Sinó, tot plegat es pur infantilisme." (LAWRENCE, 1971: 89). Una al·lusió que encaixa amb l'aparent simplicitat del cànon narratiu clàssic consolidat per Hollywood que governa els films escollits per a aquest estudi.

A l'hora d'explorar la *simbologia interna* del western i el melodrama aquesta tesi doctoral vol aportar, com a element innovador, l'aplicació del concepte clàssic de paròdia. Un terme més ampli del que porta a la comèdia o a l'escarni burleta al que sovint ha quedat reduït i referit a una lectura entre línies de la narració que ajuda a qüestionar-la subtilment, tal com apunta l'arrel etimològica del terme. En grec, *parōidia* és una "cançó cantada al costat d'una altra".

El concepte s'aplica al western i melodrama del Hollywood clàssic, argumentant el paper clau de la paròdia en la multiplicació de lectures a l'hora d'interpretar la narració que vertebrava els films. Unes lectures ambigües i fins i tot contradictòries sobre els valors ètics i socials defensats que tindrien la seva explicació en la càrrega d'artifici explícit i implícit que contenen. Un artifici que invita a interrogar-se sobre la *realitat* retratada, ja es tracti dels fonaments del somni americà al *salvatge Oest* al western o la seva culminació als suburbis de classe mitja de l'Amèrica dels 50.

La força al·legòrica de personatges i paisatges també té rellevància en aquesta reflexió. Una mirada als westerns i melodrames del període permet especular sobre una frontera que va més enllà de la Conquesta de l'Oest: la que separa l'espai íntim de l'espai públic; el passat recent i violent i un present que es pregunta per l'escenari després de la batalla. I la que separa també les gestes contra fantasmes de carn i os del passat de les pors del present, de l'enemic a casa, ja sigui amb l'ombra d'una psicopatia privada com de l'amenaça de la infiltració comunista en plena Guerra Freda.

Centrant-me sovint en l'exemple de l'obra de John Ford -i el seu film *The Searchers* en particular-, aquesta tesi argumenta que el cineasta il·lustra però també distorsiona (paròdia) entre línies la imatge dels herois i heroïnes dels seus westerns i els seus enemics posant-los en qüestió. Partint de la hipòtesi que el western no és un gènere realista, sinó la idealització d'un procés colonitzador, l'articulació d'una èpica nacional a través d'un mitjà de masses com el cinema que, des del néixer, va adoptar el discurs dominant de la nova societat hegemònica nord-americana. Un gènere més preocupat per ser conseqüent amb la llegenda (forjada al discurs polític, la primera literatura, pintura i premsa nord-americanes) i reescriptura dels fets des de la perspectiva única dels colons que per la documentació històrica. En Ford el text se sofisticava de tal manera en films com *Fort Apache* o *The Searchers* que porta amagada la llavor de la seva contradicció, conscient del seu artifici, evolucionant de films sobre la conquesta de l'Oest a films sobre *com narrar* la conquesta de l'Oest. A *The Man Who Shot Liberty Valance* (El home que mató a Liberty Valance, 1962), Ford ho acaba de deixar clar fent verbalitzar a un dels seus personatges que, a l'Oest, "Quan la llegenda

esdevé un fet [o, en altres paraules, quan ha arrelat a l'imaginari col·lectiu] es publica la llegenda”.

Sense necessitat de posicionar afinitats per a una o altra lectura dels westerns, l'objectiu de la meua recerca és entendre com arriba a materialitzar-s'hi el subtil missatge entre línies, la “cançó cantada al costat de l'altra” que els grecs van batejar com paròdia. Un terme que ajuda a explicar la multiplicitat de mirades i fins i tot el desig, menys acadèmic, de moltes generacions de nens i nenes que, posats a triar un paper, sovint preferien fer d'indis que de *cowboys* quan jugaven al pati de l'escola. Al cap i a la fi, la sospita que aquests personatges amb pintures de guerra no eren ben bé els dolents de la funció la treien del mateix lloc: el western.

En Ford, la narrativa clàssica i una vocació aparentment versemblant en la recreació de l'Oest són l'esquer per arrossegar l'espectador que es deixa a reflexions més profundes. En l'obra de Douglas Sirk, l'altre cineasta destacat d'aquesta mostra, el melodrama clàssic i una tendència a l'excés sense vocació realista operen en el mateix sentit, qüestionant el paradís domèstic on habiten les seves ficcions. De la mateixa manera que ho fan altres cineastes coetanis de Sirk que sota el paraigua dels estudis de Hollywood transiten en un moment o altre de la seva carrera el terreny d'intersecció entre western i melodrama: de Nicholas Ray a William A. Wellman, passant per William Wyler, George Stevens, Raoul Walsh, Anthony Mann, Delmer Daves, Howard Hawks o Vincente Minnelli.



Figura 1: *All That Heaven Allows*

Tots ells signen ficcions que tracen l'arc complet del somni americà, des de la recerca de riqueses i una llar segura a les planures de l'Oest fins al desig de fugida de nou cap a la natura quan la civilització buscada i idealitzada resulta opressiva.

Entre els finals feliços de la premonitòria *Stagecoach* (La diligència, 1939) de John Ford -on els dos protagonistes marxen en carreta del poble Lordsburg desert enllà-, i el d'*All That Heaven Allows* de Sirk -on una gran vidriera fa quasi invisible la frontera entre l'espai domèstic i l'idíl·lic paisatge hivernal a l'exterior (Figura 1)- s'obre la porta a la reflexió sobre la imatge polièdrica que el cinema nord-americà va consolidar, als seus anys d'esplendor, sobre els seus ideals, les seves pors i el preu de la *conquesta del territori* exterior i interior. Un escenari sintetitzat amb un dels plans més commovedors i que més tinta ha fet córrer al llarg de la història del cinema: el turmentat heroi de *The Searchers* interpretat per John Wayne al llindar d'una llar on no té cabuda, allunyant-se desert enllà després de complir la seva missió batallant contra els indis i si mateix en un paisatge inhòspit. Magnífic exemple d'imatge laberint.



Figura 2: *The Searchers*

2. ELS ANYS 50: UNA DÈCADA DE CONTRASTOS ALS EUA I HOLLYWOOD

“The studio loved the title [All that Heaven Allows], they thought it meant you could have everything you wanted. I meant it exactly the other way round.

As far as I'm concerned, heaven is stingy.”

Douglas Sirk

(HALLIDAY, 1997:170)

2.1. *The Best Years of Our Lives*: Els Estats Units d'Eisenhower

La dècada dels anys 50 del segle XX als EUA no és d'una peça, ni catalogable simplement de conservadora en comparació amb els revolucionaris anys 60 tal com a vegades es tendeix a simplificar, sinó tan plena de contradiccions com les pel·lícules que inspira: d'una banda un *boom* de l'índex de natalitat sense precedents, de l'altra la comercialització de la pastilla anticonceptiva; d'una banda el trasllat de la classe mitjana a comunitats suburbials i la glorificació de l'esfera privada on regna la perfecta mestressa de casa i de l'altra la sortida de moltes dones al mercat de treball extern. L'emergent indústria publicitària assenyala tot el *necessari* per assolir el benestar (o més ben dit: la felicitat) i, junt amb l'extensió de les compres a crèdit, el tàndem dispara el consum un 60 per cent al llarg de la dècada, amb la classe mitja al punt de mira.

El creixement econòmic i la posició privilegiada que els Estats Units han assolit al tauler de la política internacional l'identifiquen com a clara potència mundial, abanderant el bloc capitalista a la Guerra Freda que ha seguit, sense deixar massa treva, a les hostilitats de la Segona Guerra Mundial. L'elecció Dwight D. Eisenhower, general cinc estrelles i heroi de guerra, com a president l'any 1953 -prenent el relleu a la Casa Blanca de Harry S. Truman- recalca aquest perfil. La seva administració (de 1953 al 1961) conté bona part de les llums i ombres dels anys 50 que acaben amarant el cinema produït a Hollywood en aquest període, com la "teoria del domino" que converteix als Estats Units, el seu exèrcit i serveis d'intel·ligència en mestres titellaires de la política internacional sota la bandera de la batalla

contra el comunisme o la teòrica -bé que tímida- oposició presidencial als mètodes del senador Joseph McCarthy i el clima de paranoia de l'enemic (comunista) a casa que aquests arrosseguen. Unes reticències jutjades d' excessivament discretes i poc pro actives en l'anàlisi del llegat Eisenhower -com ho seria també el suport al moviment dels Drets Civils contra la marginació de la població afroamericana-, però que sigui com sigui aporten matisos al perfil de la seva administració. Gestos com el d'enviar les forces armades per assegurar que nou estudiants afroamericans d'un institut de secundària a Little Rock (Arkansas) poguessin anar a escola l'any 1957, tal com havia dictaminat una ordre judicial que el governador de l'Estat s'havia negat a obeir, és un dels cassos més icònics de la lluita per la igualtat de drets liderada per Martin Luther King Jr. Un gest. Però això no treu que el camí en la batalla dels Drets Civils fos llarga i dura i que Washington mirés repetidament cap a una altra banda.

El benestar econòmic, la tensió social, les paranoies de la Guerra Freda, l'amenaça nuclear, l'aposta (fins i tot política i educativa) per la ciència i la tecnologia que fan que tot sembli possible; l'experiment clau en la història de la genètica de Hershey i Chase confirmant el rol de l'ADN com a base del material genètic; la fundació de la NASA i la *carrera* per la conquesta de l'espai exterior; la conservadora imatge de la família nuclear cohabitant amb l'aparició dels informes Kinsey sobre pràctiques sexuals; o el control de continguts televisius en contrast amb l'exploració dels límits de la representació més enllà del Codi de Producció que es dona al cinema formen part d'aquest complex i apassionant període de la història nord-americana. Un espai plegat de pols oposats que, en l'àmbit iconogràfic té un exemple eloqüent en el naixement de dues *institucions* de l'entreteniment en només dos anys de diferència: el primer número de la revista *Playboy* (1953) i la inauguració del primer parc temàtic Disney (1955).

Disneyland, que encaixaria amb la definició de l'etnòleg francès Marc Augé del no-lloc, recrea físicament espais importants en l'imaginari del moment als EUA amb una frontera molt borrosa entre la ficció i la realitat, una realitat clarament artificial on no hi falta l'obsessió pel futur (*Tomorrowland*) i pel passat iconogràfic del salvatge Oest hàbilment etiquetat com *Frontierland* [Figura 3]. Símbol poderós, la frontera.

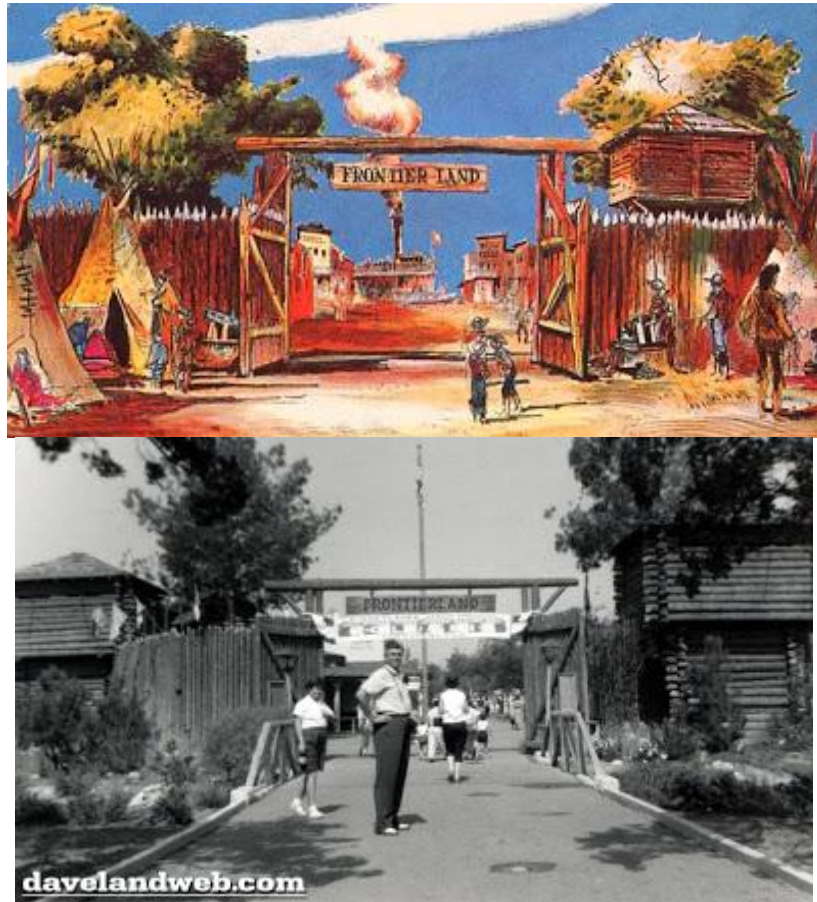


Figura 3: El projecte de *Frontierland* al primer parc Disney i la versió final (sense poblatindi a les portes) en una imatge de l'any 1958

A les ciutats, fins i tot l'arquitectura domèstica recupera la idea d'un passat idealitzat (o revisat *à la* Disney), amb la proliferació de cases unifamiliars als suburbis de classe mitja, esperonades pel *boom* econòmic i la política governamental de suport a l'adquisició de vivenda privada, d'estil neocolonial i de reminiscències ranxeres [Figura 4]:

"Durant el boom immobiliari, la *ranch house*, amb la seva silueta baixa, horitzontal, de grans espais interiors i grans finestrals, va substituir al bungalow i va replicar l'estil de vida de la Costa Oest, esborrant la línia entre l'interior i l'exterior (...). I presidint aquesta idealitzada esfera privada hi havia, és clar, la mestressa de casa suburbana."
(POMMERANCE, 2005: 66)

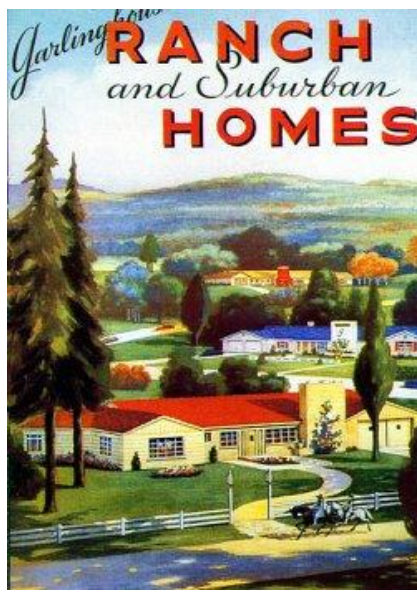


Figura 4: Publicitat de vivendes als anys 1950s

El retorn a casa de les dones que s'havien calçat el mono de mecànic per suplir la força de treball masculina destacada al front durant la Segona Guerra Mundial, per remetre'ns a la imatge icònica de *Rosie The Riveter* [Figura 5], no arriba a ser tal en molts cassos, malgrat el tòpic que ha perviscut a través de la iconografia dels mitjans de comunicació [Figures 9 i 10]. De fet, les dones de classe treballadora sabien de sempre què implicava treballar a la fàbrica, a casa i on fos. *Rosie The Riveter* incidia només en la necessitat que, en temps de guerra totes (de classe treballadora o no) s'hi haurien d'apuntar i, si calia, substituir iconogràficament la presència dels homes que estaven al front amb bíceps i actitud. Una imatge, que com tota imatge, suggeria una perspectiva molt específica de la realitat però no l'abraçava tota.

Un cop acabada la guerra, les dones de classe treballadora van seguir treballant al camp o encaixant els torns de les fàbriques com ho havien fet des que aquestes existien, però el creixent mercat de treball va obrir encara més les portes a dones d'altres àmbits socials que fins aleshores només ho havien fet portes endins, a casa seva.

“Dones de totes edats, races, casades o no, mares o no, i de totes classes van inundar el mercat de treball. L'estructura familiar va començar a canviar. També es van alterar els sacrosants rols de gènere i l'estira i arronsa sobre què s'entenia per femení i

masculí es va fer particularment evident en el context cultural. El canvi era imminent, encara que ningú el lletregés encara.” (BYARS, 1991: 8)



Figura 5: *Rosie the Riveter*. El póster de la campanya "We Can Do It!" de l'empresa Westinghouse Electric creat pel dibuixant J. Howard Miller l'any 1943



Figura 6: Portada de Rockwell del març de 1949



Figura 7: Anunci publicitari del 1949

Llars d'ensomni: melodrama, western i espai domèstic

És just en aquest moment que els melodrames de Hollywood semblen entestats en ensenyar d'una banda la felicitat potencial que els opulents espais domèstics poden oferir a qui els administra i, de l'altra, la seva futilitat. De *Mildred Pierce* (Alma en suplicio, 1945) a *All That Heaven Allows* (1956); de *Giant* (Gigante, 1956) a *Written on the Wind* (Escrito sobre el

viento, 1956), les seves protagonistes xoquen amb els prejudicis de qui les envolta dins de casa mateix. Les comoditats domèstiques no impliquen benestar emocional, contràriament al que sembla suggerir la publicitat de l'època.

Mentre, des del western, un altre gènere popular del Hollywood dels anys 50, es recorda el preu que s'ha pagat per aconseguir un sostre, el fonament de les llars perfectes que han brotat a les urbanitzacions suburbials de classe mitjana després de la Segona Guerra Mundial. La sang, suor i llàgrimes vessats per elles i pel privilegi que representa el fet que els conflictes que aquestes poden generar portes endins siguin estrictament emocionals, sense risc de perdre la cabellera. De tota manera aquest espai ideal, lluny de garantir la felicitat, assenyala el potencial per al drama, la fantasmagòrica presència d'un passat turbulent que projecta la seva ombra sobre generacions futures.

"Així, el cine de l'Oest, que és part de la matèria amb la que es va fer el somni americà, va col·laborar en fer de si mateix un somni incòmode, un malson americà pel què sembla escrit expressament aquest aforisme de Karl Marx: *Les tradicions de les generacions mortes oprimeixen com un malson el cervell dels vius.*"

(FERNÁNDEZ SANTOS, 1988: 67)

El somni americà, doncs, es presentava amb alguns trets més propis d'una història per a no dormir que d'un paradís de felicitat, una contradicció evidenciada -més enllà de l'àmbit sociopolític- al cinema, la literatura de la generació *beat* o l'art Jackson Pollock, tot i que alguns grans mestres de Hollywood l'abordessin amb un traç tan clàssic, tan enganyosament convencional, que ha calgut guanyar la perspectiva que donen els anys per començar a apreciar fins a quin punt van semblar dubtes sobre què veien els EUA quan es miraven al mirall als *millors anys de la seva vida*.

Tal com apunta Peter Biskind:

"Mentre els 50 es preparaven per entrar als 60, les costures van començar a tibar. Hi havia alguna cosa que no anava del tot bé i no hi va haver cap altre lloc on això fos més evident que al cinema." (BISKIND, 1983: 336)

Perquè, si les protagonistes del melodrama es presenten presoneres d'una gàbia daurada, el perfil dels protagonistes masculins no s'escapava tampoc de les contradiccions internes del vencedor, ja fos al western o al melodrama. *The Best Years of Our Lives* (Los mejores años de nuestra vida, 1946), de William Wyler, és un títol prou evocador de la mirada que Hollywood comença a projectar sobre aquesta situació, una revisió poc èpica del retorn a casa de tres homes que han combatut a la Segona Guerra Mundial. Els millors anys de la seva vida que se suposa s'obren davant seu els han de dedicar a batallar per trobar un lloc de treball, a la família, a la intimitat de parella i a girar pàgina d'una glòria bèl·lica que els ha passat factura física i psicològica.

El *boom* del cinema negre també s'ha interpretat abastament com un reflex de la crisi de l'ansietat masculina per retrobar un lloc al context social post-bèl·lic, confrontats a la (revisable) figura de les *femmes fatales*, personatges femenins "llestos, independents, actius, que inevitablement són castigats per les narratives dels films per la seva independència" (GRANT, 2007: 26). I al western, els *cowboys* tampoc escapen als traumes del passat, les contradiccions internes, les psicopaties i la frustració. De *Shane* (Raíces profundas, de 1953), de George Stevens a *Pursued* (Perseguido, 1947), de Raoul Walsh; de *The Naked Spur* (Colorado Jim, 1953) d'Anthony Mann a *The Searchers*, el catàleg de contradiccions internes i traumes que arrossegueu els seus protagonistes per les grans planures d'una Amèrica de paisatges rics i virginals són ben il·lustratives.

Tal com comenta Edward Buscombe en el seu estudi monogràfic sobre *The Searchers*, el film de Ford no és una excepció en abordar temes conflictius com la intolerància racial o l'adulteri:

“Un heroi racista esperonat pel desig de la dona del seu germà, però quin tipus de western és aquest? No se suposa que els westerns són simples històries de bons contra dolents? De fet, a mitjans dels anys 50, el western havia recorregut ja un llarg camí (...) L'últim tram dels 50, els anys Eisenhower, van ser temps de pau i abundància a Amèrica. Però Hollywood té bon nas i intuïa les tensions que bullien sota l'aparentment tranquil·la superfície. L'any 1956, altres a més de Ford [amb *The*

Searchers], estaven disseccionant l'anatomia de la família americana: Douglas Sirk a *Written on the Wind*, Nicholas Ray a *Bigger Than Life*, George Stevens a *Giant*, Elia Kazan a *Baby Doll*. Tots burxant en la complaença i hipocresia de la vida burgesa." (BUSCOMBE, 2004: 23-24)

Els films de Sirk (o Minnelli o Ray), pel que fa a la classe mitja-alta suburbial, subratllen l'artificialitat d'aquesta aparent harmonia social que han repescat en dècades posteriors a la televisió nord-americana sèries ambientades en altres temps però en el mateix escenari, com *Desperate Housewives* (Mujeres desesperadas) o *Mad Men*.

El cel promès és "garrepa," com diria Douglas Sirk, per molt que s'hagi passat pàgina de la guerra, s'hagi perseguit durant generacions el somni d'una llar perfecta a la terra de les oportunitats i en alguns casos s'hagi trobat i tot.

Pel què fa als personatges que *regnen* en aquest context, i les seves relacions, les contradiccions en els rols de gènere i la representació de la sexualitat al cine van força enllà en l'obra de Sirk *et al* respecte la imatge de la vida domèstica donada per sèries com de televisió com *Leave It To Beaver* (Las desventuras de Beaver, 1957-1963) "en les que la cohesió familiar se celebrava i els rols sexuals estaven clarament definits amb els homes com a patriarques benèvolos i les dones com a obedients mestresses de casa." (KLINGER, 1994: 51)

Esfera privada i pública: nous aires a la censura

En l'àmbit íntim, la tendència a l'extraversió de la sexualitat, després de la Segona Guerra Mundial, es va fer progressivament present a Hollywood més enllà de l'experiència adquirida en fer al·lusions encobertes al tema que la indústria havia adquirit després d'anys de lidiar amb la censura. Nous aires van començar a remoure els enagos de tots els gèneres. Al 1946, en el context del cinema negre, *The Big Sleep* (El sueño eterno) de Howard Hawks podia presentar un personatge de joveneta nimfòmana (encarnat per Martha Vickers) i a la parella protagonista (Humphrey Bogart i Lauren Bacall) mantenint una conversa sobre cavalls extremadament irònica i ostensiblement carregada de dobles sentits sexuals. A la comèdia, Jack Lemmon -en la pell d'un heterosexual transvestit per imperatius de supervivència- es

podia permetre el luxe de contemplar ser la parella d'un home "perquè ningú és perfecte" a les ordres de Billy Wilder a *Some Like It Hot* (Con faldas y a lo loco, 1959). Al melodrama, Elizabeth Taylor podia exhibir simultàniament el poder de les seves dots com a mare, com a esposa al llit conjugal [Figura 8] i verbalitzar la seva oposició a la tradició de la masclista i racista societat texana que l'envolta a *Giant*, de George Stevens. I Jane Russell, la comparsa de Marilyn Monroe al musical de Hawks *Gentlemen Prefer Blondes* (Los caballeros las prefieren rubias, 1953) podia cantar *Ain't There Anyone Here for Love* envoltada d'atletes lluïnt múscul, vestits únicament amb uns pantalonets color carn i una coreografia que deixava poc espai a la imaginació.



Figura 8: Elizabeth Taylor i Rock Hudson a *Giant*

El cinema, amb les seves contradiccions, insinuacions, crítica soterrada i discursos polisèmics, reflecteix les tensions entre la tradició i una necessitat de canvi que no es pot limitar a la innovació tecnològica. Alguns dels que assenyalen amb més insistència fins a quin punt tiben les "costures" que esmentava Biskind són directors veterans de Hollywood i, sovint, veterans en el sentit vital del terme (Walsh, Hawks, Ford, Wellman, Sirk, Minnelli, entre ells). No obstant alguns analistes, com Marc Ferro, dibuixen un altre escenari al referir-se al rol de Hollywood a finals dels anys 40 i anys 50 posant les produccions del període al mateix calaix de sastre del conservadorisme sense fissures:

"Les pressions i angoixes generades per les seqüeles de la Segona Guerra Mundial han provocat sentiments d'inadaptació, així com l'aparició de grups socials *nous*, com per exemple els joves que protesten contra les representacions tradicionals, i molt especialment, contra la hipocresia de la família nord-americana, el *home*, la glorificació de l'entranyable poblet que havia constituït el *leit motiv* quasi obligat de la producció dels anys de guerra i immediatament posterior (...)" (FERRO, 1995: 206)

Ferro, de fet, situa el procés de revisió crítica de Hollywood dues dècades més tard:

"assistim a una remodelació, a una descomposició de la visió de la història, l'apogeu de la qual se situa a finals dels anys 70. El cinema expressa admirablement aquest moviment (...), els Estats Units s'interroguen a si mateixos com mai ho havien fet abans, i aquesta interrogació és un signe de llibertat, la salvaguarda per prevenir un retorn al conformisme i la uniformitat autocomplaents del segon terç del segle XX." (FERRO, 1995: 208)

En aquesta tesi advoco justament que el cinema de gènere, i el western i el melodrama dels anys 50 en particular, ja és ric en exemples de com els EUA "s'interroguen a si mateixos" per recollir l'expressió de Ferro.

Si els conflictes de la Guerra Freda i la psicosi de la infiltració comunista estan abastament reflectits en la ciència ficció, les tensions racials i el debat sobre la igualtat de drets entre negres i blancs es trasllada al menys explícit escenari del western, una maniobra poc sorprenent tenint en compte que el cinema havia *reinventat* els nadius americans com un compendi d'un Altre genèric manipulable segons les necessitats. *The Searchers* -com ho són també, entre altres, *The Unforgiven* (Los que no perdonen, 1960) de John Huston i *Broken Arrow* (Flecha rota, 1950) i *The Last Wagon* (La ley del talió, 1956), de Delmer Daves- s'emmarca en aquesta tendència:

"Rodada l'estiu del 1955, la pel·lícula es va estrenar al maig del 1956, dos anys després que el Tribunal Suprem [dels EUA] dictés que la segregació a les escoles era

inconstitucional (...) En aquest sentit *The Searchers* no necessita ser desxifrada, és un clar exemple de com Amèrica porta la seva creu: el racisme que deixa ferides a la psique nacional.” (KITSES, 2004: 100)

La cita de Jim Kitses es refereix al cas de Brown contra el Comitè Educatiu de Topeka, un cas històric contra la discriminació racial a les escoles nord-americanes que va marcar la batalla per la igualtat de drets (*Civil Rights*) als EUA i que va coincidir temporalment amb la redacció del guió de *The Searchers* i els preparatius del rodatge.

Certament, Hollywood no es va embarcar en una creuada a favor dels Civil Rights, sempre pendent de no perjudicar els seus ingressos (i evitar boicots als Estats del Sud), però els missatges entre línies, deixats a mans de la imaginació de l'espectador són una alternativa.

En aquest context s'ha de tenir en compte també que, mentre la censura sobre els temes relatius a la sexualitat es relaxava, la censura política s'intensificava. Si l'any 1959 les llibreries dels EUA poden començar a vendre amb normalitat la novel·la de D.H. Lawrence *Lady Chatterley's Lover*, un altre tipus de llibre comença a tenir problemes pel nou flanc obert per la geopolítica resultant de la Segona Guerra Mundial. La Guerra Freda desencadena una aplicació patològica de la lluita anticomunista -crital·litzada en la Cacera de Bruixes i el Comitè d'Activitats Antiamericanes que tan activament va assetjar Hollywood- i entre els seus objectius es troba, per exemple, *The Illustrated Walden*, l'al·legat bucòlic del segle XIX d'un autor tant americà com H. D. Thoreau -homenatjat explícitament a *All That Heaven Allows*. L'obra entra a formar part de la llista de llibres prohibits al Servei de Llibreries Públiques dels EUA per la seva tendència “socialista”.

La Cacera de Bruixes capitanejada pel senador Joseph McCarthy, tindrà en Hollywood, un dels seus objectius privilegiats per *cobrar-se peces* de renom. El cinema produït a Hollywood, per tant, es guarda de posicionar-se obertament en qüestions estrictament polítiques, però la reflexió de les contradiccions íntimes, com l'assenyalada en aquestes pàgines al voltant del preu pagat per l'ideal del somni americà, hi és present, així com el tema de la paranoia de l'enemic a casa, l'assetjament al si de la comunitat on es conviu, la imatge que un projecta

sobre els altres o els límits del públic i el privat. Són problemàtiques que el cinema planteja més o menys explícitament.

Entre els diferents conceptes que es presten a la revisió acadèmica, aquestes pàgines se centren en el concepte del somni americà materialitzat en el "home" suburbial i el "poblet" - que esmentava la cita de Marc Ferro uns paràgrafs més amunt-, escenari recurrent del melodrama i hereu del paisatge del western passat pel sedàs de la *civilització* entesa des de la perspectiva de la societat dominant d'origen europeu que s'ha fet amb el territori.

El somni americà

En el seu discurs inaugural com a president, Dwight D. Eisenhower va reivindicar que tots els seus conciutadans havien de "ser feliços, anar a per totes, gaudint i defugint la maldat", una frase que, amb perspectiva, sembla empeltada de l'esperit Disney, però que entronca clarament amb la tradició de la política nord-americana. La família i la casa on aquesta resideix són el vaixell insígnia de la promesa a la que al·ludia ja la Declaració d'Independència dels futurs EUA del "dret inalienable" dels Americans "a la vida, la llibertat i la recerca de la felicitat". Un concepte teoritzat l'any 1931, com a "somni americà", per l'historiador James Truslow Adams al llibre *The Epic of America*:

“El somni d’una terra en la que la vida hauria de ser millor i més rica i plena per a tothom, amb oportunitats d’acord amb l’habilitat i l’assoliment personal. És un somni difícil d’entendre adequadament per a les classes altes europees, i masses entre nosaltres mateixos ens hem acabat cansant o malfiant. No és un somni de cotxes i sous elevats simplement, sinó el somni d’un ordre social en el que cada home i cada dona podran assolir tot el que són capaços d’aconseguir per naturalesa i seran reconeguts pels altres pel què són, sense tenir en compte les circumstàncies fortuïtes del seu naixement i posició.”²

² <http://www.loc.gov/teachers/classroommaterials/lessons/american-dream/students/thedream.html> (consultat 23/07/2014 a les 11:45)

La dissociació entre el somni i els béns materials feta per Truslow Adams està vinculada al context de la Gran Depressió. Els EUA acaben de despertar d'una sotragada -amb el crack borsari del 29- d'una dècada que havia anticipat un "futur orgiàstic", en paraules F. Scott Fitzgerald a *The Great Gatsby*. No obstant, la bonança econòmica que segueix a la Segona Guerra Mundial i l'estatus de potència mundial que assaboreixen els Estats Units, per bé que s'incrementin les diferències de classe (i les tensions) fa que als anys 50 la idea d'aquest somni sí s'associï precisament a "cotxes i sous elevats" entre altres béns materials.

La vocació consumista de la societat nord-americana també té la seva tradició i arrel històrica si tenim en compte les paraules d'Alexis de Tocqueville als dos volums *De la démocratie en Amérique*, publicats entre 1835 i 1840. Concretament al capítol *Pourquoi les américains se montrent si inquiets au milieu de leur bien-être*, Tocqueville sembla establir la vinculació de la felicitat als béns materials que tenen els nord-americans ja als orígens. Es remet a la seva fundació quan l'immens territori, ric en terres i recursos naturals, s'obria als ulls i a l'imaginari de poblacions europees que podien somniar en riqueses i en un canvi d'estatus social inviable als seus llocs d'origen, ja fos el Vell Continent o la progressivament europeïtzada costa Est nord-americana. Reprodueixo aquí els extractes que em semblen més significatius sobre el tema, tan pel vincle entre el western i el melodrama i els temes que aborden en el seu terreny d'intersecció com en les llums i ombres que projecten sobre el concepte del somni americà, exportat amb tant d'èxit a bona part del món:

"He vist a Amèrica els homes més lliures i més il·lustrats, en la condició més feliç que hi ha al món i m'ha semblat que una mena de núvol ombrejava el seu rostre, m'han semblat greus i fins i tot tristos en els seus plaers. (...)

És una cosa ben estranya veure amb quin ardor febril els americans persegueixen el benestar, com es mostren turmentats sense descans pel vague temor que potser no han triat el camí més ràpid per arribar-hi. (...)

Un se sorprèn, per començar, al contemplar aquesta agitació singular que mostren tants homes feliços al si de la seva abundància. Aquest espectacle és tan vell com el món, el què és nou és veure tot un poble entregant-s'hi. (...)

Als pobles democràtics, els homes obtenen amb facilitat una certa igualtat; però no saben obtenir la igualtat que desitgen. Aquesta recula cada dia davant seu, sense escapar-se totalment a la seva mirada i, apartant-se'n, els atreu perquè l'atrapin. (...) La veuen de prou a prop per conèixer els seus encants però no s'hi poden acostar prou per gaudir-la i moren abans d'haver pogut assaborir les seves mels. És a aquesta causa al que s'ha d'atribuir la malenconia singular que els habitants de les contrades democràtiques tenen al si de llur abundància i el desencís per viure que els atrapa a vegades en la seva existència còmoda i tranquil·la.

A França ens planyem de que el nombre de suïcidis augmenti; a Amèrica, el suïcidi és poc habitual, però és cert que la demència abunda més que en altres llocs. La seva voluntat resisteix, però sovint flaqueja la seva raó.

En temps democràtics, els plaers són més vius que en els segles d'aristocràcia, i sovint el nombre que els gaudeix és infinitament més gran; però, d'altra banda, cal reconèixer que les esperances i els desitjos són decebuts més sovint, les ànimes estan més alterades i més inquietes i els anhels són més ardents."

(TOCQUEVILLE, 2002: 133-136)

La impossibilitat de trobar la felicitat i pau interior en el material, perquè sempre hi ha un horitzó a descobrir, visible però lluny de l'abast de la mà, és en el que Tocqueville veu al germen de la societat nord-americana i és un dels temes que es poden buscar tan al melodrama com al western, aquest últim vinculat a la força del propi concepte de la terra, de conquesta del territori, respecte altres formes de propietat tal com Molly Haskell al seu anàlisi sobre *Gone with the Wind* (Lo que el viento se llevó, 1939) de Victor Fleming:

"La idea de la superioritat moral de la terra respecte altres formes de societat, llegat de Thomas Jefferson, és un dels nostres mites més tossudament persistents, present encara malgrat la contínua i creixent migració a les ciutats i reverenciat fins i tot entre aquells que la vegada que més s'han acostat a la vida al camp ha estat quan han parat a comprar maduixes o blat de moro en una paradeta ambulat a peu de carretera."
(HASKELL, 2009: 4)



Figura 9: *Gone with the Wind*

En una escena d'aquest film, com la de Scarlett O'Hara gratant la terra a la recerca d'alguna cosa per menjar en primer pla al pla general amb grua sobre un horitzó rogent i tota l'artilleria de la banda sonora de Max Steiner al darrere es passa de les misèries individuals a la sublimació èpica col·lectiva en un obrir i tancar d'ulls [Figura 9].

La terra i la seva conquesta és un tema vinculat evidentment també al western, a la Teoria de la Frontera elaborada per l' historiador Frederick Jackson Turner per explicar l'hegemonia dels nous americans. Turner va presentar la seva tesi (*The Significance of the Frontier in American History*) l'any 1893 a l'American Historical Association amb motiu de l'Exposició de Chicago dedicada al Descobriment. Argumentava que el fet que generacions i generacions de colons nord-americans d'origen europeu fossin obligats a "retornar a condicions primitives" de vida en el seu avanç per terres americanes havia configurat el caràcter decidit i fort del país, tenint en compte que la frontera, per a ell, era el punt de trobada entre un món salvatge i la civilització. "L'expansió a l'Oest –escriu Turner-, amb les noves oportunitats i el

seu contacte continuat amb la simplicitat d'una societat primitiva, configuren el caràcter dominant americà." (ROLLINS i O'CONNOR, 2003: 39).

Qüestionada acadèmicament per tots els fronts en dècades posteriors, aquesta teoria cristal·litza impecablement la ideologia hegemònica del seu moment, clau per entendre la mitologia nacional que influeix i es deixa influir en l'art que la immortalitza i difon arreu de manera més eficaç: el cinema.

Noves fronteres

El concepte de la frontera va seguir marcant el discurs polític més enllà del segle XIX, justament perquè apareix a la dècada del 1890 "en el moment en que la frontera dels Estats Units s'ha declarat oficialment tancada, en el moment en que *frontera* esdevé fonamentalment un terme ideològic més que geogràfic". (SLOTKIN, 1998: 4)

La força del mite i la seva interferència amb una perspectiva històrica amb vocació més objectiva es veu reflectit dècades més tard en l'ús que el president Kennedy va fer, a Califòrnia, de la idea de la frontera. Va ser en el seu cèlebre discurs d'investidura com a candidat demòcrata a les eleccions presidencials l'any 1960, les que l'acabarien portant a ocupar la Casa Blanca.

"Estic aquí dempeus mirant cap a l'Oest en el que una vegada va ser l'última frontera. Per les 3.000 milles de terres que s'estenen al meu darrere, els pioners van sacrificar la seva seguretat, la seva comoditat i a vegades les seves vides per construir un nou món aquí a l'Oest ... (però) els problemes no s'han resolt del tot i les batalles no s'han acabat de guanyar del tot. Ara estem aquí al marge d'una nova frontera, la frontera dels anys 60, una frontera d'oportunitats i camins desconeguts, plena d'esperances i amenaces". (SLOTKIN, 1998: 2)

És en aquest llinard i específicament en el buit que s'obre al país amb l'assassinat del seu jove i prometedor president tres anys més tard de pronunciar aquestes paraules que el cinema nord-americà perd bona part la seva condició laberíntica, la càrrega de paròdica i el

discurs contradictori per mirar-se al mirall. La guerra del Vietnam, que qüestiona tan l'hegemonia del gegant militar com la seva èpica; el progressiu relleu generacional a Hollywood de molts dels autors (i estrelles) que pràcticament havien començat la seva carrera amb els primers passos del setè art i el canvi en la pròpia organització de la indústria cinematogràfica faran la resta. És per tot plegat que els primers anys 60 delimiten la mostra d'aquesta tesi, per molt que l'essència del cos temàtic i formal del western i melodrama dels 50 sigui identificable posteriorment en l'obra de cineastes com Clint Eastwood o Martin Scorsese, per citar dos exemples de la nova fornada de directors.

És el cinema dels anys 50 el que anticipa el que els 60 portarien, a la manera que al mirar les imatges del viatge del president a Dallas abans dels trets que van acabar amb la seva vida [Figura 10] fan que al contemplar-les veiem inevitablement també el que passaria uns instants més tard.



Figura 10: El president Kennedy a Dallas, just abans de l'atemptat

2.2. Hollywood com a fàbrica de *realitats*

El Sistema d'Estudis que marca el naixement i hegemonia de la indústria cinematogràfica nord-americana tenia clara certament aquesta màxima: “quines històries s’han d’explicar i com s’han d’explicar” (BORDWELL, THOMPSON, 1985: xiv). David Bordwell ho subratlla a l’hora de definir el concepte de producció cinematogràfica en el marc del seu estudi del Hollywood clàssic, període que, cronològicament, correspon a l’era del control vertical per part de les *majors* de la producció, distribució i exhibició pel què fa a la indústria; i, narrativament, a un

model canònic predominant encara avui en dia no només al cinema nord-americà sinó a la major part de les estrenes en sales comercials, vinguin dels EUA o no. Tot i que al període que ens ocupa, els anys 1950, l'organització industrial dels estudis estava canviant.

L'aplicació de la llei antimonopoli l'any 1948 que va obligar a les *majors*, amb la Paramount al capdavant, a desfer-se de les seves cadenes d'exhibició (desmuntant, per tant, el control vertical de la indústria) va desencadenar canvis en l'organització interna de Hollywood, que se sumarien a altres factors com la competència de la televisió.

Tota creació artística és intencionada, subjecta a la mirada de l'artista, però el cinema és un treball d'equip amb unes directrius compartides, i el de Hollywood, a més, subjecte a imperatius econòmics per buscar el consens entre el major nombre d'espectadors possible. Alguns autors generalitzen la repercussió que això té en privilegiar trames en blanc i negre, de bons i dolents, com John O'Connor a *Hollywood's Indian*: "En la tradició dels estudis, les ambigüitats morals es mantenen sota mínims" (ROLLINS, O'CONNOR, 2003: 33). Una afirmació que, en canvi, desmenteix el treball d'algú tan integrat al sistema com John Ford o *adoptat* més tard com l'alemany Douglas Sirk per citar els dos exemples sobre els quals pivota aquesta tesi. Per al seu cas seria més encertada aquesta definició de Jean-Loup Bourget:

"el joc amb els significats implícits, amb diferències subtils o en plena contradicció amb l'autocomplaença tradicional permet al director de Hollywood fer comentaris sobre la societat americana contemporània de manera indirecta, *doblegant* el sentit explícit (segons l'expressió de Sirk). Les convencions de gènere poden ser utilitzades o bé com una coartada (perquè el sentit implícit està en una altra banda del film) o bé ser capgirades (la ironia subratlla el convencionalisme de la convenció)."

(GRANT, 2003: 473-474)

Perquè un cop fixat l'objectiu i el projecte a produir tenia llum verda establir normes en el *com* s'havien d'explicar les trames resultava molt més difícil de controlar i tan el cànon narratiu com les seves subtils subversions són prou interessants per haver permès

experimentar als cineastes en nòmina i estimular diferents lectures als espectadors de moltes generacions en la degustació de les seves obres.

Als anys 50 la competència de la televisió, on el control dels productes audiovisuals aptes per a tots els públics és més estricta, deixa la porta oberta perquè al cinema tracti més explícitament temàtiques que abans haurien alertat la censura. Curiosament, la rivalitat dels dos mitjans en fons i forma és al·ludida en una escena d'*All That Heaven Allows*, de Douglas Sirk, on en un emfàtic moviment de càmera es mostra el reflex descolorit de la protagonista (Jane Wyman) a la televisió que els seus fills li acaben de regalar [Figura 11], una *compensació* perquè vegi "desfilar" la vida davant seu sense participar-hi, donat que la seva família no només desaprova i ha fet un ultimàtum a la seva mare perquè deixi de veure's amb l'home que estima sinó que pretenen fer-la fora de casa i buscar-li una llar més petita. La televisió doncs, es presenta com a succedani de la vida, literalment una caixa privada de la glòria del Technicolor que inunda la resta de la pel·lícula.



Figura 11: *All that Heaven Allows*

Plantar cara a la rivalitat de la pantalla petita no només passava, doncs, per una qüestió quantitativa (amb recursos com el Technicolor, Cinemascope o el 3D) sinó també per una altra estratègia que n'afectava el fons: "abordant temes com els problemes sexuals, el consum de droga i altres temes sensacionalistes" (KLINGER, 1994: 34). El cinema tenia més màniga ampla. Però aquí també regna la confusió perquè, si d'una banda un film de Sirk com *Written on the Wind* es venia per temes amb morbo [com la tendència ninfòmana del

personatge de Dorothy Malone o la infertilitat del de Robert Stack] també ho feien com a drama romàntic: la parella *normal* formada per Rock Hudson i Lauren Bacall units al qüestionable final feliç del film.

D'aquesta manera, el ventall de públic entre el *morbo* i la *innocent* història d'amor era molt més ampli i, evidentment, més rentable. Facilitar ambdues lectures precisava d'estratègies formals sobre les que reflexionen justament aquestes pàgines.

La dualitat, la relaxació del codi de censura a Hollywood i la certesa de que els filtres, en aquest sentit, encara eren més estrictes a les cadenes de televisió que als estudis cinematogràfics, és molt evident en dos gèneres tan presents a la pantalla gran i petita com el western i el melodrama. El western, per exemple, copa bona part del prime time i el llistat de sèries del gènere és llarguíssim: de *Rawhide* a *Bonanza*, passant per *Cheyenne*, *Have Gun-Will Travel*, *The Lone Ranger*, *Sky King*, *Roy Rogers*, *Death Valley Days*, *The Life and Legend of Wyatt Earp* o *The Rifleman*. No obstant, els temes que aborden aquestes sèries estaven lluny de l'entreteniment "per a adults" que un film com *The Searchers* (amb assassinats, violacions, insinuació d'adulteri, arrencada de cabellera a mans de John Wayne i relacions sexuals interracial) podia oferir.

En el terreny estrictament cinematogràfic, les mirades crítiques sobre la producció dels anys 1950 han tendit a establir diferències, *famílies* de cineastes progressistes elogiats per torpedinar al seu dia la ideologia que havien de defensar per contracte i altres de més identificats amb l'*establishment*.

"Quan un autor o gènere era definit de progressista, els films en qüestió tendien a adquirir un estatus canònic com a tals. Pocs crítics han argumentat, per exemple, que els films de Sirk poguessin estar donant suport a l'estructura social i rols sexuals dels 50 o que el seu cultiu de l'excés pogués apuntar a altres connotacions ideològiques."
(KLINGER, 1994: 24)

Des del moment en que la literatura acadèmica comença a fer-li cas, Sirk és vist sempre com a subversiu respecte la ideologia dominant. I, personalment ell no és gens reticent a guiar la mirada acadèmica sobre el seu pas per Hollywood amb afirmacions com aquesta: “A Amèrica estaven convençuts que estaven a la millor terra del món, el millor país que un pugui imaginar, sense cap problema social... però és clar que en tenien, de problemes socials, especialment amb els negres.”³

Ford, en canvi, ha estat sovint a les dues llistes, probablement per la pròpia condició ambigua dels seus films i de la seva persona pública:

“Els crítics i comentaristes més esnobs –per exemple- van assumir que Ford compartia els punts de vista polítics de [John] Wayne, que no era necessàriament el cas. Però a mesura que els 50 van anar deixant pas als més liberals anys 60, aquesta suposició significava que els dos serien considerats com a dinosaures culturals, allunyats de les corrents en boga.” (EYMAN, 2001: 430)

El mateix Peter Biskind, cau en estigmatitzacions en el seu anàlisi dels films de Hollywood dels anys 1950:

“Si hi ha una cosa que crida especialment l’atenció d’aquest període es que els films no reflectien una sola sinó diferents ideologies enfrontades, així que és possible parlar de films radicals (d’esquerra i dreta) i altres gran públic (...) Resumint, els films dels 50 defensaven maneres molt diferents de ser i comportar-se. Si d’una banda homes sensibles com Montgomery Clift, Tony Perkins i James Dean avançaven titubejants en films com *A Place in the Sun* [Un lugar en el sol, 1951, de George Stevens], *Fear Strikes Out* [La fiebre del éxito, 1957, de Robert Mulligan] o *East of Eden* [Al este del Edén, 1955, d’Elia Kazan] John Wayne encara es dedicava a emportar-se per davant a trets als dolents de films com *Rio Bravo* [1959, de Howard Hawks]”. (BISKIND, 1983: 4-5)

³ Extret de la gravació íntegra de l’entrevista feta per Antonio Drove a Douglas Sirk per al programa *Directed by Douglas Sirk* (TVE).

Una compartimentació que deixa personatges com el conflictiu Wayne de *Red River* (Río rojo, 1948) de Howard Hawks; *The Searchers* i *The Man Who Shot Liberty Valance* (El hombre que mató a Liberty Valance, 1962), de Ford; o el del mateix Montgomery Clift a *Red River* en terra de ningú i que passa de llarg també opcions analítiques com considerar *Rio Bravo* com una revisió irònica de la unitat familiar, en aquest cas formada per quatre homes: l'*avi* (Walter Brennan), el *pare* (Wayne) que es desvia per la feina, l'*adolescent problemàtic* (Dean Martin) i el *nen* (Ricky Nelson).

Si el context condiona la lectura dels films objecte d'aquest estudi, els canvis que aquest ha experimentat al llarg del temps s'han de tenir en compte. Barbara Klinger ha dedicat tot un llibre al tema en el cas de Sirk: *Melodrama and Meaning. History, Culture and the Films of Douglas Sirk*. I l'introdueix així:

“Durant els anys 50, la Universal-International Pictures presentava els melodrames de Sirk com films atrevits i sexualment explícits, en sintonia amb l'èmfasi en la representació de la sexualitat en el context cultural de la postguerra (...) Des d'un punt de vista més contemporani, els crítics influïts poderosament per la nostàlgia van transformar, als anys 70, els films de Sirk i bastants altres directors que havien treballat a la gran era dels estudis en *clàssics* (...) En el clima altament autocrític i intertextual d'avui, els melodrames de Sirk ens semblen *camp* [horteres], espectacles de l'excés.”
(KLINGER, 1994: xv)

Pel què fa a la percepció crítica de *The Searchers* també hi ha una significativa evolució, des de la indiferència que va acompanyar la seva estrena fins la reverència actual. Però no pretenc en aquestes pàgines fer una relació exhaustiva d'aquesta transició més enllà de subratllar el fet que les diferents lectures, segons el context, ajuden a posar en relleu el potencial polisèmic dels textos en qüestió i entendre algun dels mecanismes que ho fan possible.

Un altre dels pilars de la narració clàssica de Hollywood és l'aparença de realisme, la plausibilitat a l'hora de desgranar la trama, però en el cas dels films que ens ocupen hi ha

una tendència a l'excés en el traç del paisatge, dels personatges i de la trama que posa aquesta aparença de realisme en qüestió. Aquest excés ajuda a entendre l'argumentació que fa Roland Barthes a *S/Z* quan diu que el que denominem "realisme" en la narrativa de ficció és només una il·lusió construïda a partir de codificacions socials i culturals.

En el cas del *western* partim, de fet, d'una perspectiva històrica tan vehiculada per la ficció que es fa difícil encara avui (i el discurs polític i mediàtic *als* i *sobre* els Estats Units en són un exemple) destriar l'èpica de la realitat. La necessitat de legitimar la colonització per part dels europeus del territori que ara ocupen els EUA, desposseint i eliminant la major part de la població autòctona (els "indis"), va implicar la construcció d'una identitat nacional que llimés diferències i conflictes potencials entre l'amalgama d'immigrants vinguts de diferents racons d'Europa i que aviat inclouria també onades migratòries d'Àfrica (amb l'esclavatge), d'Àsia i Amèrica del Sud. Per tant, la percepció de *realisme* en el *western* és més una qüestió de coherència amb les ficcions sedimentades en l'imaginari col·lectiu a través de la literatura, la pintura i els mitjans de comunicació tal com s'explorarà més endavant.

En el cas del melodrama de Hollywood, el públic espera que els protagonistes passin per molts entrebancs, potser no irrealment en el transcurs d'una vida, però sí desbordant els límits del plausible quan estan concentrats en un breu marge de temps en la ficció o en un sol personatge. Sovint el melodrama, tot i que Sirk mateix defensés la idea que era drama amb música (*mélo*), s'ha entès com a drama superlatiu.

Després d'aquest aclariment, però, comencen els dubtes en ambdós gèneres. La imatge dels indis com a emplomallada encarnació del Mal a *The Searchers* és tan poc realista com la presumpta parella formada per Jane Wyman i Rock Hudson a *All That Heaven Allows*, il·lustració d'un manual de bona conducta més que l'encarnació de la passió. Però la seva condició d'excés potser es pot contemplar com una invitació a reflexionar sobre la seva pròpia artificialitat, el joc amb les aparences, les contradiccions críptiques de la narració cinematogràfica clàssica i el concepte de paròdia, de qüestionament del principi presumptament exposat.

Bona part dels melodrames i westerns nord-americans dels anys 50 són bons exemples de les veritats que poden amagar les “mentides” en l’art, com les mentides a les que es referia D.H. Lawrence al parlar de la literatura nord-americana clàssica. El mateix Sirk, definint el melodrama que va convertir-lo en estrella a la Universal, *Magnificent Obsession* (Obsesió, 1954), subratllava que era un “film estilístic, apartat de la realitat. No surrealista, però més enllà [*beyond*] de la realitat.”⁴

Tot i que, en el seu moment, el valor i la sofisticació de *The Man Who Shot Liberty Valance* de Ford com de la mateixa *The Searchers* no van cridar l’atenció de la crítica especialitzada i comercialment es venien com a producte d’entreteniment tal com s’identificava el western en general -exasperant a Ford i la seva productora- és interessant observar com als anys 50 i, fins i tot a l’inici dels 60, el gènere tenia un paper rellevant a Hollywood, encara lluny del declivi en volum de producció en què entraria als anys 70.

En un i altre cas, western i melodrama, es podria aplicar, a mode de conclusió d’aquest apartat, la definició que Herman Broch fa de l’art “autèntic”, el que “enlluerna l’home fins la ceguesa i després li fa veure la veritat” (DORFLES, 1973: 67). El cinema de gènere sobre el que se centra aquesta tesi segueix oferint avui en dia multitud d’interpretacions superat l’enlluernament de la simplicitat del seu primer nivell de lectura i les inferències del seu procés de producció a Hollywood.

Cànon narratiu

L’aplicació del concepte de paròdia que pot explicar part de la polisèmia del melodrama i el western i la seva relació amb la qüestió de la construcció i deconstrucció d’arquetips del somni americà que proposa aquesta tesi no s’entén fora del context de la narració clàssica. Incloc els punts que m’han semblat més rellevants de cara l’elaboració teòrica posterior de la meva hipòtesi, relatius a l’estructura de la narració clàssica consolidada en el context de la indústria de Hollywood i que governa el cinema de gènere analitzat. El primer està relacionat amb l’arc narratiu i la causalitat d’esdeveniments que construeixen la trama. Un procés que desgrana David Bordwell quan analitza el model canònic del sistema d’estudis: “Els manuals

⁴ Extret de la gravació íntegra de l’entrevista feta per Antonio Drove a Douglas Sirk per al programa *Directed by Douglas Sirk* (TVE).

de guió de Hollywood insisteixen molt en una fórmula ressuscitada recentment en les anàlisis estructurals: la trama ha de passar per una etapa impertorbable, una pertorbació, una lluita i l'eliminació de la pertorbació" (BORDWELL, 1988: 157) tot i que en l'últim punt prefereixi parlar de "decisiva victòria o derrota final, resolució del problema i assoliment o no assoliment de l'objectiu" (BORDWELL, 1988: 157). A més de vincular la causalitat a les accions dels personatges, especialment del protagonista, amb el que el públic es pot identificar. Sobre aquesta qüestió, Grodal apunta:

"La comprensió dels actors (*actants*) té un aspecte cognitiu i un d'afectiu, corresponent als dos tipus d'operacions mentals realitzades per l'espectador, la identificació cognitiva i l'empàtica. (...) Els actors estan al nucli de les seqüències narratives simples. Normalment aquest tipus de seqüències adopten el punt de vista d'un sol actor, anomenat personatge principal, heroi, heroïna o protagonista. Aquest actor pot ser una construcció abstracta, la personificació de varia gent o principis més amplis com la Humanitat, els americans o el Mal." (GRODAL, 1997: 88)

El mecanisme que intervé en aquesta *personificació* és el que marca la construcció dels arquetips implicats en els films a estudi, un ventall que inclou herois i heroïnes més o menys torturats, fent equilibris entre la "identificació cognitiva" i "l'empàtica" tal com ho descriu Grodal. I a partir d'aquesta estructura elemental:

"podríem començar amb una descripció de l'estil de Hollywood derivat del propi discurs de Hollywood. (...) Ens trobaríem que aquest es veu a sí mateix com presoner d'unes normes que estableixen límits estrictes a la innovació individual: que explicar una història és la preocupació formal bàsica (...); que la unitat és un atribut essencial al format fílmic; que un film de Hollywood pretén ser *realista* en el sentit aristotèlic del terme (la veritat provable) i *naturalista* (la veritat històrica); que una pel·lícula de Hollywood s'esforça per amagar el seu artifici amb tècniques de continuïtat i de narració *invisible*; que volen unes pel·lícules comprensibles i no ambigües, i que tinguin una atracció emocional bàsica que pugui transcendir classes i nacions." (BORDWELL, THOMPSON, 1985: 3)

En el cas de bona part de westerns i melodrames dels anys 50, partint de fórmules establertes de gènere –una altra marca de la casa al Sistema d'Estudis-, es pot observar tan el respecte com la transgressió de les normes enumerades més amunt. Un joc ambigu que toca aspectes específics de la trama començant per l'estructura de plantejament, nus i desenllaç i resolució inequívoca del conflicte (bèl·lic o sentimental) que marcava el patró de la indústria al si de la qual van ser realitzats els films analitzats. Com per exemple en el concepte de final feliç que Douglas Sirk va confessar haver transgredit -entre línies- en la seva etapa a Hollywood i que Ford, Minnelli, Ray, Mann, Daves o Stevens van practicar a l'ombra sense lletrejar-lo.

Slavoj Žižek fa una reflexió interessant sobre el concepte de final feliç a propòsit de l'obra d'Alfred Hitchcock i de *Notorious* (Encadenados, 1946) en particular. Es refereix als finals alternatius que s'havien pensat pel film (en un, el personatge de Cary Grant moria per salvar al d'Ingrid Bergman i en l'altre la situació era la inversa) que d'alguna manera impregnen el final rodat del film que ha quedat per a la posteritat. Aquest deixa entendre que Devlin (Cary Grant) i Alicia (Ingrid Bergman) es quedaran junts mentre que el criminal nazi (Claude Rains), amb qui Alicia s'ha casat prèviament per fer un servei d'espionatge que quasi li costa la vida, queda exposat a la represàlia dels seus companys de conspiració, que no li perdonaran la filtració dels seus secrets. Hitchcock, diu Žižek, aconsegueix que:

"els dos finals alternatius (la mort de Devlin i d'Alicia) estiguin incorporats al film com una mena de fantasmagòric teló de fons de l'acció que veiem a la pantalla. Per constituir-se en parella, tan Devlin com Alicia han de morir simbòlicament deixant que el final feliç sorgeixi de la combinació de dos finals malaurats, és a dir, aquests dos finals alternatius i fantasmagòrics donen cos al final que acabem veient. Aquesta característica ens permet incloure Hitchcock en una sèrie d'artistes que presagien l'actual univers digital" (ŽIZEK, 2001: 204-205)

L'anàlisi apunta a les múltiples interpretacions i complexitat rere l'aparença de simplicitat que proporciona la narrativa clàssica cinematogràfica. Un concepte tan arrelat i

aparentment senzill com el final feliç també té ombres a bona part de la producció de Hollywood als anys 50. Alguns d'ells, com l'icònic final de *The Searchers* amb John Wayne al llindar d'una llar on no té cabuda, corresponen al que Metz denominava "conclusions en suspens" on: "el final del fet narrat explicita i estableix les condicions d'aparició de la instància narradora, desenllaços en forma d'espiral sense fi " (METZ, 2002: 44).

El personatge com a motor de la història és també una peça clau de la narració clàssica. Una norma connotada pel perfil del personatge i qui l'encarna. En el cas de Hollywood: l'estrella:

“L'estrella reforçava la tendència a una caracterització i definició marcades. Max Ophüls elogiava l'habilitat de Hollywood de donar a l'actor una personalitat preexistent des de la qual treballar en el film. L'estrella, com els personatges de ficció, arrossegava ja uns trets que es podien fer encaixar amb les necessitats de la història.”
(BORDWELL, THOMPSON, 1985: 14)

En el cas de *The Searchers*, la càrrega de l'estrella John Wayne -identificat amb un perfil d'heroi nord-americà sortit de la Teoria de Frontera de Frederick Jackson Turner-, complica la lectura del personatge d'Ethan Edwards que encarna al film de Ford i accentua la transgressió de Ford en convertir Wayne -el seu actor fetitxe, la mateixa estrella a la qual el director havia dotat amb els atributs de fortalesa i noblesa en films anteriors- en un rebel confederat enriquit de forma dubtosa que desitja la dona del seu germà, mata per l'esquena, arrenca cabelleres i és prou racista per voler matar la seva neboda Debbie (Natalie Wood) convençut que, després de compartir sostre i llit amb els indis, la noia és irrecuperable per a la societat blanca. Aquests són els fets de la trama del film, efectivament, però la paradoxa és que la càrrega icònica de Wayne és tan forta que en alguns cassos *enlluerna fins la ceguesa* als espectadors. Un d'ells Andrew J. Fenady, autor del pròleg d'una de les edicions de la novel·la d'Alan Le May que va inspirar el film de Ford, firma aquesta insòlita lloança al personatge i el seu instint parricida després de veure'l encarnat per Wayne a la pantalla: “Hi ha fins i tot certa noblesa en la seva determinació de matar la seva neboda.” (LEMAY, 2009: 3)

A *All That Heaven Allows*, la parella amorosa impossible que formen Rock Hudson i Jane Wyman ho és més encara als ulls del públic actual després que Rock Hudson canviés radicalment d'imatge com a estrella als ulls del públic al conèixer-se la seva homosexualitat i ser una de les primeres i més mediàtiques víctimes de la Sida. L'observació no té cap mena d'importància en quant al treball de l'actor però sí en la influència que el perfil privat té en el professional en el cas de les estrelles, particularment en el del Hollywood clàssic i en la lectura dels seus personatges. En el seu moment, però, la tria de Jane Wyman com a coprotagonista subratllava ja la incredulitat de la història d'amor de la ficció, arrossegant ella una imatge de bona noia (reforçat pel seu triomf a *Johnny Belinda* o l'anterior film amb Sirk i Hudson, *Magnificent Obsession*) amb escassa càrrega sexual comparat amb altres estrelles femenines dels anys 50. Pensem, si no, en la voluptuositat que *All That Heaven Allows* hauria pogut tenir si la *partenaire* de Hudson hagués estat Elizabeth Taylor o Lana Turner. No obstant, la voluntat de transgredir, d'escandalitzar els veïns de la protagonista del film funciona certament amb Wyman. Així, l'atenció no la centra la pròpia relació amorosa sino la mirada que la comunitat i la seva família projecta sobre ella.

L'anàlisi del concepte de realisme centra bona part d'aquest treball perquè tot i tractar-se de trames i ambientacions plausibles per al públic (de l'Oest de mitjans del XIX i dels EUA de mitjans del XX) també són postisses en la seves representacions, ja sigui de la maldat amb pintures de guerra de l'Escar de *The Searchers* o de l'ensucrada bondat de l'apol·lini jardiner protagonista d'*All That Heaven Allows*. I pel que fa a l'absència d'ambigüitat, les diferents interpretacions a les que han donat peu els dos films sobre temes de fons com la discriminació racial i de gènere, la tolerància, l'alteritat i el masclisme apunten clarament a la transgressió del manament de Hollywood. Tal com diu John Fell al seu estudi sobre la tradició narrativa:

“la rellevància de qualsevol obra de la cultura popular (...) està atrapada, víctima irremeiable del ràpid canvi estilístic. El que aparenta ser *real* a la superfície ja ha estat reconstituït a partir d'una col·lecció artificial de fórmules i missatges taquigrafiats hàbilment orquestrats per afectar les nostres emocions. La seva eficàcia és efímera i el

pas del temps els converteix ràpidament en una altra cosa. Els films americans dels 50, per exemple, són ara, als nostres ulls, artefactes culturals.” (FELL, 1986 : 36)

L’aparença de realisme en el cànon hollywoodenc que ens ocupa és només això, aparença. La manipulació pot anar des de la visió històrica que es troba al *western* a la més genèrica de l’espai, el temps o el mateix establiment d’un punt de vista.

És en el joc de l’aplicació de codis, el seu respecte o transgressió –subtil o flagrant- i el paper que l’espectador juga en l’elaboració del text on rau l’atracció de clàssics com els que en ocupen i la multiplicitat de lectures que suggereixen. No es tracta de provar que una lectura sigui més *correcta* que una altra, però sí la certesa del caràcter polièdric i complex de la narració clàssica. Al cap i a la fi, transgressió i classicisme han anat sempre donats de la mà, tal com recorda Luigi Pirandello en una reflexió referida a la literatura però aplicable a qualsevol art:

“Quan un poeta rebel donava una puntada de peu al fitxer i creava, a la seva manera, una fórmula nova, els retòrics bordaven rere seu al primer tram del camí; però després, si aquella forma aconseguia imposar-se, aquests mateixos l’agafaven, la desmuntaven com si fos una màquina, la desfeien en una relació lògica, la catalogaven i, potser, l’afegien i tot com una nova fitxa al fitxer.”

(PIRANDELLO, 1968: 60-61)

Mirat així, el treball de bona part d'autors en el context del Hollywood clàssic és un seguit de puntades de peu sense que els guardians de les formes s’immutesin. Això entroncaria amb els conceptes d'imatge laberint i de paròdia esmentats al capítol anterior com a termes clau en aquesta tesi.

“Hollywood, és clar, no ha defugit mai la paròdia (...) Una paròdia que no necessàriament ha de ser obertament còmica (...) Quan una obra d’art recorre a la motivació artística per cridar l’atenció sobre els seus propis principis de construcció,

aquest procés es denomina *deixar el truc al descobert (laying bare the device)*.”
(BORDWELL, THOMPSON, 1985: 22)

Un concepte que prové de l'escola formalista russa, segons la qual fins i tot l'obra d'art més realista troba la manera d'assenyalar la seva artificialitat. I a la vegada invita a la reflexió. En un film de narrativa clàssica de gènere com els que dos que centren aquesta tesi, l'espectador:

“es mou com es mouria en un volum arquitectònic, recordant el que ja s'ha trobat, aventurant-se a endevinar què es trobarà, ajuntant imatges i sons per crear donar forma al conjunt. La qüestió és saber com serà l'itinerari. Una línia recta amb guies, o laberíntica, plena de passadissos retorçats tal com Henry James es referia amb orgull al seu estil?” (BORDWELL, THOMPSON, 1985: 37).

La narració com a laberint o camuflatge de la complexitat va ser objecte d'atenció per a D.H. Lawrence en el seu assaig sobre els primers grans noms de la literatura nord-americana: *Studies in Classic American Literature*, publicat l'any 1923. Unes reflexions on potser pesa massa la denominació d'origen (els autors del Nou Món *versus* el Vell Continent) però que poden ajudar a entendre la naturalitat amb què narradors com ara Ford, criat en aquesta tradició literària, o Sirk, fascinat per ella des de l'altra banda de l'Atlàntic, juguen amb les aparences.

Assagista sense complexos parlava de la literatura d'un país que, igual que la seva Gran Bretanya natal, prohibiria durant dècades la publicació de *Lady Chatterley's Lover* (als EUA no es va autoritzar, justament, fins l'època que ens ocupa: els anys 1950). Lawrence apunta temes interessants com la complicada arquitectura interna de Hawthorne, Poe, Whitman o Melville, l'enganyosa aparença simplista i el menyspreu crític que aquesta darrera podia comportar a imatge d'algunes crítiques que rebrien més tard autors veterans de Hollywood en comparació al cinema de la modernitat.

“Els moderns europeus intenten ser radicals. Però els grans autors americans als que em refereixo ho eren i punt. És per això que se'ls va defugir i se'ls defuig encara (...) Els vells artistes americans eren mentiders incorregibles. Però eren artistes per molt que no volguessin reconèixer-se com a tals. I ja us apanyareu quan llegiu *La lletra escarlata*, tant si us agafeu al peu de la lletra el que l'ensucrat i encantador d'ulls blaus de Hawthorne us explica, fals com ho són totes les preciositats, com si llegiu les impecables veritats teixides al seu discurs.” (LAWRENCE, 1971: ii- 2)

Una afirmació sobre la tradició americana que estén a una reflexió universal sobre l'art:

“El més curiós del discurs artístic és que prevarica constantment, vull dir, que diu mentides com una casa. Suposo que deu ser això perquè nosaltres mateixos ens estem mentint constantment, però d'un lligall de mentides l'art és capaç de teixir la veritat.” (LAWRENCE, 1971: 8)

Els orígens de l'accessibilitat de la narració clàssica cinematogràfica canonitzada per Hollywood, a part de la novel·la, també s'han de retraçar al teatre. John Fell, en el seu exhaustiu estudi sobre les arrels de la tradició narrativa (*Film and the Narrative Tradition*) explica com el cinema beu del melodrama teatral del segle XIX pel que fa a trames específiques, però també en els temes de fons i els mecanismes per buscar l'empatia del públic, convertint-se "en el mitjà més adequat per reconciliar les tendències de realisme i romanticisme dominants a l'època.” (FELL, 1986: 12-13)

També va un pas més enllà a l'hora d'explicar la simplicitat a un primer nivell de lectura i la destil·lació d'arquetips que preludien l'esperit paròdic al que em refereixo en aquest treball:

“El públic d'aquest teatre (el del XIX), i més endavant el seu equivalent fílmic, compartia el desig de veure al·legories dramatitzades de l'experiència humana. Les presentacions es van simplificar a dimensions ètiques trivials. Els esforços de cara la caracterització s'exterioritzaven de forma ben visible. El discurs, el comportament i l'entorn es van codificar per tal de ser identificables a primera vista. La justícia havia de

prevaldre sempre com a conseqüència inevitable de la lluita i el sofriment. El melodrama va disfressar així la fantasia de naturalisme. Com a format teatral, el melodrama va evolucionar cap a una fórmula convencional d'entreteniment les qualitats del qual estaven determinades tant per la sensibilitat com les percepcions del seu públic. Presentava un món on els problemes i els personatges -manipulats tots dos per ser enganyosament entenedors i després adornats amb emocions suculents- culminaven en una resolució tranquil·litzadora. La forma narrativa va adaptar-se per garantir l'interès constant, descartant els punts morts d'altres tipus de drama, reforçant la identificació amb els actors i refinant les fonts de suspens.” (FELL, 1986: 14)

També hi ha un vincle en l'ús que es fa de la música i que, justament, defineix etimològicament el concepte de melodrama com a gènere cinematogràfic, tal com defensava el mateix Sirk:

«Un equip francès de *Cahiers du Cinéma* em va preguntar: "Senyor Sirk, què és melodrama?" I jo vaig contestar: *mélo* amb música, drama amb música. No es van quedar del tot satisfets però no se m'ha acudit mai una definició millor de què és melodrama.»⁵

En tot cas, si s'entén la narració clàssica, el mateix context de producció en estudi i el concepte de gènere com a eines, obres com les de Sirk i Ford demostren la seva destresa i capacitat de passar formalment el que la delimitació creativa podia augurar *a priori*. En paraules de Douglas Sirk:

“Si et donen un guió infumable, que és el que et venia dels estudis, això fa deixar anar la imaginació (...) Fer cine no és fàcil. És física i psicològicament dur. Si t'entestes massa en la realitat, acabes amb un film naturalista (...). Només tens contingut, no forma. La forma és quasi més important que el contingut. La forma ha d'estar moldejada pel

⁵ Extret de la gravació íntegra de l'entrevista feta per Antonio Drove a Douglas Sirk per al programa *Directed by Douglas Sirk* (TVE).

contingut i el contingut hauria d'expressar la seva forma. Sempre he pensat que si la forma està bé és perquè el contingut també ho està.”⁶

Partint d'una estructura narrativa clàssica, el cinema deixa també molt espai perquè l'espectador *acabi* la pel·lícula que se li planteja a imatge del rol al que invita l'art contemporani o el cinema de la modernitat. El període i gèneres proposats a estudi en aquestes pàgines, el western i melodrama dels anys 50, vinculats al concepte de somni americà, en són un excel·lent exemple: retratant el pitjor i el millor d'aquesta mitologia i deixant a la mirada crítica del receptor la balança, així com l'opció d'extrapol·lar la lectura a aspectes íntims i psicoanalítics o socials i amplis com els paisatges que retraten. Tot amb un aire de simplicitat que recorda l'elogi que d'aquest concepte va fer Azorín:

"L'estil és escriure de tal manera que qui ho llegeixi pensi: *Això no és res*. Que pensi: *Això ho faig jo*. I que, no obstant, no pugui fer això tan senzill -qui així ho cregui-; i que això, que no és res, sigui el més difícil, el més laboriós, el més complicat. (...) La senzillesa, la difícilíssima senzillesa, és qüestió de mètode." (AZORÍN, 1980: 42)

⁶ Extret de la gravació íntegra de l'entrevista feta per Antonio Drove a Douglas Sirk per al programa *Directed by Douglas Sirk* (TVE).

3. HIPÒTESI I OBJECTIUS

Per què western i melodrama?

Perquè el primer, el western, és on es glossa la forja dels Estats Units com a tals, la conquesta del territori i els seus protagonistes. La ficció sedimenta els fonaments d'un país vigorós capaç de convertir-se cent anys més tard dels fets històrics relatats (de mitjans del segle XIX a mitjans del segle XX, quan es roden les pel·lícules analitzades) en un Estat del benestar en el sentit material (no de política social) del terme. I el segon, el melodrama, se centra en la mateixa terra i els seus protagonistes un cop la *feina* portes enfora està feta, s'ha assolit el perseguit somni d'un espai on començar de nou però toca enfrontar-se a dubtes i maldecaps d'una esfera més íntima.

Un gènere, doncs, se centra a la recerca d'un lloc a la terra de les oportunitats en un paisatge ric però hostil i l'altre en assaborir-ne el resultat en un paradís ja urbanitzat, una càrrega al·legòrica que ocuparà una part important de l'anàlisi que proposen aquestes pàgines i que comparteixen tan el western com el melodrama.

Per què indis, *cowboys* i mestresses de casa?

El concepte de somni americà és ampli per tant he optat per centrar-me en tres arquetips instrumentals en la seva definició i exportació a contextos extra nord-americans: indis, *cowboys* i mestresses de casa. No obstant, la denominació d'aquests arquetips també precisa matisos introductoris. De fet, no pertanyen a una mateixa categoria i la seva etiqueta va molt més enllà de la literalitat dels termes emprats. "Indis" és una classificació d'aire ètnic amb la que s'identifica als pobladors del continent americà. En el cas del western, i del territori que després esdevindrà els Estats Units en el que aquest s'ubica, és un arquetip definit per oposició: el *no-pioner*, el *no-europeu*, el *no-blanc*. O *no-negre*, tot i que la presència d'afroamericans al western del Hollywood clàssic sigui pràcticament nul·la i les tensions racials amb els indis ambientades al segle XIX serveixin justament de metàfora de les tensions socials als EUA als anys 50 i 60 entre blancs i afroamericans, amb la campanya dels Civil Rights.

I és justament el caràcter d'arquetip de l'indi de ficció com a contenidor d'alteritat, tant en la vessant de bon salvatge com de salvatge a seques -sedimentades per l'èpica de la Conquesta de l'Oest des de la primera literatura i pintura nord-americana-, el que interessa explorar en aquestes pàgines, no tant la voluntat d'assenyalar les contradiccions entre la realitat i la impressió de realitat consolidada per la ficció escrita pel poble colonitzador (i vencedor) del territori. D'aquest aspecte ja se n'han encarregat abastament autors com Angela Aleiss (*Making the White Man's Indian: Native Americans and Hollywood Movies*); Edward Buscombe (*'Injuns!' Native Americans in the Movies*); Vine Jr. Deloria (*Custer Died for Your Sins*); Michael Hilger (*From Savage to Nobleman: Images of Native Americans in Film*) o Jacqueline Kilpatrick (*Celluloid Indians. Native Americans and Film*). En aquesta tesi la mirada se centra en l'indi del western com un arquetip amb una càrrega icònica tan poderosa com artificial, eficaç per a encarnar un Altre genèric sobre el que contraposar l'ideal perseguit.

El segon arquetip plantejat és el del *cowboy*. En aquest cas, l'etiqueta és professional -tot i portar-ne una d'ètnica al darrere: colons blancs d'origen europeu- i remet als homes encarregats de manegar el bestiar d'una banda a l'altra del territori nord-americà cap a pobles i ciutats afamats de vedella. Al western, el *cowboy* és l'arquetip de l'heroi i sota el seu paraigua hi han acabat tenint cabuda, en l'imaginari popular, un munt de professions de l'Oest com la de pistoler, xèrif, guia, o fins i tot la de membre de l'exèrcit de cavalleria. És una icona generosa, calaix de sastre com ho és l'expressió "indis i *cowboys*" per descriure un joc infantil, narratives de ficció on xoquen el Bé i el Mal o determinats posicionaments polítics sense matisos. Entre els seus trets distintius hi ha la valentia, la solitud, la fèrria determinació en la superació d'obstacles i la senzillesa, tan pel que fa a la resolució de conflictes (l'arma) com per l'acceptació de la duresa de les condicions de vida mentre hi hagi alguna tassa de llautó amb cafè calent pel camí.

Si al western, doncs, el personatge de l'indi és certament inversemblant com a reflex de la realitat d'un nadiu americà als anys de la colonització però efectiu a l'hora d'encarnar un Altre abstracte -fàcil de desemmascarar com a ficció amb fins dramàtics més que antropològics si l'espectador s'anima a travessar el primer nivell de lectura-, el mateix es podria dir del *cowboy*. Aquesta lectura, però, és menys freqüent en la bibliografia sobre el

gènere. Les plomes i les pintures de guerra identifiquen un enemic terrible, ostensiblement disfressat com també ho estan els pioners que transiten immutables per paisatges inhòspits i es dediquen a l'ofici impossible de criar vaques al desert. Tots ells formen part del ball de màscares col·lectiu que és el western, culminació de l'èpica d'una societat jove amb urgència de fer-se una identitat nacional a mida. Uns i altres, indis i *cowboys*, es presenten com a miralls aptes per a reflectir una imatge idealitzada o criminalitzada segons el cas.

El tercer arquetip sobre el que se centra aquest treball, el de la mestressa de casa, també arrossega una etiqueta ocupacional que, com els casos anteriors, té una forta càrrega icònica allunyada de la realitat que presumptament l'inspira i està a cavall dels dos gèneres analitzats tot i tenir una presència més destacada al melodrama. Es tracta d'una construcció artificial en les accions i l'estètica de les seves heroïnes, tan disfressades com els indis i els *cowboys*, tot i que a elles els toqui la conquesta de l'espai interior perquè *a priori* el seu regne, contràriament als dos arquetips anteriors, és l'espai domèstic -no el paisatge exterior- i la seva arma és la força civilitzadora, sent les encarregades de procrear i fer arrel en el pas següent lògic que s'espera a una etapa de conquesta nòmada. Per tant, al western, *mestressa de casa* també és un terme elàstic, o literal, si es vol, és a dir: no necessàriament vinculat a la feina de cuidar de la llar i criar una família, la mestressa *de la* casa pot ser prostituta de professió, mestra d'escola, pionera, ramadera o grangera. Al melodrama, la casa és també l'espai on es mou (com els exteriors en el cas de l'indi i el *cowboy*) el que determina la seva condició, perquè les protagonistes dels clàssics que han marcat la tradició analítica del *woman's film* (de Jane Wyman a Elizabeth Taylor) no es que fessin moltes feines *de casa* i en algun cas la seva professió és justament fora de l'esfera domèstica. L'actriu d'èxit encarnada per Lana Turner a *Imitation of Life* (Imitació a la vida, 1959), de Douglas Sirk, en seria un exemple.

La seva presència, en tot cas, és clau al melodrama, que tendeix a situar les seves trames al paisatge contemporani que culmina el somni americà: els EUA dels anys 50. Un país militar i industrialment poderós que presumeix d'opulent vida domèstica. Si al western els personatges femenins són l'agent civilitzador per excel·lència, ara que la frontera està tancada -i que, tractant-se de personatges de classe mitjana alta no s'han de preocupar de

cultivar la terra, fregar i cuinar per a la seva família-, la seva tasca principal és mantenir l'aparença de felicitat, la imatge de que tot plegat valia la pena.

Quan la supervivència a una terra hostil deixa de ser l'ocupació primària, doncs, són elles les que el melodrama posa a primera línia de front a la batalla domèstica i conflictes de convivència amb l'entorn. Això en un context en el qual, sense un enemic comú: l'Altre tan *còmodament* encarnat per l'indi al western, passen a primer pla de les trames les diferències veïnals (racials, socials, polítiques, culturals), a imatge de les tensions socials i polítiques de l'escenari post bèl·lic Aliat a partir del 1945.

En el terreny emocional, la inquietud primordial al melodrama esdevé, per la seva banda, l'equilibri entre la passió i les necessitats del dia a dia en el context d'unes relacions familiars i/o amoroses duradores. Enrere han quedat els temps en què el que corria el risc de no ser durador era la vida dels propis personatges.

El gènere cinematogràfic com a espai de reflexió

Tant els arquetips escollits per a l'anàlisi en aquesta tesi, com els gèneres als quals es vinculen parteixen de la idea de trobar en la teoria sobre gèneres cinematogràfics un espai de reflexió i debat, fugint de la temptació de considerar-los com a espais normatius tancats, un llast per a la llibertat d'anàlisi o de creació.

Una mirada al western i melodrama dels 50 revela un ampli territori d'intersecció de temes de fons i els mecanismes per abordar-los, així com una tendència a qüestionar entre línies la construcció dels arquetips i la causa que aquests serveixen, almenys pel què fa a produccions destacades per la indústria i la crítica que, justament fonamenten el corpus de la teoria de gèneres. L'obra de John Ford, Anthony Mann, Howard Hawks, o Delmer Daves, per citar exemples clau vinculats al western, o la de Douglas Sirk, Vincente Minnelli o Nicholas Ray, per citar-ne uns del melodrama. Una mostra que s'acota doncs des de finals dels 40 fins a principis dels 60 quan es consolida el relleu generacional empresarial i d'autors a Hollywood i quan al discurs polític la promesa de la "nova frontera" feta per John F. Kennedy marca també un punt d'inflexió. Són justament l'assassinat del president l'any

1963, i la guerra del Vietnam -que esmicola les restes de visió heroica que els EUA tenen de si mateixos- dues de les circumstàncies que empenyen al cinema nord-americà a deixar de banda el simbolisme i les imatges laberint. L'ambigüitat i poètica d'Ethan Edwards al llindar de la casa a *The Searchers*, serà substituïda amb el temps per la decidida interpel·lació psicòtica de Travis Bickle a *Taxi Driver* (1976) confrontant la seva imatge al mirall amb el ja icònic: "You talkin' to me?", pistola en mà i subratllant els més de 70 anys que separen el film de Scorsese de *The Great Train Robbery* (Asalto y robo a un tren, 1903) on un bandit *disparava* a l'objectiu de la càmera [Figures 12 i 13]. Un truc que el director repetiria amb *Goodfellas* (Uno de los nuestros, 1990) [Figura 14].



Figura 12: *Taxi Driver*, de Martin Scorsese



Figura 13: *The Great Train Robbery*, d'Edwin S. Porter



Figura 14: *Goodfellas*, de Martin Scorsese

L'amargor que culminarà en films com el de Scorsese aquí ja s'havia anat coent en l'autoretrat que fan bona part de westerns i melodrames de la dècada dels cinquanta. *The Searchers* (1956) ja era -en el context d'un mateix gènere (el western) i un mateix cineasta (Ford)- molt més cínica que *My Darling Clementine* (Pasi3n de los fuertes, 1946), realitzada deu anys abans:

"Quan Ford va fer *My Darling Clementine* al 1946, tenia cinquanta-un anys i acabava de tornar de servir en una guerra victoriosa i patriòtica. Deu anys després, després del McCarthisme de la guerra freda, la guerra de Corea i els conflictes dels drets civils - batalles a casa i a l'estranger- tan Amèrica com Ford s'havien desil·lusionat, una pèrdua de fe que creixeria inevitablement amb els assassinats de la política imperial i la desastrosa guerra que venia per davant" (KITSES, 2004: 102)

Aquesta tesi se centra en argumentar que els arquetips forjats pel western i el melodrama presenten ja contradiccions internes que serveixen per reflexionar sobre la societat que els va generar, preludeixen la que vindrà i que, en el terreny formal, s'erigeixen en exemples sòlids de la sovint menystinguda multiplicitat de lectures a la que es presta el relat clàssic -respecte el cinema de la modernitat- i la col·laboració requerida a l'espectador per *acabar* l'obra.

Paràmetre històric de la mostra de cinema de gènere analitzada

Més enllà de la centralitat atorgada a *The Searchers* i *All That Heaven Allows* a l'anàlisi, la mostra de produccions escollides per a aquest estudi i demostrar la hipòtesi plantejada se centra, com s'ha apuntat anteriorment, en el westerns i melodrames produïts als Estats Units amb posterioritat a la Segona Guerra Mundial. Per què? En primer lloc perquè el context històric de la indústria cinematogràfica propicia l'auto reflexió de codis dels gèneres en un exercici de maduresa que també coincideix amb la veterania vital i professional de bona part dels directors que signen els melodrames i westerns que més literatura crítica i acadèmica han generat en el context del Hollywood clàssic: de John Ford a Howard Hawks al western, o de Vincente Minnelli a Douglas Sirk al melodrama. En segon lloc perquè el concepte de somni americà agafa realment volada a finals dels anys 40 i principis dels 50 quan els EUA es consoliden com a primera potència mundial capitalitzant la victòria a la Segona Guerra Mundial, gaudeixen de bonança econòmica i projecten amb gran eficàcia, a

través dels seus altaveus mediàtics per a la resta del món, una idea de la felicitat vinculada a l'individualisme glossat pel western i als petits luxes materials de classe mitja enllustrats pel melodrama.

La tria de films com a casos exemplars vol ser lògica, no arbitrària, ni exhaustiva per una qüestió d'extensió. Són pel·lícules representatives en el sentit que han estat reconegudes per la crítica (important en una tesi que revisa la literatura publicada al seu respecte) i pel pes específic dels directors i estrelles assignades als projectes. El seu valor com a exemple de la hipòtesi plantejada també és clau: el gènere cinematogràfic com a espai de reflexió de la construcció i de construcció d'arquetips del somni americà, tant dels que s'encarreguen de *forjar-lo (cowboys)*, com dels que s'hi *oposen (indis)* o *poleixen (mestresses de casa)*, verbs escrits en cursiva per precaució considerant els matisos i contradiccions que la seva complexa articulació al cinema comporta.

L'objectiu és demostrar que un mateix artefacte cinematogràfic aporta les peces necessàries per a construir l'arquetip i a l'hora cridar l'atenció sobre el seu artifici, suggerint per on estirar el fil per tal de desmuntar el rol que aquests arquetips desenvolupen en l'imaginari col·lectiu.

La càrrega simbòlica dels arquetips del western i melodrama

Aquests arquetips també són una via per explorar temes de fons vinculats a la societat que ha generat la seva producció. Un d'ells seria com s'enfronten els Estats Units a la gestió d'un passat de violència. Un passat no necessàriament pitjor que el de la gestació d'altres Estats però singular en el sentit que s'efectua en un període de temps molt breu en termes de perspectiva històrica, esperonat per l'acceleració dels ritmes migratoris de la Revolució Industrial i marcat per la divulgació *en directe* dels també incipients mitjans de comunicació de masses als que eventualment s'afegirà el cinema.

Un passat i un present. Tant el western com el melodrama dels anys 1950 aborden el trasllat de l'obsessió per un exterior hostil a les tensions dins de casa, la psicosi de l'enemic domèstic en temps de Guerra Freda paradoxalment batejat amb el mateix color que l'indi nord-

americà: el vermell. L'amenaça de la penetració comunista de l'era McCarthy, una paranoia que era el pa de cada dia, conviu amb altres pors de caràcter més íntim, angoixes generades en el context d'una societat en la que la preocupació principal ja no és la supervivència i es pot permetre reflexionar sobre la "recerca de la felicitat" promesa pels Pares Fundadors de la pàtria a la Declaració d'Independència. Una felicitat esmunyedissa que sembla que no s'acaba de trobar mai al final del camí. El cinema de Hollywood és capaç de proposar una mirada sobre aquest buit recreant el passat i el present. I aquesta tesi pretén demostrar que és al western dels anys 50 que s'anticipa el descontent que després s'evidenciarà de forma més clara al melodrama. Ambdós gèneres apunten que el somni americà no estalvia encarar-se als conflictes portes endins i que la tàctica de la fugida endavant a la recerca de la llibertat i felicitat té les seves limitacions.

***Print the Legend* acadèmic: una revisió dels codis del western i melodrama**

En el cas del western, parteixo de la hipòtesi que la crítica cinematogràfica i la literatura acadèmica han consolidat alguns tòpics (cinema *de i per a* homes; conflictes clars entre el Bé i el Mal; glorificació de l'American Way of Life...) sobre els que convé reflexionar, sense caure en un persistent "*print de legend*" -la cèlebre cita de *The Man Who Shot Liberty Valance*- que a vegades beu més de la literatura sobre western que dels westerns que la van inspirar. I en el cas del melodrama, revisar els vincles i validesa dels seus mecanismes a altres gèneres i la tendència a identificar el gènere com un cinema *sobre i per a* dones.

Reviso la determinació dels arquetips escollits per a l'estudi: les seves característiques i contradiccions internes; repasso fins a quin punt es pot distingir l'acció de l'emoció com a motors principals de la trama en un i altre gènere i la funció que l'espai interior i exterior exerceixen en ells. La hipòtesi és que si bé el western dels anys 50 segueix abordant la conquesta del territori en un passat no tan llunyà -el segle que separa l'últim tram de l'expansió a l'Oest i la delimitació del que avui coneixem com a Estats Units d'Amèrica respecte la seva recreació per part de Hollywood als anys 1950- ho fa anticipant els problemes d'una altra esfera: la interior. Les turbulències del paisatge exterior han traspassat les gruixudes parets d'*adobe* de les llars dels pioners i es manifesten en els rostres

dels seus personatges, de l'Ethan Edwards de *The Searchers*, que no té lloc en societat i ha de seguir vagant pel desert, a la Marian Starrett de *Shane*, una dona amb família i sostre sota el qual refugiar-se que es queixa que la idealitzada vida domèstica és, en realitat: "feina, feina, feina".

Per la seva part, el melodrama es mou en manicurades urbanitzacions i cases d'ensomni de classe mitjana i mitjana alta però el luxe material projecta una ombra opressiva sobre les dones que les gestionen, assetjades no pels indis sinó per l'aprovació dels seus veïns, marits i familiars. Unes vivendes a la frontera, no tant entre el *salvatge* Oest i l'Est *civilitzat*, però sí entre el món urbà i una natura enjardinada que pretenen conjugar el millor dels dos móns. Iconogràficament, la imatge d'aquests suburbis té tanta força que encara avui, als EUA, determinat estil de vida (la unió conjugal amb vistes a la procreació familiar) és resumit amb l'expressió col·loquial "*picket fences*", les tanques de fusta, preferentment blanques, al voltant del jardí d'aquestes vivendes ideals, que són hereves de les que delimitaven la possessió de terres dels ranxos al crit de "jo les he vist primer". No obstant, al cinema, el paradís domesticat en el que somniaven els forjadors de l'èpica de la Conquesta de l'Oest, es revela menys còmode de l'esperat. El preu a pagar és la contenció, el respecte de les normes, perquè ara ja no hi ha cap territori verge on fugir i reinventar-se de nou. L'escenari és impecable però el personatge a assumir no es pot triar i el melodrama se'n fa ressò.

Recapitulant, doncs, les pàgines que segueixen se centren en argumentar les següents qüestions:

- Com serveix l'anàlisi dels arquetips del western i melodrama del Hollywood dels anys 50 per reflexionar sobre el concepte del somni americà i les seves contradiccions?
- Quins són els punts en comú del western i melodrama nord-americà dels 50 que permeten parlar d'hibridació?
- Quins trets tenen aquestes pel·lícules que multipliquen les interpretacions sobre la càrrega simbòlica dels seus arquetips?

4. METODOLOGIA

Aquesta és una tesi interpretativa de compilació, en el sentit que proposa una revisió crítica de la literatura existent i una anàlisi dels films escollits. Treballa, per tant, en el sentit d'establir una altra mirada subjectiva de les moltes que aquests films han generat al llarg dels anys, amb l'objectiu d'argumentar una hipòtesi inspirada pel seu mateix visionat. Aquesta està resumida al subtítol del treball: construcció i deconstrucció d'arquetips del somni americà al western i melodrama dels anys 50.

Aquests són els paràmetres amb els que he treballat.

La interpretació del text

El primer té a veure amb la qüestió clau de la interpretació i em remeto més extensament a la definició que en fa Roland Barthes ja apuntada a la introducció:

"Interpretar un text no és donar-li un sentit (més o menys fonamentat, més o menys lliure), sinó apreciar el plural que el compona (...) En aquest text ideal les xarxes són múltiples i juguen entre elles sense que cap pugui regnar sobre les demás; aquest text no és una estructura de significats, és una galàxia de significants; no té principi; és reversible, s'hi accedeix a través de múltiples entrades sense que cap d'elles pugui ser declarada amb tota seguretat com la principal; els codis que mobilitza es perfilen fins perdre's de vista." (BARTHES, 2001: 3)

La mateixa literatura generada per l'obra d'autors com John Ford o Douglas Sirk testimonia de les "múltiples entrades" utilitzades a l'hora d'analitzar els seus films, interpretacions a vegades contraposades sobre la visió que aportaven sobre la societat que les inspirava en qüestions relatives a la política, la integració racial o de gènere. Un exemple seria el grau de complaença amb la teoria del Manifest Destiny⁷ en Ford; o amb la supeditació de l'heroïna a la voluntat masculina del seu entorn en els melodrames de Sirk. El que pretenen aquestes

⁷ Un concepte popularitzat a mitjans del segle XIX segons el qual els pobladors d'origen europeu dels Estats Units estaven destinats a expandir-se cap a l'Oest, un dret guanyat per dictat diví i per haver demostrat la seva superioritat respecte els pobladors originals. Mantra utilitzat per justificar annexions concretes com la de l'Estat d'Oregon i Estats del sudoest, inclòs el de Califòrnia.

pàgines és reflexionar sobre els múltiples significants que contenen les pel·lícules escollides a la mostra amb l'objectiu de provar fins a quin punt inviten a reconsiderar temes com la història i el concepte de masculinitat i feminitat. És el joc d'aparences el que interessa, entre el que es diu i el seu contrari, el joc de contradiccions al que es pot prestar el relat clàssic sota la falsa impressió de simplicitat d'una narració lineal amb uns protagonistes com a clars agents causals i camuflant -presumptament almenys- els mecanismes de l'enunciació cinematogràfica. El mateix Barthes apunta que "l'existència de dos sistemes considerats diferents -denotació i connotació- permet que el text funcioni com un joc en el que un sistema remet a un altre" i que "aquest joc dóna ventajosamente al text clàssic una certa innocència: dels dos sistemes, denotatiu i connotatiu, un es gira i s'assenyala: el de la denotació. La denotació no és el primer dels sentits, però fingeix ser-ho" (BARTHES, 2001: 6).

Aquest joc i caràcter "pensatiu" que Barthes atorga al text clàssic, perquè "dóna a entendre que no ho diu tot" (BARTHES, 2011: 182) és un dels motius principals a l'hora de delimitar la mostra d'obres cinematogràfiques de Hollywood als anys 1950, quan els professionals que hi ha el darrere són ja madurs i hàbils en el domini dels codis. Sumant-se a una maduresa també del dispositiu. Com deia André Bazin, a partir de finals dels anys 1930 "el cinema sonor coneixia, sobretot a França i Amèrica, una espècie de perfecció clàssica, fonamentada d'una banda per la maduresa dels gèneres dramàtics i, de l'altra, per l'estabilització dels progressos tècnics" (BAZIN, 2004: 89).

Cinema i ideologia

He escollit centrar-me en la dècada dels anys 1950 perquè el caràcter "pensatiu" esmentat per Barthes em sembla molt visible en el cinema produït per la indústria nord-americana amb posterioritat a la Segona Guerra Mundial, en el context d'una societat traumatitzada pels horrors de la guerra i un context de producció que experimenta un cert relaxament del codi de censura i comença a explorar nous camins amb el progressiu desmantellament del sistema clàssic de gestió dels grans estudis. Al marge, és clar, del condicionant temàtic clau d'aquesta tesi: traçar un arc des dels fonaments del somni americà a la conquesta de l'Oest fins la seva celebració a la benestant societat de la dècada del 1950 i la mirada que hi projecta el cinema.

Una mirada que serveix per reflexionar sobre com la pròpia societat nord-americana es mira a si mateixa, tant el seu present com el passat que recrea, pel que mostra, per com ho fa i pel que obvia.

En el seu assaig sobre història contemporània i cinema, Marc Ferro apunta unes qüestions que també subscriu aquesta tesi:

"La hipòtesi?: que el film, imatge o no de la realitat, document o ficció, intriga naturalista o pura fantasia, és història. ¿El postulat?: que allò que no ha succeït (i també, per què no, el que sí ha succeït), les creences, les intencions, la imaginació de l'home, són tan història com la història" (FERRO, 1995: 38)

Ferro també afegeix (quan escriu sobre *El cuirassat Potemkin*), una apreciació aplicable als films proposats per a l'anàlisi en aquestes pàgines: "Tot en ella [la pel·lícula d'Eisenstein] és imaginari, però igualment subministra informació" (FERRO, 1995: 189), malgrat la complexitat d'aquest *diàleg*, tal com assenyala Sorlin al subratllar que "encara falta una reflexió de conjunt que prengui en compte a la vegada la creació, el consum i el rol que el cinema ha tingut tant en l'evolució de les societats com en la relació dels individus amb el seu temps." (SORLIN, 2015: 9)

En la relació de cinema i societat, tinc en compte també l'aportació clau de Jean-Luc Comolli i Jean Narboni en la classificació de films respecte la seva càrrega ideològica i relació amb el context que els ha produït. Al seu abastament referenciat article *Cinema /Ideologia/ Crítica*, publicat a *Cahiers du Cinéma* l'any 1969, establien diferents categories per classificar les pel·lícules que reproduïen la ideologia dominant (categoria A) i les que no, distingint en aquest segon bloc les maneres en les que ho poden fer. Concretament m'ha interessat la definició de les pel·lícules que van classificar a l'apartat E: les que haurien de pertànyer a la primera categoria però suficientment contradictòries per no adherir-se a cegues a la ideologia dominant. Un film de John Ford, *Young Mr Lincoln* és el cas analitzat per Comolli i Narboni més recurrentment citat com a exemple d'aquesta categoria i ha marcat la recerca

acadèmica dedicada a reflexionar sobre els vincles del cinema amb la ideologia, la política i la societat.

El camí de la meva investigació, però, no va partir de Narboni i Comolli. El treball de recerca que va significar el primer pas de cara la redacció d'aquesta tesi doctoral el va motivar la fascinació pel western i melodrama i els punts en comú que s'hi poden detectar quan estan en mans de cineastes com John Ford o Douglas Sirk respectivament, unes pel·lícules que havien generat interpretacions diverses i que, als meus ulls, es resistien a encaixar a adjectivacions absolutes més enllà de la seva condició contradictòria. D'aquí que la revisió del text de Narboni i Comolli -un altre clàssic-, en ple procés de recerca, fos benvinguda i assumit amb els condicionants sobre la teoria dels gèneres i del cine d'autor que exploraré més endavant.

La tensió entre estil i contingut en l'esmentada categoria E ha estat analitzada en el context de la teoria de gèneres i del melodrama en particular per Barbara Klinger (*Melodrama and Meaning. History, Culture and the Films of Douglas Sirk*). Jo, aquí, proposo seguir el fil de Klinger per argumentar que, en l'*estil* i en el *contingut*, western i melodrama tenen més en comú del que deixa a entendre els seus aparentment dispars iconografia i arquetips.

Almenys aquesta és la meva interpretació d'obres cinematogràfiques que "mai acaben de dir el que han de dir" (CALVINO, 1993), tal com apunta Italo Calvino en l'assaig on reivindica la relectura dels clàssics de la literatura universal. Textos polisèmics, diu, oberts a la interpretació i reinterpretació. "Un clàssic -afegeix- és una obra que suscita una incessant polseguera de discursos crítics, però que l'obra s'espolsa contínuament de sobre" (CALVINO, 1993) i els films de Ford, Ray, Hawks, Mann, Daves, Minnelli o Sirk em semblen perfectes exemples d'això per molt que el resultat sigui seguir aixecant *polseguera* crítica.

Una revisió del gènere dels gèneres

Aquesta tesi no pretén aportar una nova metodologia ni descobrir dades desconegudes d'autors i films tan estudiats com els westerns i melodrames nord-americans dels anys 50. Sí pretén trobar, però, una nova perspectiva pel què fa a la poc explorada àrea d'intersecció

que comparteixen aquests dos gèneres per temes, mecanismes de posada en escena i per la reflexió a la que inviten sobre el somni de reinventar-se i el difícil equilibri entre sacrifici i benestar. Una revisió del mite d'El Dorado apte per a la classe mitjana, ambientat als Estats Units però exportat amb èxit a altres àmbits culturals.

En quant a l'aproximació als arquetips, he treballat amb la intenció de reflexionar-hi a partir del seu rol en la construcció i deconstrucció (o qüestionament) d'aquest somni. Es tracta de revisar el rol dels arquetips femenins i masculins al western i melodrama analitzats, entre altres, per la teoria feminista o revisions d'aquesta com la feta per Francesco Casetti al posar en qüestió la seva condició en l'univers del mite. En relació a la funció dels personatges femenins com a objectes desitjats o desitjables, el punt de mira voyeurístic d'una societat, indústria i cineastes masclistes, Casetti es pregunta:

"per què al cine clàssic les figures femenines són més monocordes que les masculines? La impressió és que mentre les segones pertanyen a una iconografia d'ordre narratiu, que es preocupa per la individualitat de cada personatge, les primeres pertanyen a l'univers del *mite*, poblat de presències que no tenen matisos. Així, el mite realitza la seva funció a través de figures "fixes" o "eternes", i proporciona un model d'explicació únic a fets que són diferents (...) La ideologia masclista no es manifesta en la *pobresa* de la presència femenina, sinó en situar a la dona en un univers sense temps, poblat d'entitats absolutes i abstractes."

(CASSETTI, 2007: 253)

Però al cap i a la fi, la descripció que fa aquí Casetti podria encaixar també als indis i *cowboys* del western, dues entitats força absolutes i abstractes? Context masclista sí (en la societat i indústria que genera aquestes produccions) però revisió acadèmica no exempta d'aquest context també, amb una literatura sobre el western, en particular, que ha tendit a passar de puntetes sobre la condició causal clau de personatge femenins a les narratives del gènere a westerns com *Pursued*, *She Wore a Yellow Ribbon* (*She Wore a Yellow Ribbon*, 1949), *The Man Who Shot Liberty Valance*, *Red River*, *The Big Country* (*Horizontes de grandeza*, 1958), *Johnny Guitar* (*Johnny Guitar*, 1954), *The Last Wagon* o *The Naked Spur*, per citar uns

exemples). O a no considerar la compatibilitat de les vicissituds encaixades per les heroïnes del melodrama amb un caràcter pro actiu.

La pregunta, doncs, potser és: per què la condició d'heroi al cinema clàssic la pot beneir el fet de capejar tempestes, fletxes índies i estampides però no sobreviure als insults dels veïns, l'ostracisme familiar i als amors impossibles? I si parlem d'objectes de desig - l'escopofília envers el cos femení argumentada per Laura Mulvey-, no ho és també el culte al cos masculí? Les mirades del personatge de Laurie (Vera Miles) a Martin (Jeffrey Hunter) a *The Searchers*; de Feathers (Angie Dickinson) al xèrif John T. Chance (John Wayne) a *Rio Bravo* o la commoció que provoca el personatge de Clark Gable a l'arribar a un ranxo poblat només per dones a *The King and Four Queens* (Un rey para cuatro reinas, 1956) de Raoul Walsh són només uns quants exemples que ofereix western en aquest sentit. I al melodrama, títols com *All That Heaven Allows*, *Giant*, *A Streetcar Named Desire* (Un tranvía llamado deseo, 1951) i *Splendour in the Grass* (Esplendor en la hierba, 1961) d'Elia Kazan o *Cat on A Hot Tin Roof* (La gata sobre el tejado de zinc caliente, 1958) de Richard Brooks apunten també en aquesta direcció en el desig provocat pels cossos de Rock Hudson, Marlon Brando, Warren Beatty i Paul Newman respectivament.

En quant als mecanismes d'identificació de l'espectador hi ha més d'un factor a considerar més enllà de la correspondència del seu sexe amb el dels personatges.

Sobre aquest darrer punt agafo d'exemple una enquesta realitzada, precisament, sobre la identificació d'un grup d'espectadors estadunidencs d'origen nadiu americà i un grup d'espectadors nord-americans d'origen europeu amb els personatges de *The Searchers*. L'enquesta va ser realitzada per una sociòloga nadiu americana, JoEllen Shively, que en va publicar els resultats l'any 1992 a l'article "Cowboys and Indians: Perceptions of Western Films Among American Indians and Anglos" a l'*American Sociological Review*. Havent-se criat en una reserva al mig oest americà, Shively havia observat entre el seu poble "l'amor pels westerns" i partia de la hipòtesi que "la falta de dades sòlides sobre les interpretacions del públic de diferents fórmules fa que els models existents sobre les connotacions culturals dels westerns i altres gèneres siguin especulatives" (SHIVELY, 1992: 725).

Amb l'objectiu de compensar la falta de "dades", va reunir dos grups de 20 homes cadascun, uns nadius americans, els altres "*anglos*" (tal com els descriu a l'article) per un visionat de *The Searchers* i els va fer respondre unes preguntes per valorar la seva opinió del film. Del resultat, destaca que dels 20 espectadors nadius americans, 60 per cent van dir sentir-se identificats amb el personatge de John Wayne i 40 % amb el de Jeffrey Hunter, cap, doncs, amb l'indi encarnat per Henry Brandon.

«Cap dels indis (o *anglos*) es van identificar amb el cap indi Scar. (...) Els indis, com els *anglos*, es van identificar amb els personatges que l'estructura narrativa els indicava que s'havien d'identificar: els bons. A la pregunta "a vegades vas a favor dels indis?", tant indis com *anglos* van contestar "a vegades, quan són els bons". (...) L'estructura d'oposicions que defineix els herois en una pel·lícula sembla guiar la identificació dels espectadors amb els personatges passant per sobre de l'empatia ètnica.» (SHIVELY, 1992: 727-728)

Paradoxalment, però, un cop posades en qüestió les preconcepcions sobre la percepció i identificació per raons de procedència ètnica Shively assumeix la preconcepció en la qüestió del gènere dels espectadors. Porta a certa confusió que d'una banda afirmi que "com que el western és un gènere essencialment sobre homes, només es van incloure homes a la mostra" i matisi en un peu de pàgina que ho va fer simplement per acotar la mostra per raons "pressupostàries" ja que les seves "dades mostren que el western és popular entre les dones" (SHIVELY, 1992: 727-728).

L'anàlisi de la recepció és prou complexa, doncs, per no simplificar-la excessivament aquí més enllà de certificar que, si bé no apporto base de dades per refutar que el western sigui més popular entre el públic masculí o que el que s'ha denominat melodrama ho sigui entre el públic femení el fenomen de la identificació, començant per qui subscriu aquestes pàgines, és prou ampli per no caure en generalitzacions derivades del sexe i/o ètnia dels personatges o dels autors.

Arquetip versus estereotip

La meua mirada sobre els arquetips en aquesta tesi reflexiona sobre la seua funció narrativa i la seua relació amb la interpretació de la càrrega ideològico-cultural, una mirada plural en la que hi caben suficients contradiccions per parlar de la seua construcció i deconstrucció.

Parlo d'arquetips perquè entenc que el western i el melodrama de Hollywood han construït en l'indi, el *cowboy* i la mestressa de casa una sèrie de personatges tipus amb trets identificables, un contenidor complex de símbols que s'han traslladat a l'imaginari col·lectiu més enllà del context que explica la seua gestació, exemple de mirall de "l'inconscient col·lectiu" el que parlava Jung (JUNG: 2011). El concepte d'estereotip, la simplificació de la imatge, té sentit com l'altra cara de la moneda tenint en compte que:

"pot adaptar-se al context d'un gènere o una tendència estètica -les fantasies, els desitjos i predisposicions- d'una cultura d'un temps concret. [els estereotips] No són, per tant, universals, justament el contrari. Les semblances entre els textos als quals l'estereotip es refereix es troben molt més a prop de la superfície i són molt més conspícues que en el cas dels arquetips de Campbell i Vogler [que advocaven per l'arrel antropològica i universal d'aquests darrers]". (SCHWEINITZ, 2011: 55)

En el cas d'indis, *cowboys* i mestresses de casa vinculats al western i melodrama, l'estereotip és la porta d'entrada, codificada i reconeixible a la superfície, a una reflexió sobre l'arquetip.

Narrativa i iconologia

L'anàlisi de les estructures narratives es complementa amb l'iconològic de dos gèneres que en la seua definició canònica s'identifiquen en bona part per elements visuals amb càrrega simbòlica, d'acord amb la definició de Panofsky que implica un procés d'anàlisi cap al "sentit intern":

"La descoberta i interpretació d'aquests valors simbòlics (que sovint són desconeguts per al mateix artista i poden fins i tot diferir emfàticament del que aquest conscientment ha volgut expressar) és l'objecte del que denominem iconologia respecte la iconografia." (PANOFSKY, 1955: 31)

Un grapat d'elements diferenciadors d'un i altre gènere que van de les pistoles, el vestuari de barret, botes o plomes o el paisatge exterior en el context del western; als miralls, indumentària o paisatges domèstic en el cas del melodrama subjecte, però, a un ventall ampli d'interpretacions. El poble, la ciutat o la comunitat, per exemple, pot ser vist com un espai alliberador, confortable i idealitzat o opressor, violent i perillós. Al cap i a la fi aquestes pàgines segueixen el fil del gran interrogant amb el que Jordi Balló arrenca *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*:

"¿Podem buscar a les imatges cinematogràfiques, disposades com a representació d'un sentit, el rastre d'un pensament visual? O, formulant-ho d'una altra manera: ¿quin és el sentit de les imatges que apareixen repetidament a films diferents i que, gràcies a la seva disposició visual, donen una informació emotiva que l'espectador sap desxifrar i complementar?" (BALLÓ, 2000: 11)

La reflexió iconològica aquí se sap conscient de les seves limitacions, per extensió, per l'abast de la recerca i perquè només puc parlar des de la meua perspectiva per molt que n'assenyali d'altres coincidents o contradictòries amb el meu discurs. La intenció és, per tant, certificar la diversitat. A *Del bisonte a la realidad virtual*, Romà Gubern recordava quanta raó tenia Paul Valéry "quan va sentenciar que una imatge *és molt més que la cosa de la qual és imatge*" (GUBERN, 1996: 75-76). I aquest "molt més" és difícilment quantificable arran de les variables que entren en joc tenint en compte que la "impressió de realitat" del cinema, com recorda Metz, posa a l'espectador en un procés de participació "tant perceptiu com afectiu" (METZ, 2002: 32).

Per acotar l'anàlisi, per tant, em centraré en la definició dels arquetips i l'espai al·legòric en el qual es mouen, establint lligams entre l'interior (dels personatges dels espais) i l'exterior tenint en compte que el cinema és un art que obre un món de possibilitats i lectures. El concepte de melodrama, en el sentit més ample del terme i no circumscrit a l'accepció de gènere cinematogràfic, m'ha resultat útil metodològicament:

"Situat en un context d'aparent realisme i de quotidianitat, el melodrama posa en escena un drama altament incisiu i hiperbòlic, fent referència a conceptes purs i polaritzats de llum i obscuritat, salvació i condemna." (CATALÀ, 2009: 197)

En aquesta perspectiva també és clau el concepte d'al·legoria, tenint en compte l'anàlisi de la càrrega al·legòrica del paisatge exterior i el paisatge domèstic sobre els que es construeix bona part de la conceptualització visual dels westerns i melodrames dels anys 1950, objecte d'estudi en aquestes pàgines. En la definició d'al·legoria, em remeto a la que fa David Melbye a *Landscape Allegory in Cinema: from Wilderness to Wasteland* com "un artefacte narratiu en el que els personatges principals es mouen més enllà de les seves funcions habituals de protagonista/antagonista cap a una dimensió més simbòlica del seu significat." (MELBYE, 2010: 3)

El mite d'un paradís terrenal

Partint de la funció transcultural del mite argumentada per Lévi-Strauss, i la llibertat respecte la forma i ús a la que es predisposa, l'anàlisi en el context del gènere cinematogràfic permet reflexionar sobre les seves característiques i buscar el vincle no només en la societat específica que els ha generat, sinó altres que hi han accedit gràcies a l'abast de la distribució cinematogràfica.

"Tradicionalment -diu Barry Grant Keith- el terme mite es refereix a les històries compartides al si d'una societat, sovint involucrant-hi déus i herois mítics, que expliquen la natura de l'univers i la relació de l'individu amb aquest. Aquestes narratives mítiques encarnen i expressen els rituals d'una societat, les seves institucions i valors. A la cultura occidental, els mites, inicialment transmesos oralment, s'han disseminat de la mà de la cultura de masses des de finals del segle XIX. Al segle XX, les pel·lícules de gènere, amb les seves repeticions i variacions d'un grapat de trames, són exemples clau de la mediatització dels mites contemporanis" (GRANT, 2007: 29)

El western és un àmbit fèrtil per a la reflexió sobre el mite, relat èpic de la promesa d'un paradís terrenal (l'Oest) on reinventar-se i la visualització de l'ansia amb la que el continent americà va ser vist per molts europeus des que Colom i les seves naus van obrir la veda. El Vell Continent va veure en el Nou una terra amb una exuberància natural que els conqueridors no consideraven aprofitada per la població nadiua. Els europeus que van creuar l'Atlàntic, en canvi, van arribar disposats a *menjar-s'ho* tot i un cop a terra ferma el mite va ser reciclat al Nord en l'èpica de la mediatitzada conquesta de l'Oest en la que la dicotomia entre Vell-Nou continent, va ser substituïda per la dicotomia Est-Oest. Els herois i els seus antagonistes i la càrrega mítica de l'epopeia que protagonitzen expliquen la durabilitat i interès que suscita el western més enllà de l'èxit amb el que va ser construït i exportat per Hollywood. Umberto Eco hi fa referència al parlar del "model americà" de serialització:

"Pensem en els emigrants de finals del segle XIX que somiaven en anar-se'n a Amèrica. Per a ells, Amèrica no era una cosa a imitar, sinó un lloc *cap al qual anar*, un lloc utòpic, un *terminus ad quem*. Considero, per tant, que abans de parlar de model americà convé estudiar aquest període en el qual Amèrica, més que un esquema imitable, va ser un terme ideal, un lloc mític". (ECO, 2000: 10-11)

El western permet reflexionar sobre aquest "lloc mític" en la seva vessant més terrenal. Més enllà del paisatge, les misèries i les glòries humanes, el gènere dóna una panoràmica força material del mite, amb les seves llums i ombres, com ho fa el melodrama sobre la societat resultant de la gesta pionera. La idea de fugida endavant, de segones oportunitats, s'ha de refugiar a mitjans del segle XX al món interior, al de les emocions. Vist que la terra cap on fugir s'acaba, el melodrama agafa el relleu i un i altre gènere manlleven recursos que subratllen aquesta inquietud. Tant un com altre gènere deixen constància del mite i la seva reflexió al cinema dels anys 50. En el seu estudi compartiu dels westerns de John Ford i Howard Hawks, Robert B. Pippin parla de *The Man Who Shot Liberty Valance* no tant com un "tractament mitològic" de la fundació d'una nova societat com un film "sobre la fundació mitològica (sobre la distorsió i manipulació de la narració) i és un relat raonat, fins i tot

escèptic sobre aquesta mitologització, malgrat la reputació de Ford de creure's la idealització que posa en veu dels seus personatges." (PIPPIN, 2010: 96)

En quant a la hibridació, films catalogats com a westerns com *The Searchers*, *The Big Country*, *The Unforgiven*, *Red River*, *Duel in the Sun*, *Johnny Guitar* o *Pursued* encaixarien perfectament al melodrama si no fos per la seva iconografia. I a la vegada, és justament aquesta iconografia amb la que diferents melodrames flirtegen obertament als anys 50, com *Giant*, *Broken Lance* i *Home from the Hill* fins el punt que es podria parlar d'un subgènere de western melodramàtic en el qual les tensions territorials -o materials- estan teixides amb tensions més íntimes, ja siguin fraternals, edípiques, romàntiques o eròtiques.

La paròdia com a eina de lectura

Sovint el caràcter auto reflexiu dels gèneres s'ha pogut evidenciar a través de la paròdia, la que subratlla els codis amb un objectiu còmic a condició que l'espectador estigui familiaritzat amb les seves fórmules. *Go West*, dels germans Marx, *Blazing Saddles*, de Mel Brooks o el retrat del general Custer a *Little Big Man*, d'Arthur Penn, en serien uns exemples. I en el melodrama, serials televisius arreu -els *culebrots*- o l'obra de Pedro Almodóvar han estirat el fil de l'excés apuntat per les produccions nord-americanes de Douglas Sirk i els seus coetanis.

En aquesta tesi m'he remès a l'accepció clàssica del terme, referit a una lectura entre línies de la narració que la qüestiona subtilment. Un ús de la paròdia que pot contribuir a explicar la multiplicació de lectures de la narració clàssica que vertebrava els films de la mostra i que remet a la "categoria E" per Comolli i Narboni i Comolli (COMOLLI, 1969).

El tractament del personatge del general Custer pot ser un bon exemple per il·lustrar aquest punt: si d'una banda hi ha la paròdia més gruixuda de *Little Big Man* i de l'altra el retrat del general com a heroi de capa i espasa encarnat per Errol Flynn a *They Died with Their Boots On* de Raoul Walsh; *Fort Apache* de John Ford situaria el personatge a mig camí: un heroi amb trets psicopàtics però útil per a la llegenda de l'Oest. Tot plegat en la pell d'una actor que al western acabaria donant al llarg de la seva carrera tota la paleta de grisos que separen el blanc del negre i el Bé del Mal de *My Darling Clementine* a *Once Upon a Time in*

the West: Henry Fonda. *Fort Apache* respondria a l'aplicació del concepte clàssic de paròdia, clarament identificat en el discurs que pronuncia el personatge de John Wayne al final del film, en el que glossa el coronel interpretat per Fonda com un heroi en contraposició al retrat que n'ha fet la pròpia pel·lícula fins aquell moment.

Les contradiccions internes necessiten de l'espectador per existir. És el públic el que percep què es mostra, com es mostra i què no es mostra. Aquesta cita de Roland Barthes, referint-se a *Modern Times* de Charles Chaplin, resumeix d'una manera molt efectiva a què em refereixo:

"Chaplin, d'acord amb la idea de Brecht, mostra la seva ceguesa al públic [a l'escena on el seu personatge patina amb els ulls tapats en una planta d'uns grans magatzems en obres i sense barana] de tal manera que el públic veu, al mateix moment, al cec i al seu espectacle; veure a algú que no veu és la millor manera de veure intensament el que ell no veu" (BARTHES, 1970: 42)

En aquest sentit el no fet, el no vist, pels herois i heroïnes del western i melodrama crida també poderosament l'atenció.

A l'hora d'establir la mostra de films per abordar la construcció i deconstrucció dels esmentats arquetips de l'indi, el *cowboy* i la mestressa de casa, vinculats a la mitologia del somni americà i circumscrits als gèneres del western i melodrama hi ha un altre factor que he tingut en compte i sobre el que cal fer un parell de precisions metodològiques relatives al concepte de cinema d'autor i de gènere cinematogràfic.

El director, autor?

El marge que delimita en aquestes pàgines les "produccions de Hollywood dels anys 50" inclou films que daten de la segona meitat dels 40 (post Segona Guerra Mundial) i altres que corresponen a principis dels anys 60, com pot ser el cas de *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962), *Home from the Hill* (1960), o fins i tot *El Dorado* (1966). Ho faig quan es tracta de pel·lícules vinculades a directors clau a la mostra com ho són, respectivament, John

Ford, Vincente Minnelli i Howard Hawks. Cineastes a partir dels quals he pogut reflexionar sobre la hipòtesi de partida d'aquesta tesi, i que als anys 40-50 i principis dels 60 estaven al cim de la seva maduresa.

Són els seus films, de fet, els que em van donar la idea d'endinsar-me en aquesta recerca acadèmica. Si l'existència de codis de gènere em permet establir comparacions, el concepte d'autor també treballa en aquest sentit, tant pel que fa al conjunt de l'obra d'un mateix cineasta, com en el contrast amb els seus companys de generació en el context de la mateixa societat i indústria.

Alguns d'aquests noms (Ford, Minnelli, Hawks) estan vinculats als fonaments de la teoria d'autor cinematogràfica des dels escrits de la francesa *Cahiers du Cinéma* a la històrica mirada sobre el cinema nord-americà signada per Andrew Sarris a *The American Cinema: Directors and Directions 1929-1968*. Uns textos que justament apareixen quan l'obra d'aquests cineastes és ja crepuscular, per motius de cicle vital i pel canviant escenari industrial a un Hollywood en el qual els és difícil trobar finançament pels seus projectes.

Bazin resumia a l'article publicat al número 70 de *Cahiers du Cinéma* l'any 1957 sota el títol *De la politique des auteurs*, les complicacions del concepte d'autor i els processos de la seva identificació i les contradiccions que implica, de les quals és especialment rellevant aquí aquesta reflexió, tot un clàssic en si mateixa però que aquí em sembla tan pertinent com ho és -al llarg d'aquestes pàgines- recórrer a dos films que tanta tinta acadèmica com *The Searchers* o *All That Heaven Allows*:

"Paradoxalment, els partidaris de la política dels autors admiren particularment el cinema nord-americà quan és en aquest on les servituds de producció són més penoses. És cert també que és en el que el director disposa de millors facilitats tècniques, tot i que una cosa no compensi l'altra. No obstant, admeto que la llibertat a Hollywood és més gran del que diuen si se sap llegir entre línies. I fins i tot afegiria que la tradició dels gèneres constitueix un punt clau per a la llibertat creadora. El cinema nord-americà és un art clàssic, però justament per això, per què no admirar també el

que és més admirable en ell, és a dir, no només el talent de tal o qual dels seus cineastes, sinó el geni del sistema". (BAZIN, 1957)

Tradicionalment, el concepte d'autoria ha resultat difícil d'acotar, com l' alhora precisa i vagaria tria de factors que defineixen un autor als ulls d'Andrew Sarris (SARRIS, 1973): competència tècnica, una personalitat distingible i sentit intern, aquest darrer extrapolat de la tensió entre la personalitat del director i la seva obra. Més tard, Roland Barthes va independitzar el text de l'autor i Peter Wollen (WOLLEN, 1973) va elaborar la idea que quan ens referim a un autor, no pensem en la persona, en la seva biografia, sinó en una construcció crítica.

En aquest context, doncs, quin pes se li ha d'atorgar a l'autor en una tesi que agafa noms propis com els de Ford, Hawks, Minnelli, Sirk, Ray o Mann com a punt de partida? Si en termes de censura, mitjans i cànon narratiu, les produccions realitzades sota el paraigua dels estudis estan condicionades pel mateix sistema, l'autor "pot ser entès com una persona, o agent creador del text" (BORDWELL, THOMPSON, 1985: 77) aquestes pàgines tenen l'objectiu de centrar-se en l'estudi del *text*, però el context autoral ajuda a l'hora d'establir hipòtesis d'interpretació i observar detalls de la seva arquitectura, com els mecanismes paròdics, la hibridació de gèneres i anàlisi de la narrativa clàssica que ocupen el cos central de la recerca.

Bona part dels films que han inspirat aquesta tesi van ser estrenats en vigílies de l'eclosió de l'*auteurisme* i els seus directors hi han estat estretament vinculats. John Ford i Howard Hawks van ser uns dels primers noms de Hollywood en ser reivindicats com a autors, mentre Douglas Sirk va ser menystingut primer i reverenciat anys després de la seva retirada, esvaint-se el rebuig de la crítica als seus taquillers melodrames a la Universal. Una reivindicació que no només passa per les pàgines de publicacions especialitzades, sinó també des de la pròpia pantalla gran amb la devoció manifesta de cineastes com Rainer Werner Fassbinder primer i, posteriorment, de Todd Haynes o Pedro Almodóvar.

Entre la percepció diluïda de l'autor-director en el context dels grans estudis de Hollywood durant la seva època daurada i la seva coneguda divisió fabril del treball, d'una banda, i, de l'altra, la reivindicació dels "crítics de *Cahiers du Cinéma* que, a partir dels anys cinquanta li

van donar la volta a aquesta axiologia, mitificant la figura del director adjudicant-li la tasca plenament creadora, en detriment del treball del guionista" (CATALÀ, 2001: 34), el concepte aplicat a aquesta tesi pren la figura del director com la persona encarregada d'orquestrar les decisions creatives per tal de traduir en imatges la idea original del film. Sobre el context controlador de la producció a Hollywood també hi hauria matisos tal com assenyala Leo Braudy citant Frank Capra qui va assenyalar "una opció que va en un sentit oposat als temps del monopoli dels grans estudis, on hi havia molta llibertat per experimentar perquè totes les pel·lícules tenien garantida la distribució." (BRAUDY, 2009: 437)

En qualsevol cas el concepte d'autor pesa en el sentit que es tracta d'unes decisions marcades per la seva experiència cinematogràfica i vital que connoten el significat del text.

En la literatura crítica sobre l'obra dels cineastes analitzats (i de qualsevol dels seus coetanis que van fer carrera en el context del Sistema d'Estudis) apareix la reflexió crítica del concepte d'autor, amb opinions per a tots els gustos. Però cal preguntar-se pels vasos comunicants entre ells, que entrellacen el concepte d'autor amb el de gènere i el context social i de producció. Sobre les condicions de treball, novament Sirk i Ford aporten dues perspectives il·lustratives, no només de la dinàmica dels estudis, sinó de la seva personalitat. El primer, directe; el segon contradictori, obligant a llegir entre línies.

"Un poeta –deia Sirk-, fins i tot un dramaturg, pot reescriure la seva obra. Un cineasta, no. I en el temps dels estudis, estaves lligat de mans pel guió ja abans de començar pel guió. Després podies canviar coses, però d'amagat, de manera que l'estudi no pogués oposar-s'hi." (FISCHER, 1991: 221)

En el seu cas, Sirk podia comparar la seva experiència amb la del cinema i teatre alemany on es va desenvolupar la primera part de la seva carrera abans de desembarcar a Hollywood als anys 40. Fer-se un nom als EUA del calibre que tenia a Europa li va costar, i aquest només va créixer quan els seus films van començar a donar el seu fruit a la taquilla americana, *adoptat* primer per Columbia i després per Universal.

En el cas de Ford, en canvi, parlem d'una llarga vinculació als estudis, havent transcorregut la seva carrera en paral·lel a la mateixa construcció de Hollywood, des dels seus fonaments, al 1917, i pràcticament als primers passos de la història del cinema. Més de 130 pel·lícules com a director; el reconeixement a taquilla (únic salconduit de valor per aconseguir projectes a Hollywood) i el prestigi portes endins del gremi, ostentant el rècord d'Oscar (encara avui) al Millor Director amb quatre premis per *The Informer*, *The Grapes of Wrath*, *How Green Was My Valley* i *The Quiet Man*, li van permetre a Ford tenir més control sobre quins projectes rodava i com els rodava (deixant poc marge d'opcions als muntadors, procés sobre el que ja no tenia control) però ni així estem parlant d'una absència total d'interferències per part de producció. Al final de la seva carrera, ell mateix va posar un exemple a l'entrevista feta per Peter Bogdanovich, amb el seu habitual i lacònic esperit de contradicció:

“- *Li van canviar molt Cheyenne Autumn en relació al que havia planejat?*

- Sí.

- *Podria explicar algunes de les coses que li van canviar?*

No, no ho recordo. Però van passar coses fins i tot abans de començar el rodatge. Carroll Baker [la protagonista] és una noia fantàstica, una actriu fantàstica, me l'estimo molt, però jo ho volia fer bé: la dona que se'n va anar amb els indis [segons la novel·la original de Mary Sandoz que adaptava el film i els fets històrics que aquesta reproduïa: la marxa a peu d'un grup de cheyennes a les seves terres d'origen després de ser-ne desterrats] era una solterona madura que al final els va abandonar perquè ja no podia aguantar més. Però es veu que això no es podia fer, havíem de posar-hi una noia jove i guapa.” (BOGDANOVICH, 1997: 104)

La Warner va forçar també el càsting d'actors no nadius americans per a interpretar als personatges cheyennes més rellevants (Dolores del Río, Gilbert Roland, Sal Mineo, Ricardo Montalbán) i, en relació al mateix film, la biografia de Ford de Scott Eyman cita un telegrama del productor, Bernard Smith, queixant-se de canvis fets per l'estudi en postproducció:

“He vist la pel·lícula aquest matí per comprovar la còpia i m'he quedat astorat al veure que la Warner ha tallat dràsticament la segona part carregant-se valors importants

STOP Mitja part col·locada al mig de la seqüència de Dodge City STOP La massacre de Ford Robinson reduïda a quasi res STOP Escena de l'hospital, quan el nen arriba, reduïda, diluïda al mig STOP Reunió tribu a Cova de la Victòria reduïda STOP He telegrafiat a Warner protestant enèrgicament i demanant que retardi l'estrena i restauri la nostra còpia, amenaçant amb declaracions als crítics." (EYMAN, 2001: 501)

En tot cas, pel que fa a *The Searchers*, es tracta d'una producció a mig camí entre el control ferri de l'estudi i el model que es comença a perfilar des de finals dels 40.

"El principal motiu pel qual Ford va crear la seva pròpia companyia de producció independent amb Merian C. Cooper l'any 1947, Argosy Pictures, va ser l'oportunitat de garantir que tindria un control total sobre la faceta artística dels seus films. Warner Brothers simplement proporcionava el necessari per a la postproducció i s'encarregava de distribuir el producte un cop acabat a canvi d'una part substancial dels beneficis. Crear la seva pròpia productora va ser gest típic dels directors seriosos (John Huston, Frank Capra, William Wyler) que al tornar de la Segona Guerra Mundial, com Ford, es van negar a sotmetre de nou l'art al dictat del sistema d'estudis i al control dels projectes per part dels seus amos." (ECKSTEIN, LEHMAN: 2004, 23)

A través d'Argosy Pictures -companyia de Merian C. Cooper a la que el director es va incorporar just després de la guerra l'any 1946 deixant en un segon pla un lucratiu contracte amb la Fox- Ford havia fet amb empreses de més petit calibre com Republic, passant per la RKO i la mateixa Warner. Assegurant part del control en el procés creatiu -i les limitacions pressupostàries que podia comportar ser responsable del calaix també-, el cordó umbilical amb el canviant Sistema d'Estudis seguia tibant.

Per part seva, Sirk va començar la dècada dels anys 1950 plenament integrat a la plantilla d'Universal Pictures. De la relació amb els estudis, a part de la consciència d'haver de treballar "lligat de mans" tal com explicava Sirk a la cita esmentada unes ratlles més amunt, hi ha un exemple curiós de les contradiccions de l'època esmentada pel mateix director en

referència al rodatge d'*All That Heaven Allows*, una estocada a l'estereotip del productor-comerciant conservador:

"L'Amèrica d'aquesta època estava segura d'ella mateixa; una societat que estava orgullosa de les seves institucions i els seus èxits. No recordo amb detall *All That Heaven Allows* però sí les influències que vaig tenir... Un dels primers llibres americans que va exercir una profunda influència en mi, quan tenia tretze o catorze anys, va ser un llibre que em va regalar el meu pare: *Walden*, de Thoreau [un llibre políticament incorrecte als ulls de la censura McCarthyista]. En definitiva, era el veritable tema del film, però ningú se'n va adonar, excepte el director de l'estudi, el senyor [Edward] Muhl." (HALLIDAY, 1997: 139)

Al marge de que el mateix Sirk semblés haver assumit plenament el joc de Hollywood quan li va descriure a John Halliday la seva relació amb Universal:

"Em vaig convertir en el que podríem denominar director de la casa. (...) És clar que calia que seguís les regles, que evités les experimentacions, que respectés els valors familiars, que fes finals feliços, i tal, però l'Universal mai va intervenir ni sobre la meva feina darrere la càmera si sobre el muntatge, cosa molt important per a mi. En certa manera comprenia el seu punt de vista: ells dirigien l'estudi i un film almenys ha d'ingressar el que ha costat. Crec que tots els grans cineastes estarien d'acord amb mi sobre aquest punt -John Ford, Howard Hawks o Alfred Hitchcock, segur. Al *show business*, sigui quina sigui l'època, ni que ens remuntem a Calderón de la Barca, Shakespeare, Lope de Vega o Molière, mai hi ha hagut un temps en el que això no fos així." (HALLIDAY, 1997: 123)

Tenint en compte aquest context i els condicionants de producció, doncs, es tracta de veure quins són els punts en comú que transcendeixen els gèneres en qüestió (western i melodrama) i delimitar un terreny d'intersecció més ampli del perceptible a un primer nivell de lectura, buscant un equilibri entre la concepció de l'autor -condicionat pel context i que a la vegada el modela amb la seva obra- i el text en si, sent conscient que l'estudi del cinema

en el sentit ampli del terme -infraestructura econòmica, producció, distribució, exhibició, impacte social, tecnologia, etc.,- depassaria l'àmbit d'una recerca com aquesta.

Si, com afirmen Bordwell i Thompson, en el context del Hollywood clàssic “els autors es caracteritzen habitualment per recórrer a recursos tècnics específics, com la profunditat de camp en Wyler, les barroques composicions de Von Sternberg (...) o l’emplaçament de l’acció davant de portes en el cas de John Ford, o miralls en el cas de Sirk” (BORDWELL, THOMPSON, 1985: 78) aquí la intenció és veure la repercussió de les seves decisions com a directors, si “portes” i “finestres”, per exemple, són dues eines diferents d'una mateixa al·legoria, la que qüestiona la conquesta de l'espai domèstic com a sinònim de felicitat, la que insinua que els malsons seguiran acompanyant a la Dorothy de *The Wizard of Oz* quan obri els ulls a la seva llar de Kansas.

Gènere, indústria i perspectiva crítica

La segona precisió necessària en l'àmbit metodològic té a veure amb el concepte de gènere, que en l'estratègia d'anàlisi d'aquesta tesi s'entén com a sistema de convencions, codificacions i expectatives en el que participa la indústria, el text i el destinatari. He tingut en compte diferents perspectives, que es corresponen a la classificació feta per Tom Ryall (RYALL, 1998: 329): el sistema genèric (el concepte de gènere en el context de producció i del Sistema d'Estudis de Hollywood en particular en aquest cas); la definició dels codis dels dos gèneres que centren la mostra (western i melodrama); i finalment la relació de pel·lícules concretes amb el seu context genèric.

També hi ha la vocació de reivindicar el gènere com a àmbit de reflexió malgrat que, tal com lamenta Leo Braudy:

“No hi ha res al cinema que sigui més consistentment citat com un obstacle a l’anàlisi crític seriós que l’existència de formes i convencions, ja sigui la tendència a l’estereotip dels personatges, de l’entorn, del final feliç, o els films que comparteixen característiques semblants –westerns, musicals, films de detectius, de terror, d’escapada, d’espies- resumint, el que s’ha denominat pel·lícules de gènere.” (BRAUDY, 2009: 435)

La definició de gènere que més s'ajusta a l'objectiu d'aquest treball és la que proposa Steve Neale a *Genre*: "sistemes d'orientacions, expectatives i convencions que circulen entre la indústria, el text i el subjecte." (NEALE, 1992: 19) En un moment, els anys 50, on aquests ja estan ben definits.

Al marge de l'anàlisi iconogràfic i narratiu i la compatibilitat de la combinació entre semàntica i sintaxi que es pot donar entre diferents gèneres tal com advoca Rick Altman (ALTMAN, 2000), el gènere s'entén com una estratègia industrial (relacionada amb l'organització del treball i rendibilitat interna dels estudis) i comercial (per vehicular les produccions de cara al públic). I sobre aquest punt és important recordar l'aportació de Neale a l'estudiar l'ús del terme "melodrama" en les publicacions sobre cinema, comunicats de premsa i publicitat generats pels propis estudis entre els anys 1910 i 1950, un estudi que qüestiona l'ús de l'etiqueta que havien fet en les seves reflexions sobre el gènere autors com Laura Mulvey o Thomas Elsaesser. Més enllà de l'encertada apreciació de Molly Haskell quan fa referència al mateix concepte de cinema "de dones" -associat al melodrama clàssic- des de la perspectiva crítica -"Quin comentari pot ser més nociu sobre les relacions entre homes i dones a Amèrica que el propi concepte d'una cosa anomenada *film de dones*?" (HASKELL, 1974: 153)-, l'estudi conclouïa que "melodrama" no era un terme amb connotacions pejoratives, ni estava vinculat al *woman's film* i que, paradoxalment, adjectius com "vigorós", "viril" sí apareixien associats al gènere.

Una conclusió que contradiu algunes de les afirmacions arrelades a la historiografia del cinema, fins i tot des de la teoria feminista:

"Tradicionalment, l'hipotètic espectador de les pel·lícules de gènere de Hollywood era, com quasi tots els cineastes que les feien, blanc, home i heterosexual. Aquesta perspectiva blanca i masculina era part indestriable del sistema de gèneres, construït sobre certes assumpcions. En general, els gèneres d'acció -d'aventures, bèl·liques, de gàngsters, de detectius, de terror, de ciència ficció i, és clar, el western- estaven adreçats a un públic masculí, mentre que els musicals i els

melodrames romàntics -també coneguts com *weepies* [lacrimògens]- eren venuts com a "cinema de dones". (GRANT, 2003: 81)

La revisió de la política d'etiquetatge de gèneres des dels propis estudis feta per autors com Steve Neale, entronca amb la revisió d'aspectes que afecten el cos central d'aquesta tesi -com la reflexió dels arquetips del somni americà feta tant des del western com del melodrama o la hibridació formal d'ambdós gèneres que es proposa- i altres aspectes relacionats amb els gèneres cinematogràfics com l'evolució, etapes o cicles que han donat pas a parlar, per exemple, del concepte de western "crepuscular", que ha rebut altres denominacions, com la de "superwestern" establerta per André Bazin (BAZIN, 2004: 262).

En la seva monografia sobre el concepte de gènere cinematogràfic, Barry Keith Grant qüestiona l'evolució lineal dels gèneres -i els autors que hi han apostat- a favor d'un concepte cíclic -la mateixa idea que defensa Tag Gallagher sobre el western (GALLAGHER, 2003)- que no passa per fases ordenades com la fundacional, l'etapa de maduresa i l'etapa paròdica (humorística) dels codis ja assentats:

"Alguns crítics accepten un patró general de canvi als gèneres que evolucionen d'un estadi inicial de formació, passen per un període clàssic d'expressió arquetípica cap a una etapa més intel·lectual en la que les convencions són examinades i qüestionades més que presentades de manera simple i, finalment, desemboquen a un estil irònic, autoreferencial típicament expressat per la paròdia"

(GRANT, 2003: 35)

En el cas del western, la paròdia humorística es remunta -molt abans dels germans Marx, de Mel Brooks i fins i tot Quentin Tarantino- a l'etapa *fundacional* amb títols com *Go West* (1925) de Buster Keaton. I si s'aplica el concepte clàssic de paròdia que defensa aquesta tesi, el western hi ha conviscut al llarg de la seva història, qüestionant el mite de l'Oest a mida que el construïa, de *The Vanishing American* (1926) a *Stagecoach* (1939) o *Unforgiven* (1992) . En aquest treball, per tant, prefereixo no recórrer al concepte d'evolució genèrica o utilitzar termes com l'esmentat del "western crepuscular" en el

sentit que prioritzo el pes del context i el tema de fons: la construcció i deconstrucció d'arquetips del somni americà. I em centro al western i melodrama dels anys 50 perquè són dos gèneres on aquest concepte té un pes específic clau: en el primer, perquè es descriu i persegueix, i en el segon perquè proposa l'escenari físic i temporal en el que se suposa que s'ha de gaudir. També és rellevant la conjuntura històrica que fa que aquests films emmirallin inquietuds i ideals d'un país que surt vencedor d'un conflicte bèl·lic i en prou bonança econòmica per pensar que el *dret a la felicitat* l'haurien de tenir ja entre mans. Els interrogants que plantegen sobre aquest punt melodrames i westerns dels 50 entronquen amb la mateixa essència del gènere, un concepte que:

"comporta un reconeixement de filiacions passades i futures que estableix un reciclatge compartit entre autor i públic com una forma genuïna d'activisme narratiu. La repetició també pot ser, en aquest cas, irònica i transgressora, perquè compta amb la complicitat del seu receptor, amb el seu desig: el d'una ficció que fa notar el seu temps com temps del espectador."

(BALLÓ, PÉREZ, 2005: 10)

Les convencions, la iconografia, la localització, les trames i temes abordats, els actors que hi estan sovint vinculats tenen lloc en la reflexió de western i melodrama, com l'argumentació de cert grau d'hibridació entre ambdós. Tot i així, sóc conscient de la sensació de la paradoxa apuntada per Andrew Tudor en l'estudi dels gèneres cinematogràfics:

"Agafar un gènere com ara el western, analitzar-lo i fer un llistat de les seves característiques principals, implica que hem d'acotar una mostra de pel·lícules que són westerns. Però aquesta mostra només pot ser acotada a partir de les característiques principals que només poden ser descobertes en els propis films un cop han estat acotats." (TUDOR, 1973: 135)

Globalment, l'objectiu és trobar exemples específics per justificar cada un dels punts plantejats des del terreny d'intersecció de western i melodrama fins a les contradiccions en la construcció dels arquetips rellevants en el concepte del somni americà.

5. WESTERN I MELODRAMA: UNA DEFINICIÓ

JOSEPH McBRIDE: *Most of the recent westerns have tried to debunk the mythology of the West. What do you think about that?*

HOWARD HAWKS: *You mean there are people around today who remember what it was like?"* (McBRIDE, 1996: 140)

5.1. La construcció èpica del western

La cita que obre aquest capítol està extreta de l'entrevista que Joseph McBride va fer a Howard Hawks sobre la seva obra, un director clau en l'estudi del concepte d'autor, de gènere i del Hollywood clàssic, havent tocat bona part dels gèneres canònics, de la comèdia al *film noir*, passant pel musical i el western. El seu comentari il·lustra l'aire desenfadat amb el que Hawks i alguns dels seus contemporanis (Ford entre els més destacats) van voler defugir qualsevol reflexió pública que pogués ser etiquetada d'intel·lectual. No obstant, malgrat això, com el cinema que va dirigir, l'aparent simplicitat de la resposta deixa entreveure un tema clau vinculat a l'essència del western: el realisme en la reproducció d'un passat relativament recent a la història nord-americana, uns fets que, en alguns casos, precedien d'escasses dècades la seva *representació* cinematogràfica. Personatges notoris vinculats al salvatge Oest, de fet, van arribar a aparèixer en carn i os davant les càmeres i molts *cowboys* anònims van deixar els ranxos pels sets de Hollywood i una paga més bona.

“El western és un dels invents més grans que ha donat Amèrica. Com en el cas del jazz o el *baseball*, dos altres entreteniments únics, representa una destil·lació de la quintaessència del caràcter nacional, de la seva sensibilitat, i ha entretingut a milions d'espectadors amb la seva estètica intensa i satisfacció ideològica”.

(KITSES, 2004: 1)

Però en contraposició al jazz, que admet les seves arrels africanes, o el baseball, que pot fer el mateix en referència al *cricket* britànic, el western no s'entén tant en termes de fusió cultural -tot i recollir temes com el viatge de l'heroi que es remunten als clàssics grecs- com

de construcció en oposició a la cultura autòctona de les terres ocupades pels colons, integrant la mitologia que els *nous americans* poguessin arrossegar amb ells i desviés, quan calia, les tensions entre el Nord i el Sud per l'Est (*civilitzat*) i l'Oest (*salvatge* i en vies de colonització). Pura ficció per articular, justament, un "caràcter nacional". El mateix Kitses apunta que el western s'ha de veure com una "faula històrica" (KITSES, 2004: 19) i en la mateixa direcció apunten altres acadèmics:

"L'estructura narrativa del western i els seus motius deriven menys del món real que dels imperatius econòmics i artístics de Hollywood, cada pel·lícula busca la seva plausibilitat en termes de referència a l'experiència prèvia del públic en el gènere."
(BUSCOMBE, 1988: 13)

En el cas de l'èpica americana cristal·litzada en el western hi ha una circumstància que li dóna singularitat històrica, l'amplificador d'un fenomen que quasi hi transcorre en paral·lel: el naixement dels mitjans de comunicació de masses. Tal com diu Bazin, el western "va néixer de la trobada d'una mitologia amb un mitjà d'expressió" (BAZIN, 2004: 245). I mite és, certament, el concepte que descriu millor els fonaments del western i dels antecedents literaris i pictòrics dels que aquest beu, particularment en la definició que en fa Richard Slotkin:

"El mite busca més la vinculació entre una ideologia i una narrativa, que un discurs o una estructura argumental. El seu llenguatge és metafòric i suggestiu més que lògic i analític (...) Encara que els mites siguin producte del pensament i obra dels humans, la seva identificació amb una tradició venerable fa que semblin productes de la *natura*, expressions d'una consciència transhistòrica o d'algun tipus de *lleis naturals*". (SLOTKIN, 1998: 6)

Lévi-Strauss va més enllà i argumenta els mites tenen un component inconscient, un mirall on es reflecteixen conflictes públics (LÉVI-STRAUSS, 1963). En aquest cas el conflicte públic és obvi: el xoc entre els pobladors que ja estaven assentats al territori que avui ocupen els EUA amb les onades migratòries europees, en escalada imparable a partir del segle XVII. L'èpica

del western reconstrueix aquesta ocupació i la literatura acadèmica cinematogràfica li atribueix coordenades geogràfiques i temporals, acotant-lo a l'última etapa de la conquesta, al segle XIX i al territori més a l'Oest de l'Atlàntic d'acord amb el sentit de la marxa dels colons.

Des del primer *best seller* escrit per una de les primeres habitants dels assentaments creats arran del desembarcament del *Mayflower* després del seu captiveri en mans dels indis (*Captivity and Restoration of Mrs Mary Rowlandson*) l'any 1682, fins l'esplendor del gènere a Hollywood i les seves posteriors revisions el perfil del relat ha canviat. No obstant és necessari observar l'arrel de la seva temàtica i iconografia per valorar la complexitat d'un film com *The Searchers*, que precisament torna a abordar el tema de la captivitat femenina o altres en el que el tema reapareix més enllà dels anys 1950, de *Little Big Man* a *Dances with Wolves*. El concepte de mite abraça també la idea de la seva mal-leabilitat, els matisos que el context, des del qual és relatat, aporta.

El cine va jugar un paper clau en la construcció del mite de l'Oest, recollint la tradició que havien marcat altres disciplines artístiques, però també des del poder polític i del discurs historicista per designar els *actors* d'aquest magmàtic xoc social, econòmic i cultural i atorgar-los a cadascú un paper a la funció. A la població indígena de Nord Amèrica li van tocar les de perdre en tots aquests fronts fins al punt d'haver d'adoptar una identitat virtual (construïda segons les necessitats de la societat hegemònica) amb un poder amenaçant a la ficció inversament proporcional al seu pes real a la nova societat americana. Amb raó escriu Michael J. Riley a *Hollywood's Indian. The Portrayal of the Native American in Film*, que els nadiu americans "potser són una de les creacions fictícies més creatives i duradores que s'ha donat mai als mitjans de comunicació de masses". (ROLLINS, O'CONNOR, 2003: 70)

La força migratòria, l'ambició de control territorial i els mitjans humans i tècnics dels *nous* americans van donar a la colonització la velocitat vertiginosa pròpia de la incipient Revolució Industrial per la que venien esperonats. La construcció d'una nova identitat "americana" s'ajusta a aquesta ràpida transformació del paisatge humà i geogràfic. Establint, primer de tot, dos bàndols: colons *blancs versus* indígenes *vermells* amb cultures i objectius diferents.

D'exemples en trobem als tractats històrics, al discurs polític, a la literatura i la pintura. Totes les arts fins al cinema recullen la torxa de l'èpica nacional. El concepte de frontera es construeix perfilant qui està a banda i banda d'aquesta línia divisòria imaginària entre el territori ocupat ("civilitzat") pels colons d'origen europeu i la població que aquests es troben a l'arribar a l'altre costat, els *salvatges*. Una expansió que es vincula a la identitat nacional una vegada la colònia ha tallat lligams amb la metròpoli (el Regne Unit) i s'ha imposat als rival francesos i espanyols en la colonització.

Com en tota definició d'identitat nacional, la construcció d'aquesta passa per marcar la diferència amb els *Altres*, sobretot davant la por a l'amalgama migratòria dels nous pobladors. Una publicació com *The Nation*, l'any 1877, descrivia ja la massa obrera dels EUA com predominantment forana, una gent:

“a la que els ideals i la política americana interessa molt vagament en el millor dels casos, i que porta a la sang tradicions que donen al sufragi universal un aire d'amenaça per a bona part de les coses que la majoria d'homes civilitzats tenen per sagrades.”
(SLOTKIN, 1998: 21).

Toca, per tant, recórrer a la imaginació per crear un arquetip de pioner i un d'indi, el nom del qual ja parteix d'un malentès històric: la *descoberta* d'Amèrica per Cristòfor Colom camí de les Índies. La diversitat de procedències dels immigrants als futurs EUA, en el cas dels pioners, i l'agenda política dels nousvinguts pel que respecta als nadius americans, fa que des de bon principi les diferències entre els *actors* a banda i banda de la frontera -a la història, la política i les arts amb més o menys declarades intencions realistes-, passi pel que es pot definir com convenció dramàtica, la que fa possible el *contracte* entre la ficció escenificada al teatre o al cinema i l'espectador. Si, tal com diu Claude Lévi-Strauss, els mites i les narratives reconcilien contradiccions culturals, el procés aquí ho confirma a un ritme impressionant.

“Abans de Colom, no hi havia indis. La població indígena del que ara coneixem com Nord Amèrica no es denominaven a sí mateixos amb aquest terme. Des del seu punt de vista, la *indianitat* és una construcció artificial imposada pels blancs. Fins i tot la

denominació de les tribus –Navajo, Sioux...- sovint són noms poc afalagadors que els blancs els van donar, a vegades a partir dels epítets derogatoris utilitzats pels seus enemics.” (BUSCOMBE, 2006: 10)

Paral·lelament, el mateix concepte de raça blanca és “en sí mateixa és una abstracció, una qüestió de pensament més que un grup racial. La raça blanca tal com la coneixem a Amèrica és una amalgama d’immigrants europeus, no un fenomen racial” (DELORIA, 1988: 189). I anant una mica més lluny, el que ja és qüestionable és el propi concepte de raça, tal com han assenyalat posteriorment altres estudiosos de la construcció de la imatge del nadiu americà:

“Com que la terra era imprescindible per als colons, i com que aquesta no estava buida sinó ocupada per centenars de grups de gent diferent, va ser necessari exculpar d’alguna manera l’ambició d’aquests colons no només durant la colonització sinó al retrat que posteriorment se’n fa al cine, als westerns. Des del segle XIX fins a mitjans del segle XX una de les teories que va ajudar a fer possible aquesta exculpació va ser el racisme científic. Una teoria que dividia a la població del món en tres races diferents d’acord a diferències en l’aparença fenotípica observable a simple vista. Les tres races van ser batejades com Caucàsica (blanca), Negroide (negra) i Mongoloide (roja i groga) i l’ús d’aquesta divisió va evitar els inconvenients que sovint comportava l’establiment de la diferència –de l’alteritat- per motius de religió, cultura o medi. Les diferències que tenien tota la pinta de ser biològiques, naturals, eren molt més fàcils de distingir i manipular.”

(KILPATRICK, 1999: 45-46)

I manipulada ha estat certament la imatge dels nadius americans. Més enllà del vell adagi que la història l’escriuen els vencedors, la creativitat a l’hora de construir l’Altre en aquest cas va comptar amb l’amplificador dels mitjans de comunicació de masses que van sorgir en paral·lel a aquesta construcció al segle XIX, particularment de la mà del cinema que prendria el relleu al segle XX, amb la repercussió internacional que això va implicar gràcies a la progressiva hegemonia industrial de Hollywood.

Nathaniel Philbrick en la seva recent reconstrucció de la història del *Mayflower* (nom del vaixell-símbol de l'arribada d'immigrants civils i dels assentaments-bressol puritans a la costa est dels futurs EUA) parla de la petja d'aquesta imatge:

“La meva primera impressió del període [es refereix a principis del segle XVII] estava lligada a dues preconcepcions contradictòries: la llarga tradició d'identificació amb els peregrins de tot el que simbolitza el bo i millor d'Amèrica i l'ara igualment familiar conte de com els perversos europeus van aniquilar els innocents nadiu americans. Aviat vaig aprendre que els indis i anglesos reals del segle disset eren massa llestos, massa ambiciosos i massa valents –resumint, massa humans- per comportar-se d'una manera tan previsible”. (PHILBRICK, 2007: xvi)

Aquesta tesi no pretén investigar el perfil *de debò* d'uns ni altres, sinó reflexionar sobre el poder d'unes imatges que provoquen, per exemple, que l'any 2007 un escriptor com Philbrick confessi la influència de determinat imaginari en un pròleg, abans d'entrar en matèria. Unes imatges i símbols prou estimulants per haver evolucionat a mans de l'art però sense trencar del tot el motlle. Una informació nascuda de la ficció, donada per oficial i reciclada en posades en escena tan sofisticades com els westerns de Ford, Daves o Hawks que van acabar assenyalant entre línies la consciència de la seva artificialitat.

Frontera, realitat i ficció

Paradoxalment, la línia que separa la realitat i la ficció en el mite de la frontera és sovint difícil de delimitar. Un exemple eloqüent el podem trobar en la figura del general George Armstrong Custer, mort a la icònica batalla de Little Big Horn el 25 de juny de 1876, derrotat pels Sioux i retratat al cinema com a heroi excèntric *They Died with Their Boots On* (1941); maníac perillós a *Little Big Man* al (1970) [Figura 15], i una amalgama dels dos a *Fort Apache* (1948) de John Ford [Figura 16]. El mateix Philbrick ha recopilat la informació sobre el personatge i la batalla. En un altre llibre, *The Last Stand*, hi explica per exemple que bona part dels homes que formaven part del regiment de Custer l'any 1876 no estaven familiaritzats amb l'entorn ni amb les habilitats que se suposen als herois de l'Oest, militars o no. Quaranta per cent dels integrants del Setè de Cavalleria de Custer havien nascut a

Europa i "per aquesta col·lecció internacional de soldats, les planures eren tan estranyes i poc mundanes com la lluna." (PHILBRICK, 2011: xx)

En la seva carrera, Custer estava ja preocupat per la imatge que donava, especialment després de la batalla de Washita River al 1868 -on es va perpetrar un massacre de població civil nadiu americana- i la publicació d'una carta crítica a la premsa:

"Custer va contestar als seus detractors tan dins com fora del regiment, convertint-se en una mena de pacificador. Enlloc de passar a foc i ferro poblats indis, va optar per una obsessiva política diplomàtica, quasi suïcida. (...) En diverses ocasions la tensió pujava fins a punt que els seus propis oficials li suplicaven d'atacar enlloc de negociar, però Custer estava decidit a demostrar que no era l'assassí d'indis sense cor que alguns havien descrit." (PHILBRICK, 2011: 13)

És a dir, va intentar canviar el seu *personatge*. Obsessionat per la imatge i notòriament presumit, la vida al Setè de Cavalleria sota Custer va tenir també preocupacions de *posada en escena* més pròpies de Hollywood que d'un militar. Les tropes cavalcaven al so de la melodia irlandesa *Garry Owen* com ho fan a *The Searchers* al massacrar el poblat indi on mor el personatge de Look. Just abans de la campanya que va concloure a Little Big Horn, Custer va classificar també les companyies en funció del color dels cavalls perquè donessin una imatge més harmònica (PHILBRICK, 2011). L'únic motiu era estètic, res a veure amb els cavalls o les habilitats dels seus genets. Una decisió que preocupar als seus oficials.



Figura 15: Little Big Man



Figura 16: Fort Apache



Figura 17: The Last Stand, de Remington

La recerca històrica al voltant de de Little Big Horn han contradit la imatge que la pintura primer [Figura 17] i el cinema després (almenys fins als anys 50) van donar dels últims moments de Custer i els seus homes, però, curiosament, l'home que va liderar l'assalt indi, Sitting Bull, va apuntar-se també a la visió èpica del general lluitant fins al final. En una entrevista concedida a la premsa l'hivern del mateix any de la batalla va explicar:

"Els seus guerrers, va assegurar, li havien explicat els últims moments de Custer: 'Es diu que va ser allà fins que l'última batalla va tenir lloc, on es va fer l'última defensa, Cavells Llargs [Custer] erigit com una panotxa de blat de moro amb les fulles caigudes al seu voltant'. Sitting Bull potser només va dir el que el periodista i els seus lectors volien sentir. Però potser també era una manera de reafirmar-se davant el retrat idealitzat d'un líder lluitant desesperadament fins al final en un moment en el que Sitting Bull també confrontava la seva última batalla."

(PHILBRICK, 2011: 288)

Custer és doncs, un exemple de l'interessant debat entre realitat i ficció en la construcció a l'Oest, i fa difícil argumentar el grau veracitat històrica d'una èpica en construcció de la que no escapaven ni els propis protagonistes, vinguts de terres llunyanes per buscar un lloc on començar de nou.

Més enllà de Custer i Little Big Horn, hi ha altres exemples que apunten en el mateix sentit: els borrosos marges entre la ficció i realitat. Dels testimonis recollits a la sèrie documental per a la televisió britànica dirigida per Kevin Brownlow i David Gill, *Hollywood*, se'n poden extreure uns quants. Van parlar amb bona part dels personatges que van gestar el gènere. Als primers westerns el trasllat terrestre de grans ramats de boví encara es feia a la realitat i molts van ser recollits per les càmeres i insertats a la ficció; *cowboys* de debò van anar a treballar com a extres i actors perquè cobraven 5 dòlars al dia enlloc de 5 a la setmana si cuidaven bestiar davant d'una càmera. Un d'ells, Tom Mix [Figura 18], paradoxalment, es va convertir en el *cowboy* més llampant, menys *realista*, mentre que Harry Carey [Figura 19], un actor nascut a Nova York, va aconseguir donar un aire de veracitat, tant en el vestir com en la interpretació que després seria imitat per John Wayne, com diu el propi Wayne mateix al capítol *Hollywood Out West*. Per a Mix, *cowboy* de formació, anar vestit de blanc immaculat i complements més propis d'un *rodeo* que de la vida a la frontera era normal. Per als seus espectadors potser també en un país, que l'estiu de l'any 1927, va contemplar com el seu president, Calvin Coolidge [Figura 20], apareixia a la primera de canvi en els seus actes públics amb una indumentària més pròpia d'un carnaval que d'un ranxo.



Figura 18: Tom Mix



Figura 19: Harry Carey



Figura 20: El president Coolidge l'any 1927

Olive Carey -vídua de Harry Carey, actriu recurrent del western i part del cercle d'amistats de John Ford- explica a l'entrevista feta per Brownlow i Gill:

"Ell [Harry] estava enamorat de l'Oest, absolutament enamorat de l'Oest i de l'esperit pioner. Per això teníem el ranxo i tot plegat. Li encantava fer de *cowboy* i això que era un tipus de Nova York. Oh, érem tan western! Déu, i tant si ho érem!" (*Hollywood Out West*)

Explica Kevin Brownlow que va ser gràcies a Olive Carey que John Wayne va participar al documental, ella mateixa va agafar el telèfon i no li va donar opció a declinar l'entrevista. Amb Brownlow, l'actor fetitxe de John Ford va parlar de Harry Carey, de com admirava la "interpretació natural" que l'estrella del cinema mut (i qui va donar una empenta decisiva a la carrera de Ford) va donar als seus herois de l'Oest en contraposició a l'aire extravagant dels de Mix. El seu respecte era tal que va improvisar, diu, un subtil homenatge a Carey agafant-se el braç com ho feia l'actor just al final de *The Searchers*, quan el personatge d'Ethan Edwards marxa caminant desert enllà. La seva vídua, Olive, que interpretava el paper de la senyora Jorgensen, participava també a l'escena i es va emocionar, relata Wayne.

Altres actors vinculats al gènere, com Blanche Sweet (actriu de *The Massacre*, 1912) explica a *Hollywood: Out West* que durant el rodatge del film D.W. Griffith l'equip tècnic i els actors

estaven "tan assedegats com la gent que es moria de sed al desert" la història dels quals se suposa que estava homentatjant el film. Les condicions de rodatge dels primers westerns eren dures i *The Covered Wagon* (La caravana de Oregón, 1923) i *The Iron Horse* (El caballo de hierro, 1924), entre els millors westerns del període mut, van tenir notòries condicions extremes de rodatge, emulant les dificultats dels pioners més del que haurien volgut els seus respectius equips. En el cas del segon, dirigit per John Ford, que relatava la vertebració del territori nord-americà amb el ferrocarril (la unió de la Union Pacific i la Central Pacific es va fer a Promontory Point a Utah, el 10 de maig de 1869), fins i tot hi van participar, com a extres, xinesos jubilats que en el seu dia havien participat en la construcció real de la citada línia fèrria. Anys més tard, Howard Hawks va explicar com *Red River* (1948) va donar problemes de pressupost (McBRIDE, 1996: 150) perquè el departament comptable va oblidar que el bestiar que surt a la pel·lícula (un ramat important) s'havia de moure de localització a localització i, és clar, alimentar i abeurar.

Altres personatges reals del Vell Oest, que a principis del segle XX no era tan *vell* per als nord-americans, van fer el salt a la pantalla. Entre ells Quanah Parker, fill de Cynthia Ann Parker: colona segrestada i aparellada amb un cap indi que va inspirar el relat d'Alan Le May adaptat per Ford a *The Searchers*. Parker surt com actor a la pel·lícula *The Bank Robbery* (1908), curiós exemple acadèmic de les mancances del cinema amb esperit narratiu quan no havia assolit les convencions del Mode de Representació Institucional. El director era William Tilgham, un *marshall* que volia un film amb finalitats educatives per advertir a qui assistia a les seves xerrades dels perills de no respectar les lleis i fer-se atracador. Justament, entre els seus *actors* hi havia Al Jennings, advocat primer i lladre d'ofici després. Jennings va entrar al cine per quedar-s'hi com actor i, en alguna ocasió, per exercir d'assessor.

En l'anecdota de la frontera entre realitat i ficció hi ha un altre cas curiós, el d'Iron Eyes Cody [Figura 21]. Aquest actor es va guanyar la vida fent d'indi als westerns, des de finals dels anys 20 fins als anys 80 amb la carta de presentació de ser de sang cherokee i cree. El seu era un dels rostres a través dels quals es reivindicava que els nadius americans eren els que havien de fer d'indis al cine, no blancs com Robert Taylor (*Devil's Doorway*) o Debra

Paget (*Broken Arrow*) amb una capa extra de maquillatge, però va tenir una biografia en la que qualsevol semblança amb la realitat va ser pura coincidència. Pocs anys abans de la seva mort es va saber que les arrels d'Iron Eyes Cody eren 100% italianes, nascut a Louisiana fill d'emigrants sicilians. El seu cognom original: De Corti.

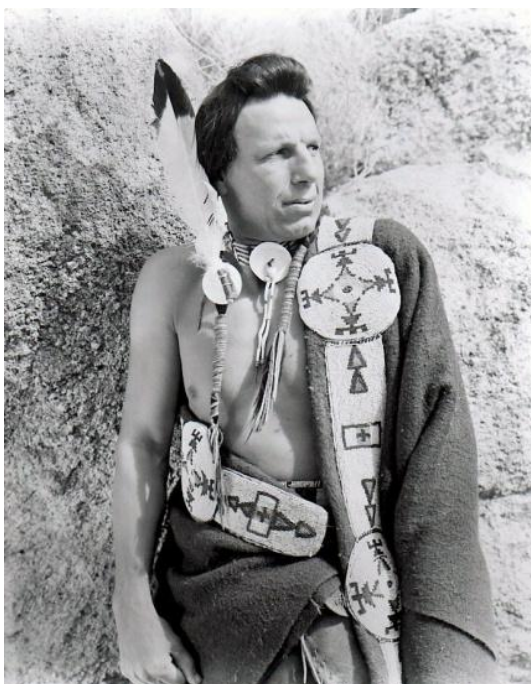


Figura 21: Iron Eyes Cody

Ja en l'estricta terreny de la ficció, el tema de les aparences és una preocupació del western, tant en el text com entre els seus artífex, i ja estava present als primers títols del gènere. A *Pride of Race* (1914) de Scott Sydney, produït per Thomas Ince, el pare d'un noi indi corromput per la seva convivència amb els blancs deixa el cos del seu fill entre les víctimes perquè sigui enterrat com un heroi tot i que ell ha format part del grup de bandits que ha ocasionat el desastre en l'atac a una diligència. El seu pare -indi- és ben conscient, doncs, de la importància de la imatge. A *The Vanishing American* (1926) de George B. Seitz, primera pel·lícula de Hollywood rodada parcialment a Monument Valley, es relata la història de la icònica localització com a imponent "escenari" abans de procedir amb el relat central del film, l'amor impossible entre un heroi indi de la reserva (interpretat per Richard Dix, un actor no nadiu americà) i una mestra d'escola blanca.

John Ford al·ludia als clixés del western i el realisme del seu retrat de la conquesta de l'Oest en una entrevista publicada en premsa l'any 1964, evidenciant la consciència del tema dels qui cultivaven el gènere:

"No hi ha més clixés al western que en altres coses, i això es pot aplicar també als criteris morals. No crec que jo, ni ningú altre, hagi vestit sempre als meus herois de blanc i als dolents de negre, etc. El Bé no sempre triomfa sobre el Mal. No ho fa a la vida i no ho fa a tots els westerns. Habitualment només i així és com hauria de ser. He mostrat coses tristes, tràgiques i injustes als meus westerns, de la mateixa manera que altres ho han fet també." (LIBBY, 1964)

Però a partir d'aquí comencen els dubtes i les contradiccions, una verbalització dels missatges ambigus que el mateix cinema de Ford conté:

"Hi ha certes concessions respecte als fets històrics i fidelitat en totes les pel·lícules. El públic simplement no acceptaria certes coses que els semblarien estranyes, per molt certes que fossin (...) De fet, el retrat més autèntic del western és la terra (...) Quan vaig fer *She Wore a Yellow Ribbon* vaig intentar que les càmeres retratessin el paisatge de la manera que Remington l'hauria pintat. Va quedar preciós, i va ser un èxit, crec. Quan vaig fer *The Searchers*, vaig agafar Charles Russell com a referent." (LIBBY, 1964)

En poques paraules Ford fa referència a la qüestió del realisme de l'èpica de l'Oest consolidada a l'imaginari del públic nord-americà (a través de la literatura, la pintura, els mitjans de comunicació) més que dels fets l'han inspirat (el que el públic *accepta* com a Oest *real*) i seguidament parla de l'autenticitat del paisatge quan ell mateix assegura que ha agafat la pintura, la mirada de Remington i Russell, com a referent. És a dir, la *realitat* passada ja pel filtre d'una altra mirada, en aquest cas la d'artistes plàstics.

El western, un dels gèneres que comença a definir-se iconogràficament amb el primer cinema nord-americà, tradueix l'èpica que s'ha anat teixint des d'altres disciplines. Conèixer els antecedents iconogràfics i narratius dels que s'ha nodrit és important a l'hora de

preguntar-se fins a quin punt els westerns dels anys 1950 s'ajusten al *dogma* iconogràfic i narratiu o el qüestionen cridant l'atenció sobre la seva artificialitat i la melodramatització de la història de la qual parteixen originalment.

Antecedents literaris

Una de les primeres fonts en la construcció de la imatge de l'indi és la literatura. Com en el cinema, l'interès de la novel·la pel personatge arrenca amb la mateixa aparició de la literatura amb denominació d'origen nord-americana. Ja al segle XVII, un llibre que narra l'experiència com a captiva d'una dona dels assentaments de peregrins del nord-est dels futurs EUA es converteix en el primer *best seller* de la colònia: *Narrative of the Captivity and Restoration of Mrs Mary Rowlandson*. El segrest va ocórrer durant la Guerra del Rei Philip (el primer gran enfrontament bèl·lic entre colons i nadius americans) l'any 1676. Després d'uns anys en captiveri, quan finalment va tornar a la comunitat blanca, la mateixa Mary Rowlandson va escriure la seva història. El llibre, publicat al 1682, va ser un èxit de vendes amb quatre edicions només en el seu primer any d'edició, un rècord a l'època. I va ser el llibre més venut a les colònies durant un segle.

El seu èxit desencadena tot un subgènere a la literatura nord-americana, la *captivity narrative*, reflex d'un malson recurrent de la població colonitzadora: ser abduïts i convertits als costums dels nadius americans, amb una morbosa recreació del que en més d'un film de John Ford s'al·ludirà com "un destí pitjor que la mort": la violació de dones blanques per part d'homes indis, tot i que en el relat de Mary Rowlandson no es faci la més mínima insinuació a cap tipus d'agressió sexual, aquest tipus d'amenaça "va ser un tema ràpidament explotat per la premsa popular" (BUSCOMBE, 2006: 40) i va inspirar, a la pintura, obres com *Death of Jane McCrea* (1804) de John Vanderlyn [Figura 22] o *The Captive* (1892) d'Eanger Irving Couse [Figura 23] i, al teatre, textos com *The Girl I Left Behind Me* (1893), de David Belasco i Franklin Flyes.

Aquesta tendència recollia la tradició en la que s'inscrivía ja *La bella i la bèstia* que arranca a l'Europa del segle XVIII i objecte de variacions i adaptacions que arriben fins avui, però que a

la vessant de la *captivity narrative* trasllada la monstruositat al nadiu americà sense redimirlo.



Figura 22: *Death of Jane McCrea*, de Jon Vanderlyn



Figura 23: *The Captive*, d'Eanger Irving Couse

El cinema va seguir els passos de la tendència d'abordar la qüestió de les agressions sexuals a dones blanques per part d'homes indis i hi ha exemples en diferents períodes de la història començant per *The Battle of Elderbush Gulch* (La batalla de Elderbush Gulch, 1913) de David W. Griffith; *The Hour of Reckoning* (1914) de Thomas Ince; *The Squaw Man* (1914) de Cecil B. DeMille i seguint després amb títols com *Northwest Passage* (Paso al noroeste, 1940) de King Vidor, *Unconquered* (Los inconquistables, 1947) de DeMille o en el mateix cas de John Ford, a *The Searchers* i *Two Rode Together* (Dos cavalgan juntos, 1961).

“Històricament, la sexualitat ha constituït una dimensió important en els indis de Hollywood, tan si es tracta d’homes com dones, produint un personatge molt temible. Repetidament veiem com un salvatge luxuriós ataca una dona blanca i requereix ser eliminat immediatament. I tenim a la preciosa princesa índia que és increïblement atractiva però que ha de morir igualment abans que hi hagi prejudicis seriosos en la puresa de les reserves genètiques. Les relacions interracials han estat històricament tabú per a l’indi de Hollywood”. (KILPATRICK, 1999: xvii)

Tot i que l’afirmació sembla no contemplar que un film tan de Hollywood com *The Searchers* abordi el tema des de dos angles: violació i mort, en el cas dels personatges de Martha i Lucy, sí, però convivència normalitzada en el cas de Debbie. El personatge, encarnat per Natalie Wood en la seva faceta adulta, no sembla traumatitzat ni física ni psicològicament tot i haver passat a ser dona de Scar. Aquest darrer, això sí, acaba morint a mans del germà adoptiu de Debbie (Martin, interpretat per Jeffrey Hunter) i amb la cabellera arrencada a mans del seu oncle Ethan (John Wayne). En qualsevol cas, el tabú arrelat a l’èpica del western encaixava amb les limitacions imposades pel codi Hays i una societat extremadament racista, masclista i puritana que tenia, justament, en la idea que una dona blanca pogués tenir relacions sexuals amb un home d’un altra raça un autèntic malson. A *Devil’s Doorway*, on l’indi és encarnat per Robert Taylor i el personatge passa per ser un heroi de guerra, no es va pot materialitzar un petó davant la càmera entre ell i la dona que l’estima, una advocada que l’intenta ajudar davant l’expropiació de la casa. "D’aquí a cent anys potser hauria funcionat" exclama amb amargor ell. Però el cert és que, unes dècades més tard, la ficció que protagonitzava encara no podia ensenyar un petó a la boca entre una dona blanca i un indi postís.

Si la *captivity narrative* a la literatura nord-americana és un dels mites clau de l’Oest, la presència d’un heroi familiaritzat amb la *cultura* índia, hàbil en llegir les seves estratègies i per tant capaç d’enfrontar-s’hi amb èxit, és un tema recurrent també en la història del western del que s’empeltarà l’arquetip del *cowboy* i també té la seva arrel en la primera literatura nord-americana.

“Va començar a prendre força en les primeres dècades del segle XVIII un tipus de narrativa que celebrava les gestes dels qui lluitaven contra els indis i dels caçadors dels nous territoris. El primer exemple d'aquest és obra d'un contemporani de Mary Rowlandson anomenat Benjamin Church, un home a qui el coneixement íntim dels indis i habilitat per adaptar les seves tàctiques en la lluita contra aquests li havia permès vèncer i matar al Rei Philip [cap indi de l'Est que es va alçar contra l'ocupació]” (SLOTKIN, 1998: 14-15)

Una estela en la que seguirien després els protagonistes de les novel·les de Fenimore Cooper i el personatge de Daniel Boone, entre altres. El western de Hollywood va recollir ambdues tradicions i en el cas de *The Searchers* si la *captivity narrative* hi és present en la recerca incansable de Debbie -única supervivent de l'atac indi al ranxo dels Edwards-, el personatge del caçador amb coneixements de primera mà dels indis l'encarna el protagonista: Ethan Edwards (John Wayne). Tot i l'odi visceral que sent contra els comanxes demostra tenir un vast coneixement dels seus costums. Ford fins i tot es permet donar-li un *alter ego*, aquest ja totalment desquiciat, en la figura tragicòmica del més veterà Mose Harper (Hank Worden), igualment expert en tradicions nadiu americanes.

Aquest vincle del film amb les trames de la primera literatura nord-americana no és un salt en el buit perquè es tracta de mites consolidats al llarg dels segles XVIII i XIX, i pel cinema al llarg del segle XX.

“L'abisme que separa la realitat de la ficció als westerns venia accentuat quasi més per les paraules que les imatges. Es van publicar una quantitat enorme de *dime novels*, estem parlant de milers de títols a les acaballes del segle XIX, la majoria dels quals estaven protagonitzades per un valent caçador, exterminador d'indis.”

(COWIE, 2004: 33)

I la publicació de novel·les de l'Oest es va mantenir fins a finals dels anys 50, certificant la popularitat del gènere més enllà del taquillatge. Un terç del total de 300 milions de novel·les de butxaca venudes l'any 1956, eren westerns. (FRANKEL, 2013: 245)

Aquesta cantera inesgotable sumava una avantatge de cara la indústria cinematogràfica: històries llestes per a la seva adaptació. Bona part dels westerns de Ford, per exemple, són adaptacions (lliures) de novel·les o relats curts signats per noms com Alan LeMay (*The Searchers*), James Warner Bellah (*Fort Apache, She Wore a Yellow Ribbon, Rio Grande*), Ernest Haycox (*Stagecoach*), Walter Edmund (*Drums Along the Mohawk*), Will Cook (*Two Rode Together*), Dorothy M. Johnson (autora de la història curta que inspira *The Man Who Shot Liberty Valance*) o Mary Sandoz (*Cheyenne Autumn*).

Es dona el cas també de novel·les d'èxit que han estat adaptades en més d'una ocasió al llarg de la història del cine americà. *The Last of the Mohicans*, de Fenimore Cooper, és font d'inspiració recurrent i la seva pista es pot seguir des d'un *one-reeler* de Griffith al 1909 fins al film de Michael Mann de 1992. Fenimore Cooper (1789-1851) va consolidar simultàniament l'estereotip de l'indi com a noble salvatge o salvatge a seques, una dicotomia present a les populars *The Leatherstocking Tales*.

Certament, la coincidència de l'expansió blanca cap a l'oest dels futurs EUA amb l'eclosió dels mitjans de comunicació de masses va donar un ressò immediat i extensiu a la revisió històrica fins aleshores insòlit. I això abans fins i tot del cine que, a l'aparèixer a finals del segle XIX, ja enganxa la colonització territorial enllestida. La invenció de la impremta a vapor i la millora dels circuits de distribució de les *dime novels* van tenir un èxit impressionant. Un exemple són les 600.000 còpies que es van vendre el 1860 de *Seth Jones, or the Captives of the Frontier*, d'Edward Ellis (BUSCOMBE, 1988). Però fins i tot en aquest terreny populista apareixen canvis de tendència significatius, passant d'emfatitzar les dificultats dels pioners per obrir-se pas en una terra hostil, a les dificultats de *civilitzar* els propis assentaments blancs un cop constituïts.

En aquest constant estira i arronsa dels codis de representació és clau l'impacte dels mitjans de comunicació de masses en la construcció de la identitat nacional nord-americana:

“Entre la Guerra Civil i la Gran Guerra les naixents indústries culturals van aprofitar les noves tecnologies per satisfer la demanda d’una societat en expansió cada vegada més políglota i de gustos més complexos i variats. Cap a la dècada del 1920, aquest sistema de producció cultural estava plenament industrialitzat i era tan omnipresent que no és descabellat definir-lo com l’expressió més clara de la nostra *cultura nacional*. Quan busquem en la família, la comunitat ètnica o el lloc de treball, símbols de la identitat americana ens topem amb els mites creats per la indústria de la cultura popular.” (SLOTKIN, 1998: 10)

Les crítiques i els dubtes sobre l’ètica de l’èpica nacional arriben justament quan està prou consolidada per aguantar l’investida i està contrarestada per mostres de la imatge predominant. El cinema que proposa aquest joc de contradiccions al teixit d’un mateix text és en el que se centra aquesta tesi.

El paisatge: a la conquesta dels exteriors

En les arts visuals, la pintura fa una contribució important en la iconografia dominant de l’èpica de l’Oest i ja està clarament arrelada al segle XIX en un ventall d’imatges que presenten les terres nord-americanes com a jardí per trobar la pau i/o riqueses d’un calibre comparable a la seva magnitud natural. A vegades d’aire pastoral, a vegades anunciant els perills a superar per conquerir-les. Obres com *Looking down Yosemite Valley* d’Albert Bierstadt [Figura 24] o *The Rocky Mountains- Emigrants Crossing the Plains* de Fanny Flora Palmer [Figura 25] deixaven constància de l’epopeia humana i a la vegada la incentivaven de cara interessos tan prosaics com els de les companyies mineres i de ferrocarril.



Figura 24: *Looking Down Yosemite Valley*



Figura 25: *The Rocky Mountains – Emigrants Crossing The Plains*

El paisatge com a espectacle, grandios i monumental, és una de les constants en l'obra d'Albert Bierstadt (1830-1902), exemple seguit pels directors de fotografia encarregats de captar l'aire mític de l'Oest al cinema. La seva vocació no és naturalista, com tampoc ho és la d'un dels pintors més reconeixibles de l'Oest i que més s'esmenta en relació al western i John Ford en particular: Frederic Remington (1861-1909).

Fill d'un oficial de cavalleria, Remington també va ser militar i la seva obra encaixa amb l'èpica cimentada al front social, mediàtica i artística dels flamants EUA [Figura 26]. La il·lustració de les *dime novels* era important de cara la seva comercialització i les editorials hi van apostar. Una d'elles, Harper, el va contractar justament amb aquesta finalitat. Com a il·lustrador professional, Remington s'havia de comprometre a produir el tipus d'imatges que el mercat esperava i el que més venia eren els grans drames i l'acció. En quant als nadius americans [Figura 27], "la manera en la que va representar als indis –guerrers mig nus muntats a cavall i amb barrets de plomes brandint llances o *tomahawks*, va ser la imatge amb la que el públic els va acabar identificant majoritàriament." (BUSCOMBE, 2006: 453)



Figura 26: *The Cavalry Charge*, de Remington

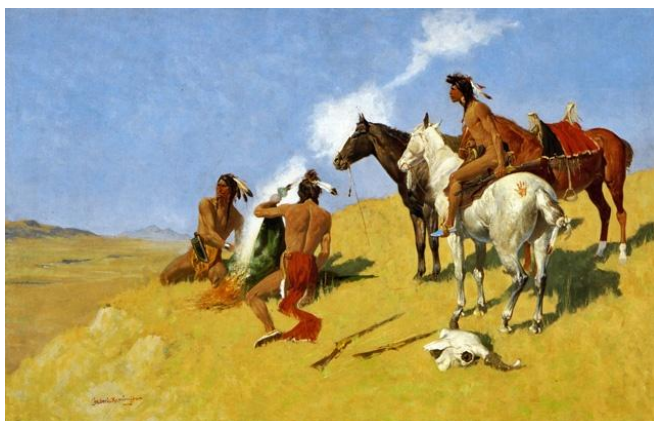


Figura 27: *The Smoke Signal*, de Remington

El gust per la imatge melodramàtica de Remington és compartida per altres pintors que van influir en l'aproximació al western de John Ford, com Charles C. Shreyvogel (1861-1912) i Charles M. Russell (1865-1926). Poc amant de la cultura militar, Russell va treballar com a *cowboy* i passar una temporada amb els indis Peus Negres a Canadà:

“com Ford, era un observador imaginatiu (...), compartint també un soterrat sentit de l'humor [manifest a obres com *Cow Punching Sometimes Spells Trouble*, Figura 28, i *A Quiet Day in Utica*]. Russell va donar tanta importància al cowboy com a l'indi, accentuant l'orgull i dignitat d'ambdós (...) El germà de Ford, Francis, el coneixia personalment i tots dos van coincidir amb l'artista en més d'una ocasió al ranxo de Harry Carey.” (COWIE, 2004: 27)



Figura 28: *Cow Punching Sometimes Spells Trouble*

La inventiva de l'artista en el que passava per un retrat fidel de l'Oest també és un tret de pintors com George Catlin (1796-1872) que va pintar als pobladors nadiu americans de Missouri al sud-oest convivint amb ells i amb interès pel què fa a les diferències culturals i etnogràfiques de les tribus. No obstant, estudis posteriors parlen de la falta de rigor de les seves representacions (ROLLINS; O'CONNOR, 2003). I rere els passos de Catlin també es podria parlar de bona part d'artistes europeus o euro americans que es van interessar pels nadiu americans al llarg del procés de colonització, entre ells: Thomas Moran (1837-1926), Seth Eastman (1809-1875), Karl Bodmer (1809-1893) i George Caleb Bingham (1811-1879), fins i tot els fotògrafs professionals que van documentar l'avanç cap a l'Oest.

Un d'ells, Edward Sheriff Curtis (1868-1952), va interessar-se molt pels nadiu americans i va arribar a publicar 20 volums de fotografies (amb unes 40.000 imatges) sota el títol enciclopèdic de *The North American Indian* entre 1907 i 1930. El seu entusiasme no impedeix que els seus retrats busquin encaixar amb els estereotips ja consolidats al XIX, proporcionant vestuari i *attrezzo* als seus *models* i arribant a recrear cerimònies o esdeveniments, com la cèlebre imatge d'*Oglala War Party* [Figura 29], en la que va disfressar un grup d'indis com si fossin guerrers de les Grans Planures a punt d'entrar en acció en una època en la que els seus *actors* ja estaven tots confinats a reserves.



Figura 29: *Ogalala war-party* (*The North American Indian*; v.03)

Al tombant del segle XX, el cinema es va sumar a la consolidació de la imatge de l'Oest i els seus arquetips. Al western, doncs, parlem més aviat d'aparença de realisme històric que de realisme històric. Una qüestió de mimesi: "les formes en les que els textos imiten altres textos" (STAM, 2001: 172). L'èpica de l'Oest, propera en l'espai i el temps per al públic de cinema als EUA, permetia conjugar la llegenda en el perfil dels personatges, els fets i en el tractament del paisatge amb una quotidianitat i un aire de veritat, de realisme que era impossible trobar en altres vessants del gènere èpic. Per exemple quan es traslladava a l'Antiguitat, a la Roma dels Cèsars o a Egipte. Howard Hawks se'n feia ressò parlant de *Land of Pharaohs* (Tierra de faraones, 1955) (BOGDANOVICH, 1962: 17):

"No sé com parla un faraó. I Faulkner (guionista del film), tampoc. No ho sabia cap de nosaltres (...) I era extremadament difícil donar profunditat (a les escenes) perquè no sabíem què deuriem pensar ni què haurien dit aquells egipcis. Perds tots els referents dels valors. No saps què creu un i què l'altre i si no t'hi pots identificar, i si no estàs per un o un altre, llavors no tens pel·lícula." (BOGDANOVICH, 1962: 17)

El que el públic percep com a *real* està en concordança amb la imatge de l'Oest consolidada per ficcions anteriors, John Ford al·ludeix al matís constantment, fins i tot en un detall com els noms de llocs i personatges. *The Searchers* arrenca amb els crèdits sobreimpressos sobre una paret d'*adobe* (més ben dit: una paret d'adobe pintada) i amb un intertítol que anuncia que estem a Texas al 1868 i quan el pla s'obre sobre el paisatge de Monument Valley, situat entre Utah i Arizona. Els totxos falsos dels títols de crèdit [Figura 30] assumeixen un paper

iconogràfic a mode de jeroglífic del que espera a l'espectador: una realitat de l'Oest a través de la mà, de la perspectiva de l'artista que la signa, com ho fa la pluja de diamants ostensiblement falsos que inunden la pantalla als crèdits inicials del melodrama *Imitation of Life* de Douglas Sirk [Figura 31]. Tots dos anunciant els termes del pacte amb l'espectador en termes de realisme i casant amb la definició que Bordwell i Thompson fan sobre el format d'aquest element en l'engranatge cinematogràfic: "certament és en els títols de crèdit que el cinema abstracte ha tingut la seva influència més significativa en l'estil clàssic" (BORDWELL, THOMPSON, 1985: 25).



Figura 30



Figura 31: *Imitation of Life*

A *My Darling Clementine*, Ford utilitza noms de personatges reals (com el de Wyatt Earp) però manipula la trama dels fets com vol. A *Fort Apache*, en canvi, utilitza noms ficticis però s'ajusta a l'essència de l'episodi històric que inspira el film: la batalla de Little Big Horn, amb Henry Fonda interpretant a un Coronel Thrusday que encaixaria com un guant a la descripció del General Custer.

Si ara no costa dibuixar un somriure davant l'afirmació als crèdits inicials de *The Iron Horse* (1924) de Ford, informant que la història relatada és "acurada i fidel fins al més petit detall" a la història -amb majúscules- de l'expansió del ferrocarril cap a l'Oest, la confusió és menys evident a l'espectador que es deixa arrossegar per la convenció dramàtica quan aquesta amaga bé les costures. A *Stagecoach*, per exemple:

"La trama, Monument Valley, el Vell Oest mateix, tot sembla haver estat transportat per Ford no cap al terreny de la imitació realista sinó cap al terreny oníric, fins al punt que el que funciona millor al film és el menys plausible: la improbable col·lecció de personatges de la diligència, l'escena de la persecució, el Sèptim de Cavalleria, el tiroteig de Lordsburg..." (GALLAGHER, 1988: 147)

El mateix Ford va al·ludir al tema i en concret a l'escena de l'atac indi a la diligència en entrevista amb Peter Bogdanovich:

"Una vegada estava parlant amb Frank Nugent [guionista d'alguns dels seus films, entre ells *The Searchers*] i em va dir: -L'únic que no entenc, Jack, és per què els indis no mataven als cavalls que tibaven la diligència. -Probablement això és el que va passar a la realitat, Frank, però ¿si ho haguéssim fet així, se'ns hauria acabat la pel·lícula, no? Vaig contestar." (BOGDANOVICH, 1997: 72)

I seguint amb la relació Nugent-Ford, és reveladora l'anècdota explicada pel primer sobre com Ford el va enviar en un exhaustiu viatge de recopilació d'informació abans de començar la trilogia de la cavalleria (*Fort Apache*, *She Wore a Yellow Ribbon* i *Rio Grande*, una tercera entrega que ja no va escriure Nugent) i que, quan va tornar, Ford li va dir que "oblidés" tot el que havia vist i llegit abans de posar-se a treballar (EYMAN, 2001: 286).

Ford fa al·lusió al concepte de realisme, a l'esperit contradictori del western -i d'ell mateix- amb la mateixa enganyosa aparença de simplicitat, de director d'acció més que cerebral a

l'entrevista concedida l'any 1965 a Alain Labarthe i l'equip de televisió francès que va realitzar la sèrie *Cinéastes du nôtre temps*:

"El western és el millor tipus de pel·lícula. Hi ha acció, quasi tota autèntica, coses que han passat, però també tens cavalls, moviment, profunditat de camp, paisatge, color, això és el què els fa interessants. Bona part dels meus millors films són westerns i puc entendre que els agradin als intel·lectuals francesos. A mi m'agraden."

5.2. El melodrama

Pel què fa al melodrama, si ens atenem a la definició canònica, es tracta d'un gènere present a Hollywood amb la mateixa constància que té el western, almenys fins el període històric que ens ocupa, però és a la dècada dels anys 1950 -vinculat a l'esfera domèstica que es redibuixa i amplia en l'escenari socioeconòmic postbèl·lic-, on se centren bona part dels estudis que n'han ajudat a dibuixar els contorns. En la seva anàlisi sobre aquest fenomen, Jackie Byars apunta justament que el context ajuda a explicar l'auge del melodrama en els anys que segueixen la fi de la Segona Guerra Mundial i el punt final respecte aquesta que marca Hiroshima:

"L'acte de quasi inimaginable violència amb el qual els Estats Units acaben la guerra amb Japó havia posat l'estabilitat de l'existència humana en qüestió i l'entrada de gran quantitat de dones americanes al mercat de treball havia qüestionat, per part seva, la més bàsica de les institucions socials: la família. La ideologia americana necessitava melodrama i una forma moderna de construir una identitat moral."

(BYARS, 1991: 10-11).

El fet que el melodrama com a gènere, o el que es diu melodrama en "l'ontologia cinematogràfica" (CATALÀ, 2009: 155), abordi grans temes com la vida, la mort, la sexualitat, el destí, les emocions, i associï la història en majúscules a la individual com ho va fer exemplarment *Gone with the Wind*, "no sempre ha despertat massa respecte. El terme *melodramàtic* ha estat utilitzat sobretot de manera pejorativa per la crítica intel·lectual com

a sinònim d'excés" (GRODAL, 1997: 253). En aquest sentit va ser molt influent la reflexió de Peter Brooks publicada l'any 1976: *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, en el que, a través de l'obra de Balzac i James, el realisme era passat pel sedàs de la retòrica melodramàtica, un substitut, en les societats seculars, del mecanisme per abordar temes profunds a falta del que podia proporcionar la religió. Una retòrica de l'excés i de reafirmacions tranquil·litzadores -catàrtiques- amb la dosi de realisme suficient per permetre la identificació dels lectors o del públic en el cas del cinema i el teatre. Atenent-nos a aquesta definició bona part del cinema podria considerar, doncs, melodrama.

Però al marge de Brooks, el melodrama atreu l'atenció d'altres mirades acadèmiques als anys 70 i en l'àmbit cinematogràfic aquestes se centren en la producció de films de Hollywood dels anys 1950. És aquesta accepció de melodrama com a gènere i en el període històric i autors que han marcat la seva definició canònica que aquesta tesi pren com a punt de partida.

"D'aquí en va emergir el que semblava la forma de melodrama més autèntica: el melodrama familiar de Hollywood. D'una manera força semblant a la que els acadèmics del cine havien emprat per definir i acotar el western com a gènere, teòrics i historiadors del film van identificar els trets principals del melodrama familiar de Hollywood, proporcionant uns trets sòlids per la seva categorització genèrica i permetre que el melodrama fos estudiat com a tal, com a gènere." (MERCER, SHINGLER, 2004: 9)

El terme melodrama s'associa tant fermament a un grupat de directors (Sirk, Ray, Minnelli) i pel·lícules que s'esborra el traç del melodrama com a concepte aplicable a altres films -de gènere o no- que recorren a l'excés i altres característiques més específiques destriades d'aquests films. Però es possible reconciliar ambdues tendències en el sentit que són els aspectes identificats com a propis del *gènere melodramàtic* els que després es poden exportar a una reflexió més àmplia. El gènere, novament doncs, com a espai de debat, de

qüestions com la pròpia classificació genèrica, l'autoria, la representació i la funció ideològica del cinema.

"El melodrama domèstic en color i pantalla panoràmica, tal com va aparèixer als anys 1940 i 1950 és potser l'elaboració més altament elaborada i complexa de significats que el cinema americà ha produït mai." (ELSAESSER, 1991: 76)

Thomas Elsaesser -fonamentalment a partir de l'obra de Sirk- i Thomas Schatz van ser dos dels grans artífex de la definició del melodrama com a gènere junt amb la teoria feminista i autores com Laura Mulvey i Molly Haskell. Elsaesser se centra en el retrat de la família burgesa com a metàfora de les pors i neurosis de l'era Eisenhower, teixida entre línies gràcies a la posada en escena i contradient el missatge conservador i recurrent a *placebos* com el *happy end*. En el mateix sentit es poden destacar alguns dels trets del melodrama definits per Schatz o Paul Willemen.

Més tard, Steve Neale, reformula el concepte de melodrama tornant a les arrels, al teatre del segle XIX, identificant trets distintius també (des del conflicte definit entre el Bé i el Mal, el final feliç, l'estètica hiperbòlica, escenes de gran càrrega dramàtica o trames carregades d'incidentes i atzars decisius) però ampliant la seva aplicació a altres gèneres del Hollywood clàssic, del western al film bèl·lic o de gàngsters, d'acord amb l'ús del terme "melodramàtic" fet per la pròpia indústria.

Des de la teoria feminista hi ha hagut un interès especial pel melodrama perquè és un gènere on és habitual la presència de protagonistes femenines, però la paradoxa és que això ha tingut repercussions reduccionistes a l'hora de parlar de "cine de dones". Primer en la qüestió de públics: el melodrama com un gènere *per a* dones, el western *per a* homes. I després per la confusió de conceptes encara vigents entre film *de*, *amb* o *fet per* dones - sense una sòlida justificació empírica al darrere sobre la seva recepció- que ha tenyit bona part de la literatura sobre ambdós gèneres. Un exemple, vinculat al melodrama, és el text de presentació de Glenn Mitchell en l'edició especial de films de Douglas Sirk en DVD feta a la

Universal l'any 2008. Més sorprenent encara quan, presumptament, es proposava destapar una discriminació:

«Tot i que els films de Douglas Sirk inclouen un ventall que va de la comèdia lleugera al western, al cine bèl·lic de propaganda i els musicals, el seu nom s'associa avui amb el tipus de drama social sovint desqualificat a l'època com a film de dones. [Sirk] era certament més efectiu quan dirigia a les dones: amb metre vuitanta-cinc d'alçada, guapo i amb una manera amable però ferma de parlar, Sirk va definir la direcció de dones com un "afer amorós" implicant una relació, des del seu punt de vista, semblant a la hipnosi. "Un ha de poder establir connexió amb els actors, és clar", va dir al 1959, "però és més fàcil amb les actrius, perquè són més susceptibles. No és difícil obrir-se pas a la seva ànima".» (MITCHELL, 2008)

En el seu estudi sobre el concepte de gènere, Barry Langford, subratlla que:

"És una mica irònic que aquesta associació negativa del melodrama amb la construcció sexista del *femení* fos implícitament refermat per la teoria feminista que va reduir el melodrama a la categoria més estreta del *film de dones*." (LANGFORD, 2005: 35)

Però, paral·lelament, apunta que darrere els films *de dones* sovint hi havia guionistes o llibres escrits per dones. Al western diríem el mateix si recordéssim que hi ha dones darrere el guió o història original de *Rio Bravo* (Leigh Brackett), *Cheyenne Autumn* (Mary Sandoz), *The Man Who Shot Liberty Valance*, *A Man Called Horse*, *The Hanging Tree* (Dorothy M. Johnson) i la quantitat de westerns de serie B que van signar Adele Buffington, Betty Burbridge i Elizabeth Beecher?

Com en el cas de Steve Neale, tant Christine Gledhill com Linda Williams adverteixen que les trames i altres trets genèrics no haurien de confondre a l'hora d'identificar el melodrama com a retòrica, fet que comportaria la inclusió d'un ventall molt més ampli de films. Al marge dels límits de l'etiqueta, els melodrames identificats com a tals i que conformen la mostra sobre la que es construeix la definició canònica aporten una visió molt interessant dels anys

1950, una perspectiva reforçada per la distància que separa la seva producció i l'anàlisi que se'n pot fer des del s. XXI. És clar avui que, amb la seva càrrega subversiva i paròdica del retrat de la culminació del somni americà als suburbis de la creixent classe mitja, es col·loquen d'acord amb l'expressió de John Ford (quan es referia al retrat dels enfrontaments entre indis i colons blancs), "als dos costats de l'èpica" (McBRIDE, 2003: 462). El melodrama subratlla tant els atractius com les zones d'ombra de la societat que retrata, uns Estats Units que a mitjans del segle XX es veuen les cares amb el Bloc de l'Est en el front polític, però que en benestar domèstic –i la seva comercialització– no tenen rival.

Al melodrama, el *voyeurisme*, la incentivació al consum i les trames que aborden temes sensacionalistes conviuen amb una crítica social soterrada al model social publicitat com a culminació del perfecte equilibri entre tradició i modernitat tecnològica que té en les noves urbanitzacions de classe mitja la seva millor escenografia. Unes vivendes a la frontera, no entre el *salvatge* Oest i l'Est *civilitzat*, però sí entre el món urbà i el rural, que pretenen conjugar el millor dels dos móns, el paradís domesticat en el que somniaven els forjadors de l'èpica de la Conquesta de l'Oest. Una imatge amb tanta força que encara avui, a les ficcions nord-americanes, és vist com el paradís de la vida conjugal amb vistes a la procreació familiar, amb una paraula que resumeix, al llenguatge col·loquial, la seva essència: *picket fences*. Un símbol utilitzat sovint pel seu vessant pervers, com és el cas a la sèrie de televisió *Desperate Housewives* (2004-2011) o de David Lynch a la primera escena de *Blue Velvet* (Terciopelo azul, 1986), amb la banda sonora de la melodia dels 50 que donava títol al seu film com a teló de fons.

Tornant justament al període on es forgen els símbols d'aquest en imaginari col·lectiu, els textos dels films produïts per Hollywood a la dècada dels 50 són una mostra de les diferents lectures socials que podien tenir entre els seus contemporanis. La seva faceta més sintonitzada amb els arquetips convencionals, menys crítica, i que justament ajuda a camuflar la càrrega de contradiccions internes del film, és més aparent en la publicitat que els estudis fan de les seves produccions. Però tot i així no escapen al joc de les aparences enganyoses. Als melodrames presumptament dirigits a les dones es combinen adjectius com "atrevit" per suggerir el tractament de temes absents a les ficcions televisives. Unes trames

que inclouen conflictes amorosos, familiars, representacions més explícites de la vida sexual del que es permeten a la pantalla petita, més subjecta a l'imperatiu de ser apta per a tots els públics. I paral·lelament, es recorre a l'ham més convencional del romanticisme o el plaer visual del paisatge urbà i humà amb la presència d'estrelles glamuroses [Figura 32].



Figura 32: Per a *Written on the Wind*, el romanticisme convencional de la parella de ficció formada per Rock Hudson i Lauren Bacall es ven -més i menys explícitament segons la versió del cartell- per sobre dels veritables protagonistes del drama dirigit per Sirk: els psicòtics hereus d'un magnat del petroli interpretats per Robert Stack i Dorothy Malone.

Tècnicament, si el western com a gènere èpic recorre a una ampliació de format a través del Cinemascope o el Vistavision, el melodrama, la sublimació de la vida domèstica també explora i té el seu millor aliat en l'ús extensiu del Technicolor, que a mitjans dels anys 50 representava menys del 50 per cent de la producció (KLINGER, 1994).

De l'ús simbòlic del color, Sirk en dóna un exemple curiós a *All That Heaven Allows*, a l'esmentada escena on es dóna cabuda a la reflexió sobre el paper de la dona a l'esfera domèstica i a la televisió com a àncora a aquesta *realitat* al moment en el qual els seus fills li regalen. Al moment en el qual un moviment de càmera reenquadra i *empresona* el reflex de Jane Wyman a la pantalla de l'aparell, es converteix en un reflex descolorit que contrasta amb l'exuberància de colors brillants en els que ha estat rodada l'escena, amb abundància

de vermell nadalenc com el llaç enganxat a la mateixa televisió. Un pas més enllà en la implicació sinistra de la vida domèstica, a la que també apunta, involuntàriament potser, la imatge publicitària dels anys 50 de la Figura 33, remetent més a la hieràtica *Mother* pintada per Whistler que a una situació de comoditat envejable.



**Figura 33: Dona mirant la televisió en una fotografia dels anys 50
(Foto de George Marks)**

Sobre la relació dels melodrames de Douglas Sirk amb el context, Josep Maria Català assenyala que el cineasta:

“transcendeix el melodrama genèric, si és que aquest necessita ser transcendit, pel fet que extreu els seus materials d’un àmbit que és, aquest sí, intrascendent però que immediatament revela el profund entramat que sosté aquesta intrascendència i que ens deixa davant les veritables conseqüències d’aquesta. Em refereixo a l’imaginari nord-americà dels anys 50, el de les revistes femenines, de moda, de la llar, revistes essencialment melodramàtiques en sentit ple, revistes que expressen l’últim alè del somni americà convertit en un veritable estat oníric. Sirk treballa sobre aquest somni per donar-li un caràcter real, es a dir, per a ensenyar el seu rerefons sense necessitat de mirar-s’ho des de fora.” (CATALÀ, 2009: 128)

I en aquest somni, aquest imaginari, una figura crida poderosament l’atenció, protagonista d’aquesta conquesta de l’espai domèstic: la mestressa de casa. És el seu *terreny natural*,

com els grans exteriors, el paisatge d'Amèrica, ho és pels nadiu americans o els *cowboys* al western... i les seves antecessores en aquest gènere, capaces de crear un espai domèstic en el no res.

El tipus de conflicte amb el que han de batallar les protagonistes del melodrama té un caràcter íntim, en el terreny de la psicologia i en relació a la llibertat d'expressió i llibertat sexual. A *All That Heaven Allows*, la protagonista, mestressa de casa exemplar, és la que queda assetjada a casa seva, no per fletxes comanxes sinó pels dards enverinats que li llencen amics, coneguts i els seus propis fills. L'exterior, per molt endreçat que hagi quedat quasi un segle després de culminar-se la conquesta del territori, continua sent un espai hostil. I aquí, no queda esperar l'arribada del Sèptim de Cavalleria, ni de l'heroi del film, que cau ferit en un accident al clímax del film. Haurà de ser ella qui prengui la iniciativa de reprendre la seva frustrada història d'amor deixant oberta la porta a un qüestionable final feliç.

Que tot plegat té un aspecte poc creïble? Cert. Si en el cas del western el realisme es debat en termes de coherència interna de gènere en el moment de la seva recepció, el realisme del melodrama, ambientat en una realitat molt més propera per a l'espectador nord-americà dels anys 50, està contrarestat per l'excés en la trama i la posada en escena. El benestar domèstic als EUA d'Eisenhower acota l'estatus social dels protagonistes, entre la classe mitja i la classe alta. O, en el seu defecte, aspirants a aconseguir aquest estatus, tema que ja abordava, just a l'inici de la postguerra, *Mildred Pierce*. En el cas de personatges amb mitjans econòmics modestos, com el jardiner interpretat per Rock Hudson a *All That Heaven Allows*, el realisme se sacrifica per un retrat pastoral que ara es batejaria *de disseny*, amb el seu domicili: un graner reformat a l'interior inspirant-se en l'arquitectura de Frank Lloyd Wright passada pel filtre de Hollywood [Figura 34]. Lana Turner a l'acertadament titulada *Imitation of Life*, també de Sirk, porta el vestuari digne d'una estrella, fins i tot al principi, quan l'actriu que interpreta a la ficció encara no ha triomfat i se suposa que no té un ral. Al melodrama canònic, cases, cotxes i vestuari impecable assenyalen l'artifici i l'ombra dels departaments de disseny de producció dels estudis molt més creatius del que les butxaques dels protagonistes s'haurien pogut permetre a la seva *realitat*.



Figura 34: Rock Hudson i Jane Wyman amb la maqueta utilizada a *All That Heaven Allows* en una imatge promocional que ja ven artificialitat

Aquesta manipulació es tendeix a associar als termes *kitsch* i *camp*. Diu Gillo Dorfles a *El kitsch, antología del mal gusto*:

“Cada vegada que el cine recorre a elements falsos, substitutius dels veritables (paisatges falsos enlloc dels autèntics, falsos actors, falsos diàlegs, falses evocacions històriques) cau o corre el risc de caure en el *kitsch*. Però la falsetat també pot ser buscada: el film, més que qualsevol altre art, sorgeix de la imitació, de la falsificació de la realitat.” (DORFLES, 1973: 195).

El concepte de *camp* va ser àmpliament explorat per Susan Sontag, un terme que, segons l'autora, "afirma que el bon gust no és simplement bon gust; que en realitat existeix un bon gust del mal gust" i que la "manera *camp* de mirar el món" no s'estableix "en termes de bellesa, sinó de grau d'artifici, d'estilització" (SONTAG, 1996: 374 i 357).

Sirk sembla ser-ne conscient quan afirma que “S'ha de tenir en compte que el ridícul i la grandesa sovint fan bona parella” (HALLIDAY, 1997: 43). El comentari tenia a veure amb guions com el de *Magnificent Obsession*, primera col·laboració del director amb el tàndem Jane Wyman-Rock Hudson. Un triomf a taquilla que va esperonar el projecte que acabaria sent *All That Heaven Allows*. A *Magnificent Obsession*, la trama planteja que un *playboy*

esbojarrat (Hudson) se salva a costa de la mort d'un metge, respectat i altruista. A partir d'aquí ell mateix acaba provocant un accident que deixa la vídua (Wyman) cega, però com que a aquestes alçades se n'ha enamorat, estudia i es converteix en un cirurgià de renom per tornar-li la vista. Un plantejament que fa somriure ara, com ho deuria fer a la seva estrena, si no assumim que la població dels 50 s'havia begut l'enteniment. I és el propi caràcter delirant de la trama el què sembla haver despertat la imaginació i curiositat de Sirk, molt conscient del material que tenia entre mans:

“Si hagués muntat *Magnificent Obsession* al teatre, no hauria sobreviscut. Aquesta és la dialèctica: hi ha una distància ínfima entre el gran art i la porqueria, una porqueria que conté un element de bogeria està, per aquesta sola qualitat, més a prop de l'art”.
(HALLIDAY, 1997: 136)

Aquesta “distància ínfima” és el que pot justificar part de les reaccions contradictòries davant els seus melodrames nord-americans. Els crítics que els van analitzar, de Paul Willemen a Andrew Sarris o James Harvey, van considerar el concepte del *camp*, de l'afectació de Sirk.

“En cada cas, els crítics eren molt conscients que els films de Sirk provocaven una reacció humorística entre el públic. I, per tal d'establir Sirk com un cineasta seriós, brechtia, se sentien empesos a descartar aquesta aparentment frívola reacció. Però fins i tot quan s'intentava deixar de banda el tema de l'afectació, la seva negació recordava la seva incòmode presència (...) El cas és que, tan si es nega com si s'afirma, les anàlisis han assenyalat el *camp* com a un element significatiu en la recepció popular dels melodrames de Sirk.” (KLINGER, 1994: 132-133)

Si el director s'agafava al costat pràctic de sublimar un material de partida ja distanciat de la realitat, aquesta definició acadèmica del *kitsch* que fa Herman Broch sembla dubtes sobre l'atribució al seu cine o, com a mínim planteja l'ampliació de l'etiqueta a altres autors i altres gèneres:

“L’essència del *kitsch* consisteix en la substitució de la categoria ètica per la categoria estètica; imposa a l’artista l’obligació de realitzar no un *bon treball* sinó un treball *agradable*: el que més importa és l’efecte. Malgrat que freqüentment adopta actituds naturalistes, o sigui, malgrat l’ús d’abundants termes de la realitat, la novel·la *kitsch* il·lustra el món no com és, sinó *com es desitja o es tem* i la mateixa tendència es troba en el *kitsch* de les arts figuratives.” (DORFLES, 1973: 70)

Els melodrames i westerns dels anys 1950 assenyalen el seu artifici formal i retraten el passat i present del somni americà *com es desitja o es tem*, sovint en el contenidor del mateix artefacte cinematogràfic, la mateixa pel·lícula. A *Johnny Guitar*, de Nicholas Ray, el diàleg entre la protagonista (Joanne Crawford) i l’home que un dia va estimar (Sterling Hayden) al retrobar-se n’és un exemple. Un tema portat, aquesta vegada, al món íntim de les emocions, conjugant la càrrega icònica de Crawford (més identificada al melodrama), un conflicte amorós també més associat al melodrama i el context iconogràfic del western:

Johnny: *A quants homes has oblidat?*

Vienna: *A tants com dones recordes tu.*

Johnny: *No te'n vagis.*

Vienna: *No m'he mogut.*

Johnny: *Digues alguna cosa agradable.*

Vienna: *I tant, què vols sentir?*

Johnny: *Menteix-me. Digues que tots aquests anys m'has estat esperant.*

Vienna: *Tots aquests anys t'he estat esperant.*

Johnny: *Digues que t'hauries mort si no hagués tornat.*

Vienna: *M'hauria mort si no haguessis tornat.*

Johnny: *Digues que encara m'estimes com jo t'estimo.*

Vienna: *Encara t'estimo com tu m'estimes.*

Johnny: *Gràcies.*

La tensió en les interpretacions del text als melodrames de Sirk està en la voluntarietat que s'adjudica en la seua "realisme fracassat" (KLINGER, 1994: 76). Un final aparentment feliç com el d'*All That Heaven Allows* (amb el tibet aspecte i interpretació de les seves estrelles, Wyman i Hudson, tancats a la seva casa de postal veient nevar i un cervató a peu de finestra) és fruit de la falta de contenció d'un Hollywood segur dels arquetips que ha creat o d'algú com Sirk que carrega les tintes per qüestionar-los? El concepte de la paròdia sobre el que se sustenta la hipòtesi d'aquesta tesi s'inclina per la segona opció. Paròdia amb o sense el somriure de l'espectador.

El melodrama reafirmava la necessitat de construir una identitat moral en contraposició a la identitat nacional que advocava *a priori* l'èpica del western, però uns i altres sembraven l'ombra del dubte:

"Aprofitant els antecedents esquizofrènics del melodrama –diu Byars-, nascut ell mateix en un període de crisi [es refereix a la definició del terme melodrama com a "drama amb música de fons" dels temps de la Revolució Francesa], els cineastes de Hollywood van combinar narratives aparentment pro socials amb interpretacions subtils i sofisticades estilitzacions per produir textos que visualment complementaven o desafiaven les mateixes històries que estaven relatant". (BYARS, 1991: 8-9)

Un cop repassats els trets definitoris de western i melodrama, i més enllà dels trets iconogràfics que distingeixen un i altre gènere en el context del Hollywood dels anys 1950 s'obre, doncs, un ampli territori d'intersecció i preguntes: on col·loquem els homes de l'Oest obsessionats per la casa i la vida domèstica (el James Stewart de *The Naked Spur* o el John Wayne de *The Man Who Shot Liberty Valance*)? Qui assumeix el paper de l'Altre? Com etiquetem les dones de l'Oest encarregades d'organitzar el què queda després d'aplicar la força bruta (Debbie, Laurie i la senyora Jorgensen de *The Searchers* o el repartiment coral de *Westward the Women*)? Què s'ha fet d'elles i ells a les ficcions ambientades ja als anys 1950? Com distribuïm les característiques adjectivals dels arquetips del somni americà: valentia, fortalesa, perseverança, idealisme, materialisme?

6. WESTERN I MELODRAMA: UN ESPAI COMÚ

*"For those of us who fell under its spell, the range of emotions attached to the film fluctuate over time with the predictable volatility of a love affair and its aftermath, in my own case what we might clinically designate as the Seven Stages of *Gone with the Wind*: Love, Identification, Dependency, Resentment, Embarrassment, Indifference, and then something like Half-Love again, a more grown-up affection informed by a film lover's appreciation of the small miracle by which a mere woman's film with a heroine who never quite outgrows adolescence was transfigured into something much larger, something profoundly American, a canvas that contains, if not Walt Whitman's multitudes, at least multiple perspectives." (HASKELL, 2009: xiii)*

L'ambigua classificació genèrica de *Gone with the Wind* -on conviuen èpica, família i amors no correspostos- és un bon punt de partida per reflexionar sobre la hibridació de western i melodrama. El film produït per David O. Selznick, estrenat l'any 1939 -i per tant uns anys abans del paràmetre temporal establerts per aquesta tesi-, també té les coordenades temporals per exercir de frontissa, tant pel què fa al context de la indústria cinematogràfica (zenit de l'època daurada del Sistema d'Estudis que posteriorment, als anys 40, començaria a patir canvis estructurals) com pel context històric de la seva gènesi, amb la Segona Guerra Mundial ja en marxa tot i que els EUA no s'hi sumarien fins l'any 1941 després del bombardeig a Pearl Harbor. Fonamentalment, però, *Gone with the Wind* arrenca aquest capítol perquè comparteix amb els films escollits per a l'anàlisi elements d'hibridació genèrica i les visions contraposades sobre el concepte de somni americà. Així com l'esperit de contenidor de "múltiples perspectives" teixides des del cànon de la narrativa clàssica. Diu Molly Haskell que:

"Aquesta complexitat, o contrarietat, és el que diferencia la pel·lícula de, posem pel cas, *Casablanca* i *The Wizard of Oz*, dos films icònics però d'una manera més portable. Hi ha consens sobre què els fa encantadors... i què no, un acord general sobre què està bé, malament, què és absurd o divertit. GWTW, però, amb el seu ampli espectre, vol

dir coses diferents a gent diferent o coses diferents a la mateixa persona en diferents moments de la seva vida. La diversitat d'opinions sobre la pel·lícula (...) sempre ha existit, fins i tot ha format part del seu atractiu."

(HASKELL, 2009: 19)

En el terreny de la hibridació, la càrrega mitològica de la terra, la defensa de la propietat privada, la determinació com a tret distintiu de la personalitat de la protagonista, les coordenades temporals (mitjans del segle XIX), el sacrifici necessari de principis ètics per aconseguir l'objectiu material plantejat o evitar mals majors, són ingredients del western que casen amb *Gone with the Wind* a més de la lluita contra un enemic clarament identificable: aquí els uniformes blaus de l'exèrcit del Nord enlloc de plomes comanxes. En canvi, els conflictes domèstics, el cúmul d'adversitats presentats a l'heroïna, la cerca d'un amor impossible o no recíproc (el de Scarlett per Ashley, el de Rhett per Scarlett) i l'omnipresent banda sonora de Max Steiner serien trets més propis del melodrama d'acord amb la definició canònica del gènere:

"El melodrama és un gènere una mica imprecís que es refereix a films sobre tensions familiars i domèstiques. Originalment el terme, un híbrid entre la combinació de música i drama, es referia a obres de teatre que utilitzaven la música per emfatitzar moments dramàtics o particularment emocionals, des de finals del segle divuit. Més recentment el terme es refereix a narratives de qualsevol format artístic amb un cert aire d'artificialitat o excessius en les seves emocions i sentimentalitat, en les quals els conflictes dramàtics i la trama passen per davant de la caracterització del personatge i les seves motivacions, i en les quals hi ha una clara distinció entre bons i dolents."

(GRANT, : 75-76)

És a la segona part del paràgraf, on comencen els problemes d'etiquetatge perquè GWTW és justament el personatge protagonista -Scarlett O'Hara- qui *passa per sobre la trama* i qui personifica l'ambigüitat entre el Bé i el Mal, una heroïna que suscita la identificació d'un públic tan divers que, des de la seva estrena, ha abraçat des de les dames de la rànica societat sudista nord-americana que va aplaudir la seva presentació a Atlanta, fins a presos

polítics etiòps de finals dels anys 70 que, tal com relata Molly Haskell seguien amb passió la lectura del llibre de Margaret Mitchell que va inspirar el film i que algú s'encarregava de traduir en petits trossets de paper passats entre barrots (HASKELL, 2009: 12) . Tot i que els problemes de definició van molt més enllà de *Gone with the Wind* i abracen qualsevol gènere quan s'entra a definir les seves característiques de contenidor.

En quant a les llums i ombres del personatge protagonista també hi ha vincles amb els films inclosos a la mostra d'aquesta tesi. Scarlett O'Hara és classista, racista, egoista, però altres trets de la seva personalitat, com la seva capacitat resolutiva, el poder de seducció i valentia l'han convertit en un dels personatges més atractius de la història del cinema si tenim en compte la força icònica que encara té avui i un èxit a taquilla del film que abraça diferents generacions, al marge del *best seller* en el que es va convertir el llibre original de Mitchell en el context de la Gran Depressió americana.

"Sentim quatre notes del tema central de Max Steiner -diu Molly Haskell- i ens arrossega l'emoció. Hi ha una atracció primària, després una certa marxa enrere, avergonyiment per haver estat captivat d'una manera tan intensa."

(HASKELL, 2009: 17).

Un sentiment d'empatia conflictiva semblant al que pot despertar un personatge com el d'Ethan Edwards a *The Searchers* de Ford, un tipus que es presenta als primers minuts del film com racista, intolerant, enamorat de la dona del seu germà, rebel i amb un passat d'activitats probablement il·legals.

«Jean-Luc Godard va captar el dilema de molts espectadors en el context de política contra-cultural dels anys 60 amb aquest comentari: "Com puc odiar John Wayne pel seu suport a Goldwater i, malgrat això, estimar-lo tendrament quan agafa d'una revolada en braços a Natalie Wood a l'última bobina de *The Searchers*?" El triomf de l'humanisme sobre la ideologia va ser reproduït per Godard i per bona part del públic de l'època per a qui Wayne era l'encarnació icònica de la política reaccionària.» (KITSES, 2004: 100)

Com en el cas de *Gone with the Wind*, aspectes formals i de fons solen semblar d'interrogants la classificació de gènere quan s'entra a analitzar un film en particular més enllà de la seva utilitat per assenyalar el que el públic creia anar a veure quan se li parlava, per exemple, de "western" o "melodrama". De fet, els mateixos estudis acadèmics que han intentat establir el concepte de gènere i les característiques de cada *família* inciten a qüestionar els mateixos principis que prediquen. El *western*, un dels gèneres que ens ocupa en aquest cas, és un exemple sovintejat en aquest terreny acadèmic, però ni la *fàcil* tasca d'etiquetatge que fa pressuposar la seva iconografia ho és a la pràctica:

"L'atenció a la semàntica textual produeix enunciats genèrics que tenen l'avantatge de ser àmpliament aplicables, fàcilment identificables i objecte del consens general. Si se centra l'atenció en la iconografia comú (incloent revòlvers, cavalls i paisatges de l'Oest), una aproximació semàntica al *western*, per exemple, s'aplica fàcilment a un gran nombre de pel·lícules, produint un corpus tan generós que pot arribar a incorporar, fins i tot, pel·lícules que normalment no es considerarien *westerns*. Si donem un cop d'ull a unes quantes fotografies de pel·lícules de Hollywood, detectarem sense vacil·lar les que procedeixen de *westerns*, perquè els elements semàntics que defineixen el gènere es troben a la superfície, fàcilment reconeguda, de la imatge."

(ALTMAN, 2000: 128)

Però ho seran totes? D'altra banda, altres que no inclouin aquests requisits iconogràfics deixaran de ser-ho tot i complir-ne d'altres més subtils? I els dubtes no s'acaben aquí. Si un western el defineixen els revòlvers, els cavalls i la indumentària d'indis i *cowboys*, la identificació és simple, però si es tracta de contraposar naturalesa i comunitat, tal com proposa Jim Kitses (KITSES, 2004) la reflexió dóna molt de joc per establir i reflexionar sobre els límits del gènere. Si els mites culturals estan estructurats en binomis, com argumenta des de l'antropologia estructuralista Claude Lévi-Strauss, els gèneres cinematogràfics es podrien explicar a través de contraposicions. I això és especialment cert amb els binomis associats a la definició del western: individu *versus* comunitat; natura *vs* cultura; pragmatisme *vs* idealisme; llibertat *vs* control; el què és vell *vs* el què és nou; la terra (l'entorn) com a infern

vs la terra com a paradís. Contrastos traslladables al melodrama, fora de localitzacions geogràfiques i temporals que s'associen amb el western. Fins i tot quan parlem de western, la seva popularitat "entre cineastes (i altres artistes) al llarg dels anys depèn, sobretot, dels conflictes personals a la frontera entre la civilització i el salvatge" (ROLLINS, O'CONNOR, 2003: 32). I aquí també s'hauria d'especificar què entenem per *civilització* i què per *salvatge*. En el cas d'*All That Heaven Allows*, de Sirk, els veïns benpensants i fills de la vídua interpretada per Jane Wyman són la veritable amenaça per a la protagonista, no perquè encerclin la seva caravana, però sí per *assetjar-la* al seu domicili i pressionar-la per adaptar-se a les normes que implícita o explícitament li han posat. L'entorn veu esbojarrada la intenció de la dona de formar parella amb un home més jove i de classe social inferior (el personatge de Rock Hudson), i ella se sent atacada tot i que la resposta sigui passiva. La percepció de què és civilitzat i què no a banda i banda d'aquest dilema és reversible, cadascú percebent l'altre com a *salvatge*, bé perquè es deixa guiar per la passió amorosa, bé perquè exerceix una intolerància agressiva.

En l'altre sentit, en les pinzellades del melodrama extensibles al western, aquesta descripció podria encaixar com un guant a un western com *The Searchers*:

“Els crítics contemplaven la representació de la família al gènere [melodrama] com un microcosmos de la repressió social i estructures sexuals de l'època [els anys 50]. El melodrama proporcionava una contradicció clau i el potencial per la subversió i confrontació amb les ideologies dominants i les seves manifestacions, fonamentalment en relació a la família i la sexualitat”. (KLINGER, 1994: 21-22)

La família està al cor dels conflictes dramàtics de *The Searchers*. Al dramàtic film de Ford hi ha insinuacions d'adulteri, rivalitat fraternal, relacions romàntiques postposades *sine die* i una reflexió sobre el pes dels lligams de sang i els lligams afectius forjats per la convivència.

La pròpia definició del melodrama com a gènere cinematogràfic també planteja més punts en comú:

“Recentment els crítics han vist en el melodrama un gènere subversiu, d’entrada perquè la seva manca de versemblança els incomoda i, en un pla més subtil, perquè revela contradiccions en la ideologia burgesa (família, feina, relacions sexuals). Però els crítics encara han de construir el melodrama en un gènere empíric i conceptualment coherent. Si ho fessin, segurament es trobarien amb que la mateixa *subversió* del gènere forma part de les seves convencions.” (BORDWELL, THOMPSON, 1985: 71)

I la subversió és compartida per westerns que anaven semblant interrogants sobre l’ideal de la família nuclear (com *Shane*), el complex de superioritat racial dels colons blancs (com *The Searchers* o *The Unforgiven*) o la casa, la llar, com a materialització final del somni americà (*The Naked Spur*, *The Last Wagon*).

Al marge de temàtiques de fons, hi ha fins i tot exemples de trama que qüestionen l’etiquetatge. Edward Buscombe ho fa comparant *High Sierra* (film de gàngsters) i *Colorado Territory* (western): “les històries i els personatges d’ambdues pel·lícules són tan semblants que qüestionen el fet que l’estructura narrativa pugui ser una característica específica de gènere” (BUSCOMBE, 1988: 105). Una semblança que Martin Scorsese subratllaria després al seu documental *A Personal Journey through American Movies* amb fragments d’ambdós films. Sovint la *diferència* es queda, doncs, en una qüestió de matís. Un altre dels teòrics dels gèneres cinematogràfics, Steve Neale, comenta, per exemple, que si en narrativa clàssica el plantejament d’un problema i la seva resolució són una constant, les diferències entre els gèneres les marca com es planteja aquest problema i quina solució es proposa:

“L’especificitat del gènere no és qüestió d’uns elements particulars i exclusius, siguin com siguin definits, sinó una manera particular i exclusiva d’articular-los, és una qüestió de proporció, del pes que tenen en un gènere elements que d’altra banda poden estar presents en altres gèneres.” (NEALE, 1992: 23)

Però aquest *com* està condicionat per elements iconogràfics i de posada en escena que tenen punts en comú en un i altre gènere.

Sobre el paisatge humà, la compartimentació també presenta elements qüestionables. Si al melodrama, Neale apunta una tendència a l'erotització del cos masculí, no ho veu de la mateixa manera al western (NEALE, 1992), deixant fora les mirades de desig que es pot argumentar que susciten el cos de Jeffrey Hunter a *The Searchers* amb aparicions de tors nu i escena de banyera inclosos [Figura 35]; Alan Ladd a *Shane*; Burt Lancaster a *The Unforgiven*; els germans llenyataires de l'híbrid musical-western de *Seven Brides for Seven Brothers* (Siete novias para siete hermanos, 1954); o fins i tot el ja madur John Wayne, repassat provocativament de dalt a baix per Angie Dickinson a *Rio Bravo*, amb la paradoxa que és ella la que va més lleugera de roba [Figura 36].



Figura 35: *The Searchers*



Figura 36: *Rio Bravo*

La càrrega eròtica de l'arquetip del *cowboy* és subratllada al western per la importància de la força física de l'heroi d'una banda i una seguretat que se sol esquarterar en presència d'una dona. Aquest joc és present a bona part dels westerns clàssics, jugant amb la capacitat de redempció de la rudesia exhibida per l'heroi un cop està en interiors. És perceptible a la

revisió més clarament paròdica del personatge que es fa a *Bus Stop* (1956) o des d'altres gèneres com la comèdia a *Pillow Talk* (Confidencias a medianoche, 1959) o al musical (*Seven Brides for Seven Brothers*). Però la certesa que la visió més estereotipada de la masculinitat era un terreny segur al western explica certa subversió dels codis o, si més no, una tàctica per pensar en el que es considera femení o masculí. A *Westward the Women* (Caravana de mujeres, 1951), la protagonista (Denise Darcel) mira al responsable de l'expedició per portar la caravana de dones a l'Oest per als pioners (Robert Taylor) amb desig, un desig que en el seu cas opera com a motivació principal per apuntar-se a l'aventura. Està clar que l'home que vol no està al final del camí sinó al seu costat des de l'arrencada. I és ella qui li diu "Tens una cara preciosa i m'encanta".

Si Patrick McGee al seu estudi sobre el western diu que la imatge "més femenina" de l'heroi que Alan Ladd interpreta a *Shane* (McGEE, 2007: 110) és "l'antítesi" de la de John Wayne, la manera en la que bona part dels seus personatges es dirigeixen a les dones és més de cooperació que de dominació i que Ford l'aparellges en més d'una ocasió amb els temperamentals personatges encarnats per Maureen O'Hara és significatiu en aquest sentit. Curiosament, a un film com *Seven Men from Now*, dirigit per Bud Boetticher i produït per Wayne, Randolph Scott ajuda a estendre la roba a la protagonista femenina (Gail Russell) en una escena en la que es parla justament d'això: del que correspon a uns i altres: homes i dones.

Però tot plegat no evita que les heroïnes del western -que afirmen la seva consciència de saber-se fortes, supervivents- acabin presoneres de la convenció l'espai on les retroba el melodrama als mateixos anys 1950, i el mateix els passa als seus *partenaires* masculins. Parlo, per exemple, del protagonista de *Bigger Than Life* (Más poderoso que la vida, 1956) de Nicholas Ray, que fa bascular la vida domèstica à la Norman Rockwell de casa seva cap a un infern psicòtic; del personatge de James Dean a *Giant*, emocionalment inestable per la seva exclusió d'una llar on se'l repudia; o l'hereu encarnat per Robert Stack a *Written on the Wind*, que acaba suïcidant-se per no poder afrontar la seva infertilitat. Tots ells són exemples del carreró sense sortida on han acabat molts somnis de *cowboy*, i de la revisió del concepte de masculinitat al cinema de Hollywood dels anys 50 que va de la comèdia (*Some*

Like It Hot, I Was a Male War Bride), al musical (*Gentlemen Prefer Blondes*), el cinema fantàstic (*The Incredible Shrinking Man*) i clàssics de Hitchcock com *Vertigo* i *Rear Window*. Un canvi que el western prefigura.

Hi ha també un relleu d'estrelles amb l'arribada d'actors com James Dean, Marlon Brando o Montgomery Clift, però renovació generacional al marge, els herois de trets rudes com el físicament imponent John Wayne o Randolph Scott, ja conviuen per terres de l'Oest amb els rostres més delicats d'Alan Ladd (*Shane*), Robert Taylor (*Westward the Women, Devil's Doorway*) o el del camaleònic James Stewart que va passar de ser l'amable *boy next door* de les comèdies dels anys 1930 i 1940 a un heroi de western veterà capaç de passar-se bona part del metratge de *The Man Who Shot Liberty Valance* en davantal o combinar determinació psicòtica amb impotència a *The Naked Spur*. Montgomery Clift mateix va debutar al cinema amb un western (*Red River*). I el nom d'una de les estrelles més taquilleres dels anys 50, símbol d'una masculinitat aparentment més tradicional que la de Brando o Dean, va ser rebatejat per l'estudi amb el nom de dos accidents geogràfics: "Rock" per les Muntanyes Rocalloses i "Hudson" pel riu com si se'l predestinés a protagonitzar herois de l'Oest.

Si la "duresa" és el tret definitori de l'heroi segons el mateix Buscombe (BUSCOMBE, 1988: 181) qui s'atreveria a excloure d'aquesta categoria les protagonistes de *The Searchers, The Naked Spur, She Wore a Yellow Ribbon, Stagecoach* o *Westward the Women* (una ficció justament construïda al voltant d'aquest concepte)? Al cap i a la fi, si parlem de "duresa", no s'ha de passar de llarg que física i psicològicament, el fet de pujar una família o donar a llum al mig del desert i cuidar la criatura pugui igualar-se a altres reptes com l'exercici de la violència, cosa que comproven els personatges masculins del film *3 Godfathers* (Tres padrinos, 1948) de Ford.

La motivació del desig, el desig dels personatges masculins per aconseguir la dona i la qualitat de *to-be-looked-at-ness* d'aquesta designada per Laura Mulvey (MULVEY, 1975) té també una valoració subjectiva en les seves implicacions, la que apunta a una supeditació del personatge femení al masculí. Al cap i a la fi, al terreny del melodrama, no se sol destacar

el desig generat pel personatge masculí com a una supeditació d'aquest al femení. Rock Hudson, un dels actors més constants en les produccions dirigides per Douglas Sirk a la Universal (de *Has Anybody Seen My Gal?* al western *Taza, Son of Cochise*; passant per *Captain Lightfoot*, *All That Heaven Allows*, *Battle Hymn*, *Written on the Wind* i *Tarnished Angels*) era objecte d'aquesta mirada tan si es tractava de melodrames com si no, fins i tot en les mans d'un altre director, com George Stevens. A *Giant*, Elizabeth Taylor és la veu moral i d'autoritat, no Hudson, fins i tot en un terreny que li és estrany com el desolat ranxo texà on ella acaba després de casar-se amb el seu hereu. I Hudson desperta tanta mirada de desig com Taylor, tant per la bellesa física com per les proporcions de la seva fortuna.

I encara al terreny del melodrama, Max Ophüls va poder construir tota una pel·lícula, *Letter from an Unknown Woman*, al voltant del concepte de la mirada de desig del personatge de Joan Fontaine cap el de Louis Jourdan.

El diàleg entre el masculí i el femení és un camp ric per explorar les convencions dels gèneres cinematogràfics i la seva vinculació amb la literatura acadèmica i crítica que els defineix com a tals, una retroalimentació que opera a vegades amb el mateix mecanisme del western: el pes de la tradició empeny a deduccions que les mateixes pel·lícules deixen més obertes. Un exemple molt concret d'això és el pes de la *captivity narrative*, l'amenaça de la dona blanca de ser raptada i violada pels indis, una deducció -aquesta segona- que ja sortia de l'imaginari literari tal com s'ha recordat a l'apartat anterior. Tan és així que a *The Searchers* no s'especifica mai el tema de la violació (pel què fa als personatges de Martha i Lucy) però les anàlisis la donen sempre per feta:

"Els comanxes primer violen i maten la mare i després raptan les filles, una de les quals és també violada i assassinada després (...) *The Searchers*, un dels grans westerns, és tristament també un exemple clar del racisme que tenyeix el retrat dels nadius americans com a salvatges violadors de dones blanques."

(HILGER, 2002: 8)

Una denúncia que se centra més en l'obsessió d'agressió sexual que en el fet que són dones assassinades, com ho són d'altra banda l'*oblidada* resta de la família: el pare i el fill adolescent. En tot cas, el "destí pitjor que la mort" sembla haver-se instal·lat a les pàgines de la crítica, fins i tot quan s'analiza des de la perspectiva de la projecció de les fantasies sexuals. La pel·lícula funciona amb tanta informació implícita que no és descartable que hagi estat el mateix Ethan qui sacrifica a Lucy al trobar-la pel camí per com clava i neteja el ganivet a la sorra al retrobar Martin i Brad i la seva cara desencaixada.

El tema de l'agressió sexual és present al film, però a les seves interpretacions també i amb variacions diverses:

"Quan massacren la família i Debbie és segrestada pels comanxes, el seu líder, Scar, entra a escena com un reflexe distorsionat d'Ethan. Com si es riés del casament equivocat del passat (el de Martha amb el germà d'Ethan: Aaron), Scar viola Martha materialitzant el secret desig d'Ethan, i eventualment agafarà Debbie com una de les seves dones, repetint, doncs, el procés amb la neboda d'Ethan."

(KITSES, 2004:96-97)

Curiosament, el film de Ford, estrictament, no lletreja ni la violació de Martha (o que hagi de ser Scar en persona qui la perpetri) ni el fet que Debbie sigui efectivament una de les dones de Scar, encara que el seu director ho tingué en ment. Aquest és fet per Henry Brandon, l'actor alemany que interpreta al cap indi Scar, recollit per Joseph McBride:

«Quan anàvem en tren cap a la localització no podia dormir. Ford estava al vagó menjador treballant amb el guió. Em va dir: "Seu. Vull parlar amb tu. Com reaccionaries davant la idea d'un indi anant-se'n al llit amb una dona blanca?" Jo vaig dir, "No em molestaria gens ni mica". I ell va contestar amb un "Umm". Com volent dir "Això és bo".» (MCBRIDE, 2003: 566)

És el pes de la tradició de l'èpica de l'Oest, doncs, la que guia el subtext en la interpretació de l'agressió sexual a *The Searchers*. L'artefacte cinematogràfic segueix sent més complex que les seves lectures, il·lustrant una de les definicions que fa Italo Calvino (CALVINO, 1993)

de què és una obra clàssica: "un clàssic és una obra que suscita una incessant polseguera de discursos crítics, però que l'obra s'espolsa contínuament de sobre". A *The Searchers* el fantasma de la violació de dones blanques per indis o de les relacions sexuals a seques, sense violència, entre Scar i Debbie deduïda pel personatge d'Ethan és el que l'empeny a voler sacrificar la neboda:

"estem parlant no només de racisme sinó d'un element important en l'origen del racisme: la projecció de desitjos inacceptables i d'emocions cap a l'Altre, seguida de l'odi (i càstig) a aquest *Altre*. *The Searchers* és un film complex, però Ford va presentar aquest fet d'una manera ben diàfana en dos pel·lícules que emmarquen cronològicament *The Searchers*. Tant a *The Sun Shines Bright* (1953) com a *Sergeant Rutledge* (1960) va parlar d'homes negres falsament acusats de violar dones blanques, sent quasi víctimes de linxament fins que es descobreix que els violadors reals són blancs i es compten entre els principals responsables de les falses acusacions."
(ECKSTEIN, LEHMAN, : 16-17)

Al marge de l'exemple dels tòpics en la lectura de la *captivity narrative*, la persistent identificació del western amb un món exclusivament masculí fa que un llibre com *The Rough Guide to the Western* de Paul Simpson (SIMPSON, 2006) que pretén ser una aproximació didàctica i accessible de les característiques del gènere no citi ni a una autora al capítol de les arrels literàries i autors recurrents. Sí hi apareixen James Fenimore Cooper, Zane Grey, Bret Harte o Owen Wister però ni rastre d'escriptores reconegudes com Willa Cather, Mary Sandoz o Dorothy Johnson. I en el llistat d'icones, on l'autor recull noms de directors i actors clau del gènere (fins al punt de citar el personatge animat de Yosemite Sam), només hi apareix una dona: Barbra Stanwyck, ni rastre tampoc de Joanne Dru, Claire Trevor, Marlene Dietrich, Maureen O'Hara o Olive Carey. Finalment, en el capítol dedicat a "arquetips" surten apartats dedicats a "ovelles", "barrets", "cowboys", "cowboys cantaires", "xapes", "búfals", "bestiar", i un llarg i precís etcètera iconogràfic, però les categories dedicades a les dones queden resumits en dos: "dones de l'Oest" i un de dedicat a les prostitutes sota el títol de "*Tarts with a Heart*". És un exemple d'una certa tendència de la crítica a empènyer el western cap un terreny *de i per a* homes que el material cinematogràfic d'origen supera. A l'anàlisi de les repercussions d'una mirada

masclista i etnocèntrica del Hollywood clàssic sobre el cinema que s'hi va produir s'hi hauria de sumar una rèplica dels efectes d'aquesta mateixa tendència en la història de la crítica cinematogràfica.

Més enllà de la frontera borrosa en la representació del femení i el masculí que suggereix una mirada al western i al melodrama, el propi teixit codificat del cinema de Hollywood dels anys 1950 i la seva relació amb el context que els genera també és un dels punts que agermana ambdós gèneres. El joc amb els codis genèrics està directament al·ludit en la reflexió que Angel Fernández Santos va fer a l'article publicat al diari *El País* arran de la mort de Douglas Sirk l'any 1987, acostant-lo a Ford:

“A la manera de John Ford, cineasta extremadament complex que tot ho feia fàcil quan es tancava en els rituals del western, l'estil de Sirk va buscar la seva línia de plenitud en les fórmules estereotipades del ploricó gènere melodramàtic, sense vulnerar els seus estrets codis comercials, però orientant-los cap a una manera fins aleshores inèdita d'expressar la gastada esponja de les llàgrimes. Resultat: un melodrama de Sirk és, a primera vista, com qualsevol altre de la seva època, però tornat a mirar resulta ser absolutament diferent. Aquesta va ser l'argúcia de la seva voluntat d'estil: fer penetrar la distinció en un sac ple d'homogeneïtat.”

(FERNÁNDEZ SANTOS, 1987)

És difícil establir molts trets definitoris d'un gènere perquè com més n'hi ha, més punts d'intersecció generen amb altres *famílies*, i també perquè, tal com assenyala Steve Neale, "els gèneres són instàncies de repetició i diferència" (NEALE, : 48). Hi ha tot un terreny compartit, per exemple, del western amb el *film noir* que inclou films com *The Ox-Bow Incident* (Incidente en Ox-Bow, 1943), *Blood on the Moon* (Sangre en la luna, 1948) o *The Naked Spur, Pursued* i *Johnny Guitar* que tindrien a veure també al melodrama.

Al western, la trama acostuma a estar lligada a un objectiu material, ja sigui la venjança, el trasllat de bestiar, sobreviure a un trajecte o conquerir un territori. Al melodrama, en canvi, la motivació acostuma ser emocional, els conflictes els genera la necessitat o desig d'estimar

o ser estimat i els obstacles: psicològics. En el primer els riscos són físics, de supervivència, en el segon el que s'arrisca és la qualitat de vida (el perill d'exclusió, la reputació). Però els vasos comunicants entre un i altre sí fan difícil establir límits en bona part de les obres identificades com a canòniques d'ambdós gèneres. Començant per les que juguen deliberadament amb la iconografia del western però amb una trama o ubicació temporal de melodrama com *Giant*, *Home from the Hill* (Con él llegó el escándalo, 1960) i *The Lusty Men* (Hombres errantes, 1952). També hi ha els melodrames que deriven el conflicte cap a una qüestió material, relacionada amb béns o fortunes personals, tensions classistes o racistes al si del nucli familiar com a *Imitation of Life*; o vinculades al control territorial, com el brutal patriarca de *Home from the Hill* interpretat per Robert Mitchum que s'enfronta a la seva dona (Eleanor Parker) tant pel control monetari de la seva fortuna com pel mètode en l'educació del seu fill. A *Giant*, el control de la terra i el concepte de propietat són igualment clau.

En el cas del western, els traumes psicològics que abunden al melodrama es tradueixen en personatges com Ethan Edwards (*The Searchers*) que perd tot l'atractiu del seu estoïcisme per l'odi visceral que sent cap els indis. O l'home que el mateix John Wayne encarna a *Red River*, el ramader Thomas Dunson, víctima aquesta vegada de megalomania a seques. Un odi psicòtic agermanat amb l'histerisme és el que construeix el personatge de James Stewart a *The Naked Spur* quan pesca de les aigües el cos d'un delinqüent per tal de recuperar una recompensa i es desfà en plors davant la dona que estima abans de corregir el seu comportament. Patològic és també el comportament de l'histriònic malvat encarnat per Lee Marvin a *The Man Who Shot Liberty Valance*, o l'heroi interpretat per Kirk Douglas a *Man without a Star* (La pradera sin ley, 1955), un home que quan es mencionen les tanques de filferro bascula de la comèdia a la tragèdia amb la mateixa velocitat que desenfunda la pistola. A la llista s'hi podrien sumar també cassos clínics de depressió ofegada en whisky com la que arrossegueu els personatges de Dean Martin (*Rio Bravo*) i Mitchum (*El Dorado*) a les ordres de Howard Hawks.

En aquest sentit apunta Robert B. Pippin en el seu estudi comparatiu de l'obra de Hawks i Ford:

"A vegades un sent que una de les grandeses del western és la seva claredat moral: barrets negres i barrets blancs, bons i dolents (...). Això potser havia estat cert en el cas dels serials televisius com *Gunsmoke* i del 90 per cent dels westerns de serie B, però certament no és cert en el cas de l'obra de directors com Ford, Hawks, Mann, Boetticher, Daves, Zinnemann, Wyler, King, Fuller, Walsh, Vidor, Peckinpah o Ray. De fet, és justament el contrari (...) El cert és que les seves presentacions dels conflictes, els dubtes, l'ambigüitat i les crisis tenen a veure majoritàriament amb personatges que intenten resoldre temes vinculats al concepte de justícia, responsabilitat, honor, el públic i el privat. Unes situacions que es presenten en termes tan històrics com psicològics i que fan extremadament complicat l'establiment d'una frontera moral clara entre els personatges i qualsevol valoració simplista dels esdeveniments." (PIPPIN, 2010: 98-99)

L'adaptació del guió de *The Searchers* és un bon cas d'estudi pel què fa al tema de la hibridació i la contradiccions internes que enriqueixen la lectura del text cinematogràfic. Merian C. Cooper, amb qui Ford s'havia associat per fundar la productora Argosy Pictures, va comprar els drets d'un relat d'Alan Le May que s'havia anat publicant al *Saturday Evening Post* sota el títol inicial de *The Avenging Texans*. La història estava inspirada en el segrest d'una nena de nou anys, Cynthia Ann Parker, a Texas l'any 1836. La noia va conviure fins la seva edat adulta amb comanxes, kiowas i caddoes i es va casar amb un cap indi, Peta Nocona. L'any 1860 va ser *rescatada* contra la seva voluntat per l'exèrcit nord-americà. Un dels seus fills, Quanah Parker, va ser l'últim cap comanxe indi esdevenint tota una figura pública, símbol dels intents d'establir ponts entre nadiu americans i la creixent (i hegemònica a aquestes alçades ja) societat d'origen europeu.

L'encarregat de fer l'adaptació de la novel·la de Le May va ser Frank S. Nugent, guionista recurrent de Ford (*Fort Apache*, *3 Godfathers*, *She Wore a Yellow Ribbon*, *Wagon Master*, *The Quiet Man*, *Mister Roberts*, *The Rising of the Moon*, *The Last Hurrah*, *Two Rode Together*, *Donovan's Reef*), políticament progressista i decididament esquerrà en comparació amb Merian C. Cooper i el propi Ford (tot i que les contradiccions en les seves

manifestacions públiques del segon en quant a afers polítics són tan nombroses com les que plantegen els seus films) o membres del repartiment com John Wayne o Ward Bond. El procés d'adaptació va ser lliure i hi ha nombrosos canvis. Aquests són alguns d'ells:

- L'atracció del personatge d'Ethan per la dona del seu germà no es manifesta a la novel·la. De fet, tampoc apareix al guió, va ser cosa de la posada en escena de Ford.
- Ethan no té un passat dubtós (enriquiment sospitós) ni és un fora de la llei (no encaixa amb "moltes descripcions" d'homes buscats, tal com diu al film el personatge de Ward Bond).
- Martin (el fill adoptiu de la família Edwards) no té sang índia. No hi ha conflicte per motius racials amb Ethan.
- Ethan mai expressa el desig de matar a Debbie i no té el perfil torturat de la seva vessant cinematogràfica.
- Ethan mor a mans d'una índia comanxe a la novel·la. Al film, és qui torna Debbie a casa, però queda exclòs de la llar en el pla final del film.
- Debbie no es converteix en una de les dones de Scar, és adoptada per a filla.
- Laurie es casa amb Charlie (no espera a Martin).
- Martin y Debbie s'enamoren.
- El discurs sobre la civilització i el preu que els pioners blancs han de pagar per ella el fa el personatge d'Ethan no el de la senyora Jorgensen, com a la pel·lícula (tal com s'ha detallat unes pàgines més amunt)
- Ethan no li arrenca la cavellera a Scar

Però part d'aquests canvis no corresponen estrictament al guió de Nugent. N'hi va haver de fets a la localització, en ple rodatge. Un d'ells, força significatiu, correspon al desenllaç. Al guió, Debbie es resisteix a acompanyar Martin quan aquest la desperta al tipi on dorm per emportar-se-la. Els crits de la noia alerten el campament i a Scar, que és abatut a trets per Martin. A la pel·lícula, Debbie acompanya a Martin de bon grat. Un cop fugen del campament, en la persecució final d'Ethan a Debbie, aquest li acaba apuntant una pistola al cap i -sempre d'acord amb el guió original- li diu: "Ho sento noia... tanca els ulls". Quan

ella el mira, en un moment de pausa, comença a baixar l'arma i li diu: "T'assembles tant a la teva mare..."

231 EXT. OPEN COUNTRY - ETHAN AND DEBBIE

Ethan is at the left of CAMERA and slightly closer to the foreground, with Debbie at the right, supine on the ground and the dust swirling around her. Ethan draws and raises his gun. The hammer goes back.

ETHAN
(quietly)

I'm sorry, girl...Shut your eyes...

The dust clears. The CAMERA MOVES slightly forward along the gun arm and HOLDS on Debbie's face -- the eyes gazing fearlessly, innocently into Ethan's. We HOLD for a long moment and then the gun lowers. Ethan slowly holsters it and walks over to her.

232 EXT. OPEN COUNTRY - CLOSE SHOT - ETHAN

He looks down at her.

ETHAN
(softly)

You sure favor your mother...⁸

No obstant, a la pel·lícula, ni l'apunta al cap ni parlen, simplement la música (el tema amb el que s'identifica el personatge de la mare i l'amor impossible d'aquesta amb Ethan) s'encarrega d'establir el paral·lelisme entre els dos personatges femenins, entre el present i el passat junt amb el gest d'agafar la noia en braços, igual al que el personatge de John Wayne utilitza per agafar Debbie quan encara és una nena. Al tornar la noia a casa dels Jorgensen, Ethan no es queda exclòs de la retrobada familiar com a la pel·lícula, el guió el deixa simplement cavalcant al costat de Martin cap a la casa, amb Debbie adormida.

⁸ <http://www.imsdb.com/scripts/Searchers,-The.html>
The Searchers, revised final screenplay

La família resultant de *The Searchers* es llepa les ferides de la guerra, és eclèctica, formada pels supervivents de la família Jorgensen i Edwards i posant sota un mateix sostre la racista Laurie (futura esposa d'algú que té part de sang índia a les venes) i Debbie, criada entre els indis i sobre la que seva futura cunyada havia expressat el desig que fos sacrificada amb un tret al cap abans que acceptar-la de nou al si de la societat blanca. La música que acompanya aquesta escena final del film és lírica però, si es fa l'esforç d'imaginar el futur més enllà del presumpte final feliç, la vida domèstica d'aquest *collage* familiar podria traslladar-se fàcilment a una trama de melodrama de l'època i de Douglas Sirk en particular. Al cap i a la fi, tal com argumenta aquesta tesi, el que més agermana el western i el melodrama nord-americà dels anys 1950 són els interrogants que sembla sobre el "dret" a "la recerca de la felicitat" si aquesta s'ha de buscar sota cobert, ja sigui a un ranxo de l'Oest o a les cases unifamiliars dels suburbis de classe mitja que proliferen després de la Segona Guerra Mundial.

Teixint un lligam subtil però poderós entre les narratives d'ambdós gèneres hi ha el vincle que les remet, més enllà del context dels Estats Units d'Amèrica al magma cultural de les tragèdies gregues que han forjat la tradició cultural occidental:

"La por al que és estrany -les invasions d'exèrcits enemics, les devastadores epidèmies, els atacs de monstres fabulosos- permet configurar una mitologia del familiar propi, un segell identitari per a la cohesió de cada petit grup. Així mateix, les xacres que pateixen molts protagonistes habituals de les tragèdies gregues, els seus mals irremeiables, neixen del seu origen familiar. Són conseqüència d'obscures transgressions que han tingut lloc a l'interior del marc original del que parteixen."
(BALLÓ, PÉREZ, 2005: 80-81)

Douglas Sirk remet directament als clàssics amb una idea que enllaça a la falsa impressió de final feliç que ens trobem a *The Searchers* comentat unes ratlles més amunt i al retorn dels supervivents de les famílies Edwards i Jorgensen al *marc original del que parteixen* (aquí literalment, al marc de la porta de la seva llar):

"Totes les peces d'Eurípides estan marcades per aquesta absència de sortida i l'única manera de resoldre-ho és amb la ironia del *happy end*. Comparem aquestes obres amb el melodrama americà." (HALLIDAY, 1997 : 165)

Una de les qüestions que també forma part de la reflexió sobre el concepte d'hibridació entre western i melodrama és el conflicte entre natura i cultura, dos termes relatius tan a la comunitat com a l'individu. El western l'explora constantment, ja sigui confrontant la civilització blanca a la no-civilització índia (*The Searchers, Rio Grande*); debatent sobre aquesta distinció (*She Wore a Yellow Ribbon, Broken Lance, The Last Wagon, Devil's Doorway*) o buscant la tensió en els diferents graus de sofisticació cultural (*The Big Country, My Darling Clementine, The Man Who Shot Liberty Valance*), sempre amb el recordatori dels grans paisatges exteriors, presència ineludible tant per les riqueses amb les que tempta als personatges que el transiten, com pels reptes que els planteja. Un paisatge que arriba domesticat ja al melodrama, però on manté el rol de confrontar el món interior i exterior.

Al melodrama el conflicte entre natura i civilització està explorat en diferents vessants, ja sigui pel dilema en el control de les passions i l'efecte que aquesta decisió desencadena envers la comunitat; ja siguin de caràcter sociològic, emocional o intel·lectual. Parlant d'*All that Heaven Allows*, el seu director, Douglas Sirk, il·lustra els diferents àmbits on aquesta tensió es projecta a la seva pròpia obra. Segons ell, és un film on s'abordava l'amor a la natura d'Emerson i Thoreau en particular: "una pel·lícula política però en un sentit diferent a *Imitation of Life*. La confrontació entre negres i blancs, en aquest cas, és una confrontació entre *thoreauistes* i la gent del poble"⁹. Una referència subratllada pel fet que el protagonista (Rock Hudson) té un volum de *Walden* de Thoreau.

El fet que la trama presenti una vídua benestant que pretén refer la seva vida al costat d'un home més jove, atractiu, que fins ara ha cuidat del seu jardí s'interpreta -sense que es lletregi mai- com la seva pretensió de reactivar la seva vida sexual, cosa que ni els seus fills ni amics veuen amb bons ulls. En certa manera, el desig despertat pel personatge masculí

⁹ Extret de la gravació íntegra de l'entrevista feta per Antonio Drove a Douglas Sirk per al programa *Directed by Douglas Sirk* (TVE).

(Rock Hudson) contagia la mirada de l'entorn. La passió (descontrolada o *salvatge*) d'un personatge tan convencional com el de la dona interpretada per Jane Wyman és el que l'enfronta a la seva comunitat i l'empeny a desplaçar-se al món *diferent* al que pertany el seu enamorat, encarnat per Hudson. Aquí, la *cultura* amb la que tant s'escuda la societat d'origen europeu envers la nadiu americana als westerns, passa a ser motiu de suspicàcia. Les diferències iconogràfiques poden ser relativament subtils respecte a les que marquen un i altre grup (els veïns de classe mitja alta que freqüenten un club exclusiu per al seu entreteniment respecte els intel·lectuals d'aire *beat* que envolten al personatge de Hudson) si les comparem amb la d'indis i colons al western, però hi són, i se subratlla paròdicament la seva artificialitat: trajos jaqueta entallats i rebeques de punt d'una banda i pantalons de pana i camises de llenyataire de l'altra; festes amb whisky, pedreria i vestits lluents i poca espontaneïtat d'una banda; i sopars amb vi, estovalles de quadres i rialles desinhibides de l'altra.

Tal com diu González Requena, en la seva anàlisi de l'obra de Sirk:

"Un senzill sistema de contrastos tradueix el conflicte al si de la dona: la rància burgesia versus la animada col·lectivitat camperola (...), resumint, dos móns separats aquí amb una excessiva ingenuïtat, però això només passa si ens prenem al peu de la lletra aquests enunciats antinòmics, si no els entenem com una xarxa de contrastos sobre la que els sentits es teixeixen a través de la metàfora."

(GONZÁLEZ REQUENA, 1986: 110)

Els binomis sobre els que s'articulen films com *All That Heaven Allows* o *The Searchers*, i de retruc els gèneres amb els que s'identifiquen respectivament contenen tants elements per construir els arquetips que els sostenen com elements que els qüestionen. L'exageració en el traç a imatge de les pintures carnavalesques que el personatge de l'indi Scar exhibeix en el seu primer pla al film de Ford [Figura 38] és una dinàmica que encaixa amb el motlle del relat clàssic amb el que treballen les produccions de Hollywood de l'època:

"El text clàssic s'elabora a través d'un complex joc interactiu entre les forces de contenció (enteses tan en el sentit estructural com ideològic) i elements de

l'inconscient (expressats a nivells formals més subtils) que amenacen en capgirar la coherència del sistema." (KLINGER, 1994: 22)

Una mostra d'això seria el posicionament de *The Searchers* en la qüestió del racisme i la tolerància.

"Tot i que ofereix una perspectiva crítica, no és una pel·lícula lliberal en un sentit clar: la seva representació d'un heroi de western profundament racista i obsessiu i l'actitud perniciosa envers el mestissatge al cor de la civilització blanca inquieten d'una manera que va molt més enllà del liberalisme tradicional de, posem pel cas, *Broken Arrow* o, més tard, *Little Big Man*. *The Searchers* no permet cap identificació o condemna còmoda respecte el seu heroi (a la vegada monstruós i interpretat per John Wayne) o una desvinculació fàcil d'altres expressions fetes per personatges blancs sobre l'odi i les pors per conflictes racials. La pel·lícula segurament va més enllà que cap altre western a l'hora de dramatitzar i implicar-nos en la neurosi del racisme." (ECKSTEIN, LEHMAN: 2004, 223)

Aquest heroi racista (Ethan Edwards) amb el que se simpatitza a contracor o totalment segons el perfil de l'espectador; aquesta jove racista (Laurie) que llança paraules verinoses però sembla no haver pensat dues vegades que l'home del que està enamorada té sang índia a les seves venes; el to de burla amb la que la pel·lícula tracta el personatge de la índia Look per compadir-la un cop morta; l'assassinat brutal de bona part de la família Edwards a mans dels indis en un atac amb aires de ritual (amb un tractament de la llum propi de *The Ten Commandments* de Cecil B DeMille); la manca de perspectiva índia en el conflicte i la falta també d'una sola escena de convivència de Debbie amb els comanxes més enllà de les visites que fan el seu oncle i germà adoptiu (els *Searchers* del títol); i finalment l'arrencada de cabellera que el personatge de John Wayne realitza en el cos ja sense vida de l'indi Scar són alguns dels elements que conformen la contradicció interna del film, la "inquietud" o incomoditat a la que al·ludeixen Eckstein i Lehman al paràgraf anterior.

The Searchers, com bona part dels grans westerns de directors com Ford, Hawks, Mann o Daves no només aborda la construcció èpica de l'Oest sinó la construcció de la construcció èpica, sovint tractant-se essencialment d'això segon. El discurs al final de *Fort Apache* és un exemple tan diàfan com laberíntic d'aquesta contradicció. El film ha atret sistemàticament l'atenció de crítics i acadèmics al respecte, el que podríem denominar missatge *esquizofrènic* -per no recórrer de nou al concepte de contradicció-, sobretot per la seva escena final. La pel·lícula recrea l'enfrontament del Sèptim de Cavalleria amb els indis de les Grans Planures del 1876 inspirant-se en la derrota i mort del general Custer i el seu batalló a Little Big Horn, mostrant d'una banda al militar com un tipus inconscient i megalòman incapaç de mantenir la paraula davant l'honorable líder indi (Cochise), però enaltint, de l'altra, la seva figura de cara als periodistes que es desplacen al fort que dóna nom el film. L'elogi el pronuncia l'heroi (aquest sí, honorable) encarnat per John Wayne, disposat a seguir treballant en la campanya militar que ha d'esborrar del territori als indis que tan noblement se'ns han presentat al llarg del mateix film.

Reporter 1: [Mirant el retrat del Coronel Thursday]. *Devia ser un gran home. Un gran soldat.*

York (John Wayne): *Ningú ha tingut mort més honorable. Ni obtingut més glòria per al seu regiment.*

Reporter 1: *M'imagino que deu conèixer la famosa pintura de la Càrrega de Thursday.*
[al·lusió a un altre *filme* èpic, en aquest cas l'artístic]

York: *Sí, la vaig veure quan vaig anar a Washington.*

Reporter 2: *Un treball magnífic. Totes aquelles columnes d'indis apatxes amb pintures de guerra i barrets emplomallats i de l'altra banda Thursday, al capdavant dels seus homes en aquella càrrega heroica.*

York: *Correcte fins a l'últim detall.*

Reporter 2: *De fet, ja s'ha convertit en una llegenda com aquell qui diu. És l'heroi de tots els escolars d'Amèrica. Però i els homes que van morir amb ell? Aquest Collingworth...*

York: *Collingwood [el corregeix].*

Reporter 2: *És clar... Collingwood.*

Reporter 1: *Aquesta és la ironia. Sempre recordem els Thursdays, però als altres els oblidem.*

York: *Aquí s'equivoca. No els hem oblidat perquè no han mort. Segueixen vius, aquí mateix, Collingwood i la resta [York es desplaça cap a la finestra, la imatge de soldats de cavalleria desfilant se sobre imposa en una aparició fantasmal mentre sona *Battle Hymn of the Republic*]. I ho continuaran fent mentre visqui el regiment. La paga és de tretze dòlars al mes, la dieta: mongetes i palla. Menjaran cavall també abans que aquesta campanya s'acabi. Es barallaren per cartes o whisky però compartiran fins l'última gota. Canviaran les cares, els noms, però seguiran aquí, el regiment són ells: els soldats rasos d'ara i els d'aquí cinquanta anys. Són millors del que ho eren abans. Thursday ho va fer possible. Va fer que fos un regiment del qual estar orgullós.*

Preguntat específicament pel tema del discurs final del film per Peter Bogdanovich, aquesta és la crítica resposta que va donar Ford:

"- Creu que a Fort Apache, els soldats van fer bé d'obeir a Fonda (Thursday) quan era evident que s'equivocava i que moririen per culpa seva?

- Sí, perquè el que diu el coronel s'ha de fer, tingui raó o no, és el que toca. Avui en dia és provable que a Vietnam hi hagi molts tipus que no estan d'acord amb el seu cap, però segueixen fent els que se'ls mana.

- *El final de Fort Apache s'avança al que el director del diari diu a Liberty Valance: 'Quan la llegenda esdevé un fet, queda't amb la llegenda'.*

- Sí, perquè crec que és bo pel país. Hem tingut molta gent que es deien grans herois quan sabíem perfectament que no ho eren de veritat. Però al país li va bé tenir herois als quals admirar. Com Custer, un gran heroi? Doncs, no. No és que fos estúpid, però aquell dia [el de Little Big Horn] va actuar estúpidament. O Pat Garrett, el gran heroi de l'Oest. Doncs, tampoc. Diuen que va matar a Billy el Nen però de fet ho va fer un altre de la seva expedició. D'altra banda suposo que la llegenda deu tenir algun tipus de fonament." (BOGDANOVICH, 1997: 86)

La certesa de la construcció del mite, de l'èpica de l'Oest està certament present a *The Man Who Shot Liberty Valance*, amb un heroi com John Wayne que batalla amb les armes de l'Oest -el fusell i el revòlver- per eliminar la presència del Mal encarnat en l'histriònic personatge de Liberty Valance (un nom sobre el que reflexionar també). Ho fa, però, trepitjant tots els codis de l'arquetip de l'honorable heroi: d'amagat, des d'un carreró fosc i per l'esquena. I un cop tret expeditivament de sobre l'obstacle, el film deixa clar que el futur pertany als gestors. La força bruta ha fet la seva feina i el relleu heroic recau en un advocat (James Stewart) que no ha pogut guanyar-se la vida a l'Est i troba a l'Oest la seva manera de forjar el seu somni i futur: una carrera de polític fonamentada, això sí, en una mentida.

"I, per descomptat, no és irrellevant que la visió de Ford sobre el fet que, per molta utilitat psicològica que tingui la llegenda, és una mentida (en aquest film ens acostem a la insinuació que la llei en si és una mentida), i que, amb el temps es fa més i més difícil viure una mentida". (PIPPIN, 2010: 101)

Jim Kitses s'expressa en el mateix sentit quan parla no només de *The Man Who Shot Liberty Valance* sinó de l'obra de Ford:

"Les dualitats, els girs en rodó, la duplicitat de les imatges, tot plegat testifica la lluita homèrica de Ford en la dramatització del naixement de la seva nació, buscant l'equilibri entre l'ideal i la realitat (...) Ford és sempre binocular, incorporant dobles personalitats o discursos ambigus (...) Va intentar satisfer les necessitats de l'imaginari americà proporcionant una visió romàntica i a la vegada tirant-la per terra, intoxicant el públic amb somnis dels vells heroics temps de la frontera i despertant-los a la vegada amb la imatge de la seva violència i crueltat."

(KITSES, 2004: 41)

I la reflexió es pot ampliar a bona part dels westerns clàssics del Hollywood dels anys 1950. Tot plegat condicionat pel temps que John Ford -i altres directors experimentats de la indústria com Hawks, Mann o Daves- portaven fent westerns i la seva perspectiva d'homes ja madurs, d'una banda, i el temps també dels EUA dels anys 1950, del context socio-polític del context de les produccions.

Si la frontera s'havia declarat tancada des de feia més de 5 dècades, els sotrats econòmics no havien permès materialitzar a gran escala (amb el creixement exponencial de la classe mitja) la impressió que havia arribat l'hora d'assaborir el somni americà fins passada la Segona Guerra Mundial [un context elaborat més extensament a l'apartat del marc teòric]. I és el pes d'aquesta frustració (per als que no tenen mitjans o per als que, tenint-los, s'adonen l'obtenció d'un objectiu mitificat no conté necessàriament el secret de la felicitat), el que sembla impregnar el western i el melodrama, en la vessant èpica i en la vessant íntima i els elements iconogràfics que vinculen el somni amb béns tangibles: el paisatge, el ranxo, la casa... No en va, bona part dels melodrames dels 50 que conformen el cos del melodrama clàssic s'etiqueten també com a pertanyents al subgènere d'*Americana* (o típicament nord-americà). I tot plegat remetent a la idea apuntada ja al segle XIX per Alexis de Tocqueville a *De la démocratie en Amérique*, i concretament al capítol *Pourquoi les américains se montrent si inquiets au milieu de leur bien-être*.

Al final de *Red River*, de Howard Hawks, el personatge de Joanne Dru acaba amb la batalla física entre el pare (Wayne) i fill adoptiu (Clift) i el conflicte generacional pel poder que ha tibat de tota la trama amb una frase que desmunta la tensió familiar (de melodrama) d'aquest western: "qualsevol arreplegat amb dos dits de front veu que vosaltres dos us estimeu" -pronunciat pel personatge de Joanne Dru-. Una manera d'assenyalar l'artifici de la història que s'ha anat desgranant als ulls de l'espectador i un altre exemple de construcció i deconstrucció en el context de la hibridació de gènere entre western i melodrama. Al final del camí, del trasllat èpic de bestiar pel paisatge de l'Oest, queda enfrontar-se als dilemes interiors: als conflictes íntims o emocionals que no es poden resoldre a trets. Intencionat o no, és curiós que en la seva baralla els personatges de Wayne i Clift xoquin i acabin envoltats d'estris de cuina d'una de les caravanes, els mateixos que anteriorment, en caure al terra, han provocat una dramàtica estampida. I per final feliç: una concreció de la victòria amb un bé material, les inicials dels dos protagonistes (D i G) anunciant l'empresa ramadera amb la que faran fortuna.

El cinema produït a Hollywood en aquest període és un camp fèrtil per explorar els riscos d'identificar la felicitat amb el material però no l'únic. La iconografia d'aquesta hibridació s'enriqueix amb la visió que donen pintors figuratius com Andrew Wyeth [Figura 37] o Hopper [Figura 38] a finals dels 40 i anys 50, i la relació que la seva obra estableix entre el paisatge nord-americà i l'espai domèstic. Una relació carregada d'al·legories.



Figura 37: *Christina's World* (1948), d'Andrew Wyeth



Figura 38: *Cape Cod Morning* (1950) d'Edward Hopper

En la recerca acadèmica també es posa difícil fer un estudi per esbrinar a quin tipus de públic va majoritàriament adreçat cada gènere. Els grans estudis de Hollywood van ser els principals interessats en identificar a qui s'estaven dirigint quan produïen els seus films, però fins i tot aquest tipus de sondejos són difícils d'interpretar en termes de gènere cinematogràfic i gènere de l'espectador.

Neale, també manifesta els seus dubtes sobre l'associació de gèneres cinematogràfics amb els gènere del públic. Tot i que "és cert que les institucions cinematogràfiques han tendit a categoritzar certs gèneres i certes pel·lícules d'aquesta manera (...) també ho és que sempre ha intentat atendre als dos sexes, fos quin fos el públic predestinat dels seus productes". (NEALE, 1992: 56)

I, en qüestions de preferències del públic, és important recordar que els westerns més taquillers en el període de la Segona Guerra Mundial o immediatament després van ser films que mantenien un important grau d'hibridació amb altres gèneres, començant pel melodrama i la càrrega sexual de *Duel in the Sun* (Duelo al sol, 1946) o *The Outlaw* (El forajido, 1943), la comèdia com *The Paleface* (Rostro pálido, 1948) i el musical com *The Harvey Girls* (Las chicas de Harvey, 1946). Als anys 1940, *Red River* se situa com a cinquena pel·lícula més taquillera de la dècada en el terreny iconogràfic del salvatge Oest, l'única de les pel·lícules citades que entraria en la tria de grans clàssics del western. A la dècada dels anys 1950, les pel·lícules més taquilleres als Estats Units no pertanyen ni al melodrama ni al western, sinó a l'animació: *Cinderella* (La cenicienta, 1950), *Peter Pan* (1953), *Lady and the Tramp* (La dama y el vagabundo, 1955) i *Sleeping Beauty* (La bella durmiente, 1959); i a l'èpica bíblica: *Quo-Vadis* (1951), *The Robe* (La túnica sagrada, 1953), *The Ten Commandments* (Los diez mandamientos, 1956) i *Ben-Hur* (1959).

Però més enllà dels gustos del públic contemporani i la seva recaptació, l'atenció acaparada per la crítica i els estudis acadèmics i l'impacte en l'articulació del llenguatge cinematogràfic és important per entendre què estava passant a la societat que els rebia i a la vegada els gestava. Bona part de melodrames i westerns canònics dels 1950 aporten,

a través dels seus mecanismes narratius i de posada en escena, matèria prima per reflexionar sobre aspectes que conformen i qüestionen el somni americà.

Lindsay Anderson relaciona de manera interessant l'operatiu de posada en escena de John Ford amb la poesia:

"En quins termes, doncs, es pot considerar Ford com un poeta? (...) La poesia, va declarar Housman, no és el què es diu, sinó la manera en la qual es diu. O potser, sent més precisos: la poesia es crea quan la manera de dir *esdevé* el què es diu. Al cinema, l'únic artista amb el poder per execir aquesta fusió vital és el director." (ANDERSON, 1999: 85)

Si la poesia rau en el fet que el "com" es formula la narració *esdevé* la narració, és aquest "com" també que determina en bona part la polisèmia dels clàssics cinematogràfics a estudi i els mecanismes paròdics (de contradicció del missatge entre línies) dels films analitzats.

La posada en escena i l'ús al·legòric del paisatge exterior i domèstic tenen un paper clau a l'hora de definir els vasos comunicants entre ambdós gèneres i en particular el rol al·legòric de la casa -clau en la construcció del concepte de somni americà-, així com els mecanismes (l'ús de la iconografia, el contrast entre el que es verbalitza i el que s'insinua, el que es visualitza i el què no) que expliquen la natura contradictòria (o, millor, polisèmica) del text fílmic. Tot plegat assenyalant tant l'objectiu del somni dels protagonistes de les ficcions com el desengany que pot desencadenar la seva obtenció:

"El cinema, produeix aquest efecte de desorganitzar tot allò que moltes generacions d'homes d'Estat i pensadors havien aconseguit ordenar equilibradament; el cine destrueix la imatge reflectida que cada institució, cada individu, s'havia format davant la societat. La càmera revela el seu funcionament real, diu més sobre aquestes institucions i persones del què elles volien mostrar; desvela els seus secrets, mostra la cara oculta d'una societat, els seus errors; ataca, en suma, les seves mateixes estructures." (FERRO, 1995: 38)

El caràcter al·legòric del paisatge té a veure amb el seu potencial per anar més enllà de la funció d'ubicar físicament la trama i els personatges (MELBYE, 2010: 3) i al fet que "en qualsevol societat, la representació del paisatge està condicionada pel seu conjunt de valors culturals, de la seva tecnologia a la representació de la seva psicologia i política" (BUSCOMBE, 1988: 167) i, com l'espai domèstic, pot complir la funció de llenç emocional. Considerant aquestes dues qualitats, doncs, el paisatge exterior té funcions riques en simbolisme tant al western com al melodrama en la recerca de la felicitat promesa. Més tenint en compte que el somni d'aquesta felicitat està estretament lligada a la terra del continent americà, a la terra que s'obre davant els immigrants europeus ansiosos de posseir-la i enriquir-se i reinventar-s'hi.

Un dels casos més emblemàtics que pot ajudar il·lustrar aquesta idea és el de Monument Valley. Icona per excel·lència del western -i, en conseqüència, del *típicament americà* en l'imaginari popular- és un paisatge que John Ford es va fer tan seu que pocs cineastes han gosat o se n'han sortit amb èxit quan hi han posat els peus (*The Lone Ranger* de Gore Verbinski, l'any 2013, sent un exemple del malbaratament de la fotogènia del parc natural) a l'hora de rodar-hi. Tal com diu Jim Kitses, havent-hi treballat en set westerns (*Stagecoach, My Darling Clementine, Fort Apache, She Wore a Yellow Ribbon, The Searchers, Sergeant Rutledge, Cheyenne Autumn*) i havent "gravant les imatges icòniques dels turons d'argila vermella a la psique nacional Ford estava repetint inevitablement la conquesta original d'aquestes terres sagrades dels indis a mans dels *cowboys* i la cavalleria" (KITSES, 2004: 97-98).

Ubicat entre els Estats de Utah i Arizona evoca el pas del temps, empetiteix els drames humans, però també explica que les coses canvien, és tan immutable com suggeridor d'un altre paisatge en altres temps: aigua on ara hi ha desert. L'escriptora Willa Cather es refereix en aquests termes als paisatges que, com Monument Valley, conformen part dels grans deserts del sud-oest americà a la novel·la *Death Comes for the Archbishop*:

"Aquesta plana de *mesas* tenia una aparença de gran antiguitat inacabada; com si, amb tots els materials per a la confecció de móns a les mans el Creador ho hagués

deixat estar per a una altra cosa i deixat tot a mig fer, a punt de convertir-se en muntanya, plana o altiplà. La terra esperant encara convertir-se en paisatge."

(CATHER, 2001: 95)

Al cinema: dur i àrid, Monument Valley ofereix un perfil estimulants a l'hora de buscar enquadraments i de tractar el color amb una paleta de vermells i ocres contrastant amb el blau del cel, Monument Valley és prou atractiu per invocar tant el desig d'avançar i conquerir territori dels colons com un sentiment d'estranyesa. Un paisatge evocador del sacrifici demanat per viure-hi o transitar-hi en busca de terres més fèrtils, no necessàriament per quedar-s'hi donada la impossibilitat de poder exercir de ramaders i/o agricultors en ple desert.

Una imatge que casa amb la interpretació que fa D.H. Lawrence del tractament del paisatge a la primera literatura nord-americana:

"Els americans mai han estimat la terra d'Amèrica com els europeus han estimat la terra a Europa. Amèrica no ha estat mai una pàtria de sang. Només una pàtria idealitzada. La pàtria de les idees, de l'esperit. I de la butxaca. No de la sang. (...) A Amèrica, tens el bonic paisatge de Fenimore Cooper, però és un paisatge on materialitzar els desitjos, descrit amb distància. I tenim Thoreau a Concord. Però Thoreau va aïllar el seu trosset i se'l va mirar amb lupa per examinar-lo. Quasi el va atomitzar en la seva admiració. Amèrica no és una pàtria de sang. Per a cada americà, la pàtria de sang és Europa. La pàtria espiritual és Amèrica."

(LAWRENCE, 1971: 119-120)

Reprement aquesta interpretació de Lawrence, es pot comparar la relació dels personatges de John Wayne amb el paisatge en dos films dirigits per John Ford: *The Quiet Man* i *The Searchers*. La primera, rodada a Irlanda, subratlla el vincle de sang i directament maternal (amb la recuperació de la casa familiar i la veu en *off* de la mare recordada pel protagonista) i un tractament idíl·lic del paisatge, mentre que la segona utilitza el paisatge per retratar la part més fosca del personatge de Wayne, imponent i aspre com les *mesas* del desert on es mou. I, seguint en el mateix paisatge, però en un film de Ford que té als indis com a

protagonistes, *Cheyenne Autumn*, tal com assenyala Joseph McBride, el desert pren un altre rol:

"El periple [dels cheyenne] per la relativament petita àrea de la vall, interrompuda només ocasionalment per altres tipus de terreny, mina la qualitat èpica del film, subratllant les composicions estàtiques i fent que el ritme deliberadament repetitiu de Ford es faci pesat." (McBRIDE, 2003: 654-655)

I què passa amb el paisatge interior (domèstic)? Seguint amb els westerns de Ford, l'angulació de la càmera recorda a l'espectador l'espai tancat però no necessàriament protegit en el que es mouen els personatges (les tensions que viuen els protagonistes de *Stagecoach* a la parada que fan a la fonda o a la mateixa diligència en serien un bon exemple) són espais en permanent diàleg amb l'exterior. Portes i finestres són un recurs visual recurrent i les escenes d'anades i vingudes dels personatges una constant, tractades amb una atenció melodramàtica, quasi teatral, amb un moviment coreogràfic dels actors com el que situa progressivament els personatges de la família Edwards, a l'inici de *The Searchers*, al porxo de la seva casa per rebre a l'oncle Ethan.

Menys mencionada que la influència plàstica de l'obra de Remington quan es tracta del rodatge d'exterior, aquesta mirada a la llar té vincles amb la pintura de Winslow Homer [Figures 39 a 48]. Qui ho apunta i documenta és Joseph McBride:

"Ell reivindicava que va passar un estiu de la seva infància mirant com Homer (que va morir al 1910) pintant al seu estudi a la veïna Prout's Neck [Ford es va criar a Cape Elizabeth, Maine, prop d'on vivia l'artista]. Amb la seva elegant simplicitat i equilibri i la connexió emocional amb la dura bellesa de la terra i el mar, la pintura de Homer va influir clarament en el sentit visual de Ford". (McBRIDE, 2003: 39)



Figura 39: *The Searchers*



Figura 40: *The Dinner Horn*, de W. Homer



Figura 41: *The Fisher Girl*, de W. Homer



Figura 42: *The Searchers*



Figura 43: *Girl Reading on a Stone Porch*, de W. Homer



Figura 44: *The Searchers*



Figura 45: *A Voice from the Cliffs*, de W. Homer



Figura 46: *The Searchers*



Figura 47: *Dad's Coming*, de W. Homer



Figura 48: *Cheyenne Autumn*

Uns interiors on la pròpia alçada de John Wayne queda en desproporció a l'espai tancat: el lleuger contrapicat de la càmera ensenya sempre part del sostre i subratlla aquesta sensació. A la part introductòria del film, per exemple, els únics personatges que Ford mostra seient al porxo de la casa mentre la resta de la família és dins són (per separat) Ethan i Martin, els futurs *searchers* que es passaran la resta de la pel·lícula a la intempèrie en la seva recerca de Debbie. A l'exterior, en contrast amb el paisatge, fins i tot els herois del western queden empetitits, subratllant d'una banda el calibre de la gesta que es proposen i de l'altra la seva absurditat. Ni John Wayne, amb tota la seva fortalesa i alçada, pot competir amb la duresa del paisatge i s'ha de plegar a *The Searchers* al mandat de la terra, quan per fer reposar el seu cavall arriba inexorablement tard al rescat de la seva família i, en particular, de la dona que estima.

La descripció d'un pla de *La habanera* (1937) de Sirk [Figura 49] al qual fa Jesús González Requena a la seva monografia sobre el director, serviria de pont a dos mecanismes utilitzats en l'obra de Ford i Sirk per vincular els personatges amb el paisatge i la trama profunda que recorre els seus films a dos gèneres com el western i el melodrama:

“en un moll londinenc, la dona –absolutament quieta, dreta enmig de la boira baixa, quasi a l’albada- Un únic moviment, quasi imperceptible: el vaixell que avança al fons. No veiem el seu rostre i, fins i tot així, tot en la imatge té una connotació lírica, melancòlica –a través de les seves línies desdibuixades. És la ferida, la pèrdua expressada i congelada a la vegada, desprenent-se del devenir del relat, de la seva ordenació metonímica de fets- en forma d’una metàfora que s’imposa en la seva quasi total autonomia.” (GONZALEZ REQUENA, 2007: 84)



Figura 49: La habanera

Johnny Guitar, de Nicholas Ray, amb la iconografia del western i pinzellades temàtiques de *noir* i melodrama utilitza els *paisatges* interiors en el mateix sentit, barrejant codis d'ambdós gèneres fins al punt que la paret del fons de l'establiment que regenta la protagonista (Joan Crawford) és de pedra vermellosa, estant el seu local literalment enganxat a la terra. Tot a imatge de la tossuderia de fer arrel a l'Oest i la duresa del personatge protagonista, Vienna (Crawford). Una dona que es permet jugar amb les imatges preconcebudes del femení i el masculí i la seva relació amb la valentia i duresa, rebent als puritans del poble que la volen linxar (ells, de negre rigorós) vestida de blanc amb un gran vol de faldilla i tocant el piano. Ella, que fins aquell moment Ray ha ensenyat portant els pantalons millor que cap dels homes que treballa a les seves ordres. I en contrast, l'odi visceral i histriònic que sent per Vienna el personatge interpretat per Mercedes McCambridge, que acaba incendiant el local de la seva rival com si la seva psicopatia no pogués contenir-se sota cobert.

Duel in the Sun, per la seva banda, té un component quasi oníric en la imatge: l'Oest com a representació, més que una realitat, de la grandiloqüent tensió sexual dels protagonistes: Jennifer Jones i Gregory Peck. El conflicte psicològic intern dels personatges es reflecteix en el seu conflicte amb l'entorn. A *The Naked Spur*, d'Anthony Mann, el personatge de James Stewart, a la caça d'un fugitiu i la recompensa que aquest implica, xoca repetidament amb els elements: la dificultat d'escalar una paret de pedra; una ferida de bala que l'impedeix seguir el ritme de la resta del grup i finalment l'escarrassat rescat del cos sense vida del fugitiu de les agitades aigües d'un riu. I a *Winchester 73*, anterior col·laboració de Mann-Stewart, el protagonista també protagonitza un duel amb el seu antagonista on el propi escenari (un turó rocallós) actua també com a rival.

La duresa de la terra té un paper rellevant també a *Red River* on el protagonista (John Wayne), acusa progressivament el seu anacronisme (respecte les polítiques del seu hereu: Montgomery Clift) amb les dificultats físiques de l'entorn. Entorn com a obstacle, que en el cas del mateix actor en mans de Ford a *The Searchers* es converteix en mirall, amb un Ethan Edwards tan hostil com la terra que transita. Un home que forma tan part del paisatge com els indis als que persegueix i que per això acaba fos amb el desert a l'últim pla del film. Personatges megalòmans com el seu s'emmirallen doncs amb un entorn hostil a la manera del capità Ahab de *Moby Dick*.

El paisatge exterior i interior també té un valor simbòlic clau i subratllat a *Home from the Hill*, de Vincent Minnelli, un melodrama que juga amb la iconografia del western tot i estar ambientat al segle XX. A la pel·lícula es parla insistentment de com ha d'estar decorada una casa i concretament l'habitació d'un noi adolescent. Curiosament els comentaris venen del patriarca de la família, el mascle *alpha* de manual que interpreta Robert Mitchum, envoltat de gossos caçadors i els caps dels seus trofeus de caça penjats a les parets. L'espai interior, aquí sent un llast del convencionalisme.

“Edgar Allan Poe ja ens va advertir de les estretes relacions que existeixen entre la decoració i la poesia, és a dir, entre els ornaments i l'inconscient, un coneixement al que, com és sabut, Minnelli no és gens aliè” (CATALÀ, 2009: 88)

L'èpica de la imatge del cowboy reciclada a *Home from the Hill* en una qüestió d'imatge, no de *ser*, sinó de *semblar* un home dur. Com a *Giant*, de George Stevens, on la protagonista femenina (Elizabeth Taylor) acaba invertint l'ordre deixant clar que la duresa per habitar en una planura de Texas no està renyida amb esmorzar amb torrades, mantega i coberteria elegant enlloc de mongetes i botifarra recremada.

"Quan arribem a la fosa final de l'últim pla [de *Giant*], hem vist que malgrat que el lloc de la dona és la casa, la casa és realment gran; inclou molt més del que contenen les quatre parets de la mansió Benedict. [Al film] El món de la dona s'ha vinculat a l'adquisició d'una visió pluralista del món, de valors com la tolerància, el compromís, la flexibilitat, l'educació (...) el món de la dona s'acaba equiparant, doncs, ni més ni menys que a la cultura en si." (BISKIND, 1983: 293)

La frontera entre el que es considera salvatge i el que es considera civilitzat establerta per l'èpica de l'expansió colona en terres nord-americanes és traçada a l'exterior per la ficció cinematogràfica fins i tot quan s'han de *gestionar* els marges un cop la conquesta està enllestida: ja sigui pel xoc d'interessos entre ramaders i agricultors (*Man without a Star*); entre ramaders i petrolers (*Giant*) o entre propietats privades (*The Big Country*); però també opera en el paisatge interior *versus* l'exterior. Un diàleg que visualment recorre assíduament a portes i finestres, frontisses al·legòriques d'aquesta divisió. I no són els únics elements carregats de simbologia. A *The Man Who Shot Liberty Valance*, per exemple, un western d'interiors o de plató en bona part del seu metratge, s'atorga un rellevant paper al·legòric a la flor de cactus: simbiosi natural de la idea de conjugar la vida al salvatge Oest i la delicadesa de la vida domèstica.

Si es considera que existeix "una relació íntima entre l'espai que habitem i la nostra identitat i l'actuació social de la mateixa: és aquesta relació íntima que el melodrama posa de manifest a través de la casa" (CATALÀ, 2009: 158), el diàleg entre l'interior i l'exterior té el seu pes específic en el context d'aquest gènere i és el que l'acosta també al western tradicionalment associat als grans exteriors. Als clàssics dels anys 1950s se subratlla l'anhel de conquesta de l'espai exterior per arribar a consolidar un espai interior on realitzar el

somni de la felicitat i béns terrenals; i un cop aquest s'ha assolit, l'amarga decepció que l'ideal materialitzat perd inevitablement quan deixa de ser utòpic. Westerns i melodrames com *Shane*, *Pusued*, *The Unforgiven*, *The Naked Spur*, *Johnny Guitar*, *Giant*, *Home from the Hill*, *The Man Who Shot Liberty Valance*, *Written on the Wind*, *Imitation of Life* i *All That Heaven Allows* en serien exemples.

Aquesta última, *All That Heaven Allows*, és citada d'exemple per Peter Biskind a l'hora de descriure la tendència iniciada pel melodrama (i on jo afegiria el western) de *retorn* a la natura tan de moda posteriorment als anys 1960 i 1970:

"No només s'ha esguerrat l'intent corporatiu-lliberal d'amalgamar natura amb cultura als suburbis, sinó que la natura emergeix finalment com un valor genuïnament oposat, contrari al que defineixen com cultura. Al final dels anys cinquanta, tan homes com dones fugen al bosc. Com els indis passats pel sedàs de l'heroïcitat als anys seixanta indicarien, Gerónimo havia guanyat al cap i a la fi." (BISKIND, 1983: 333)

En el tractament del paisatge també hi incideix el concepte d'impressió de realitat. Al western el rodatge en exteriors la subratlla, tot i que, passat el llindar de la porta, els interiors evocuen en la gran majoria dels casos el salt a un plató de Hollywood i als intents del departament d'art de recrear la vida domèstica pionera, de nou més en consonància amb l'ideal que amb la documentació històrica. Convé recordar aquesta condició dual a l'hora de considerar la hibridació de gèneres i dogmes com el que associa el western als grans exteriors.

"*The Searchers* s'ha guanyat justificadament la fama pel tractament evocador que fa del paisatge de Monument Valley, però molts dels seus millors moments es van filmar als platós de la RKO. I el que és més sorprenent és que quasi cap d'ells estava al guió original." (FRANKEL, 2013: 296)

Glenn Frankel, en el seu anàlisi sobre la gestació i contingut de la pel·lícula, precisa que l'escena de rescat de Debbie, en la que el personatge de John Wayne decideix emportar-se-la més que executar-la [Figura 50] segurament s'havia rodat prèviament a Monument

Valley (FRANKEL, 2013: 301) en la versió que consta al guió però que Ford la va repetir a Los Angeles i és aquesta la que ha quedat al film. Ho va fer a Bronson Canyon, una localització clàssica a Hollywood on s'havien rodat un munt de produccions de cinema mut, ubicada a un racó de Griffith Park. La cova de Bronson Canyon també ofería a Ford l'oportunitat de repetir un altre reenquadrament que evoca el diàleg interior-exterior com ho fa en tantes altres ocasions al llarg del film.



Figura 50: *The Searchers*

La voluntat de realisme no és un llast i la pel·lícula sembla deixar-ho clar des del primer moment a l'anunciar, a l'intertítol que inicia el film, que l'acció arrenca a Texas al 1868 i el paisatge que s'obre immediatament després als ulls de l'espectador és Monument Valley, no precisament ubicat a Texas tal com sabrien part dels espectadors. Monument Valley doncs com a representació icònica de l'Oest arrelat a l'imaginari popular. En el progressiu procés de destil·lació del paisatge en el tractament visual, Ford acabaria dotant a *The Man Who Shot Liberty Valance* un aire de cartrópedra de poblat de l'Oest en un set de Hollywood. Una opció sorprenent, si es vol, per algú amb tant ull per rodar en exteriors però a la vegada totalment conseqüent amb el tema del film: la construcció de l'èpica de l'Oest més que la construcció de l'Oest. I ja finalment la seva obra pòstuma, *Seven Women*, ambientada a Xina però a cavall del western i el melodrama, és una pel·lícula en la qual el paisatge exterior es converteix en una entitat abstracta. Tal com apunta Domènec Font al respecte, Ford:

"sembla decidit a portar fins les últimes conseqüències el procés ja iniciat a *The Man Who Shot Liberty Valance*, és a dir, la desrealització del paisatge com a objecte natural, convertit en l'ombra d'una naturalesa perduda." (FONT, 2006: 107)

A *The Last Wagon*, de Delmer Daves, els protagonistes també es mouen per un paisatge hostil i a l'ombra del debat sobre la intolerància racial i de què és ètic i què és legal. Aquí el debat entre exterior i interior és més verbal que visual, amb el personatge del mestís fora de la llei amb fusta d'heroi que interpreta Richard Widmark argumentant davant la seva enamorada les bondats de viure en un tipi enlloc d'una casa.

En l'àmbit del melodrama canònic de Hollywood dels anys 1950 el tractament del paisatge ja s'aboca decididament al cultiu de l'excés. Si al western l'exterior subratlla les riqueses que esperen als pioners si treballen dur, l'escenari resultant després de passar metafòricament l'arada és un jardí endreçat, preciós però menys acollidor del que les aparences deixen entreveure. Un procés invers a la bíblica imatge d'Adam i Eva. Aquí ja s'ha treballat amb la suor al front i parit amb dolor, però la poma lluent i perfecta que espera al final del camí és menys dolça del que s'esperava. El tractament artificial del paisatge exterior, particularment important en Douglas Sirk, és compartit per altres directors com Vincent Minnelli i Nicholas Ray.

A Sirk se li recrimina ja en el seu moment la falta de realisme de *Written on the Wind* perquè els exteriors semblen més de Califòrnia que de Texas. I el mateix es podria dir d'*All That Heaven Allows*, que arrenca amb una explosió de color de tardor que difícilment es pot passar per alt com a metàfora de la vida de la protagonista: la vídua, de certa edat, que s'enamorarà del seu jardiner. Quan es coneixen, ell talla una branca i li regala, amb unes fulles tan daurades que semblen policromades quan Cary (Jane Wyman) les posa a un gerro del seu tocador [Figura 51]. Interior i exterior aquí plens d'artifici, però assumint la funció de mirall psicològic dels personatges com ho podrien fer al western, sempre amb la idea (no aplicable a altres gèneres com el *noir*, la comèdia o el musical) dels límits en el seu domini: de la terra i de les emocions. Sirk mostra sovint Jane Wyman, la protagonista, emmarcada per finestres i fins i tot un panell que li dóna aire carcerari a la seva casa, mirant de dins a

fora, un exterior de natura exuberant (no en va el seu amant és jardiner) del que queda els seus amics i familiars volen que quedi exclosa.



Figura 51: *All That Heaven Allows*

Per això és tan reveladora l'escena final del film: la parella enamorada a casa d'ell davant una gran vidriera que sembla voler esborrar la frontera interior-exterior, però tan decididament ensucrat i postís (del maquillatge del suposadament convalescent Rock Hudson a la neu artificial i el cervató) que remet més a un paradís imaginari que factible. En aquest context, segons abans d'aparèixer *The End*, Cary, la dona que assegura que no pensa renunciar, en aquest punt de la història, al seu amor, no sembla gaire menys alleugida per les pressions de l'exterior, encara que sigui amb la subtilitat i ambigüitat del què es desprèn en un quadre de Hopper com *Cape Cod Morning*. El film de Sirk col·locant-se de nou a la frontera del somni i el malson americà.

Tal com diu González Requena: "Què millor que un paisatge impossible per a una relació amorosa sense sortida?" (GONZALEZ REQUENA, 1986: 111). Sobre *The Tarnished Angels* (Ángeles sin brillo, 1957), també de Sirk, l'autor subratlla el contrast entre els espais interiors obscurs i els exteriors oberts i lluminosos que paradoxalment es mostren "com un àmbit teatral i tancat sobre si mateix on difícilment alguna cosa pot demostrar-se" (GONZALEZ REQUENA, 2007: 111). La costura entre la pretensió de realisme tiba més als exteriors en Sirk, de la mateixa manera que als westerns ho fa a les escenes nocturnes (bona part d'elles rodades en estudi per imperatius de control de llum) o les d'interiors.

La condició al·legòrica del paisatge nevat, de postal i la pròpia presència del cervató que li dóna l'aire d'irrealitat a l'exterior d'*All That Heaven Allows*, té el contrapunt amb el paisatge de l'Oest desprovist quasi pràcticament de fauna. Si animals diversos van fer dels rodatges dels westerns una llosa per als equips de Hollywood, a la majoria de westerns clàssics la seva presència és ignorada, limitant la seva presència a cavalls, vaques i búfals (amb menys assiduitat). El paisatge, doncs, passat també pel sedàs simbòlic, subratllant que és la terra mateixa (i no les seves criatures, més enllà d'enemics de dues cames) la que posa les coses difícils.

El paisatge i la casa són símbols poderosos del somni americà i expliquen el diàleg sostingut entre els interiors i exteriors a western i melodrama. El cinema se'n fa ressò, com ho faran posteriorment sèries de televisió que veuen de la tradició d'ambdós gèneres, sent *Dallas*, *Dinastia* o *Falcon Crest* alguns dels títols més significatius a partir de finals dels anys 1970:

"Aquests melodrames dinàstics normalment estan ambientats al Sud profund o a Texas, regions carregades amb un significat simbòlic especial a la nostra cultura. Texas, a la nostra mitologia americana, serveix com a espai de contraris simbòlics, principalment per haver estat utilitzat persistentment com a escenari de westerns" (BYARS, 1991: 227)

L'última escena de *Written on the Wind*, amb el personatge de Dorothy Malone acaronent la maqueta d'un pou de petroli, rica però amargada hereva d'un imperi, podria operar com a preqüela de qualsevol de les sèries esmentades més amunt. Ho fa tancada al seu despatx (interior) però evocant el domini de l'espai exterior. I Jane Wyman es va poder permetre jugar amb la imatge consolidada als ulls del seu públic al melodrama clàssic operant en el mateix escenari però canviant el paper: enlloc de sacrificada víctima, depredadora implacable, la dolenta de la funció a *Falcon Crest*.

La càrrega simbòlica en la relació d'interiors i exteriors als melodrames i westerns dels anys 1950 té un fort lligam amb antecedents pictòrics que es remunten força abans de l'obra de

Wyeth, Homer o Hopper, referenciats previament, fins pràcticament els fonaments dels Estats Units i el seu ADN simbòlic: l'escola holandesa.

La recerca de llibertat religiosa dels futurs passatgers del *Mayflower*, fugint dels dictats de l'Església catòlica d'una banda i de l'Església d'Anglaterra de l'altra, els va portar primer a Holanda. I és a Holanda, justament, al mateix segle XVII on els pintors van començar a interessar-se obertament per una visió secular del paisatge i el diàleg entre l'exterior i l'interior. Obres com *A View of Delf with Musical Instrument* de Carel Fabritius [Figura 52], *The Courtyard of a House in Delf*, de Pieter de Hoogh [Figura 53] o la major part de l'obra del seu mestre més conegut, Vermeer [Figura 54], juguen constantment a subratllar el contrast. Una llavor que germinaria amb força en la pintura realista nord-americana (de Homer, Wyeth i Hopper a Rockwell com a noms destacats d'artistes influïts i influents al cinema nord-americà). "Fins i tot els paisatges holandesos més naturalistes del segle disset van ser pintats portes endins, derivant més de la imaginació del pintor del què podria semblar" (MELBYE, 2010: 29). Un *print the legend* a l'oli al que s'hi sumarien anys més tard recreacions del paisatge de terres americanes més èpiques que realistes i tota una tradició interdisciplinària abocada a utilitzar l'Oest i la seva història com a una gran tela on projectar una realitat passada pel sedàs de la ficció.



Figura 52: *A View of Delf with Musical Instrument*, de Carel Fabritius



Figura 53: *The courtyard of a House in Delf*, de Pieter de Hoogh



Figura 54: *Lady Writing a Letter with her Maid*, de Vermeer

"Fins i tot els paisatges més autènticament salvatges eren representats d'acord a una intenció que anava més enllà del desig d'autenticitat. En aquest context cultural [dels primers artistes nord-americans], els paisatges van assolir atributs humans. No eren un espectacle distant o indiferents, sinó entitats amb vida, respiració, pensaments propis. L'al·legoria del paisatge es refereix precisament a aquesta idealització dels escenaris naturals i la seva habilitat per reflectir la nostra experiència subjectiva del món més íntima." (MELBYE, 2010: 37)

Si la pintura i el cinema comparteixen la paradoxa de la representació de la realitat també ho fan amb els elements que fan de frontissa entre l'exterior i l'interior, i elements i objectes

d'un i altre que tenen un pes específic rellevant a la iconografia dels westerns i melodrames. Entre ells la casa és dels més poderosos, el que es persegueix, és destruït o empeny a l'exterior en el sentit literal o metafòric dels verbs. Mirall de les emocions com ho és el paisatge exterior, a vegades inquietant però sense arribar a donar cos als malsons dels que es nodreix el cinema de terror on la casa té també un rol iconogràfic clau.

A cavall entre el melodrama i la iconografia del western, la casa s'alça amb tot el seu valor simbòlic subratllat a *Giant*, de George Stevens, erigint-se temerària al mig d'una plana deserta [Figura 55], un habitatge tan impensable com la granja de *The Searchers*. Al film, el paisatge exterior i interior canviaran al llarg dels anys de la mà de la nova dona (Elizabeth Taylor) del propietari i presumpte mascle alfa de la trama (Rock Hudson) i del marginal treballador transformat en magnat del petroli encarnat per James Dean. L'arquitectura de la casa, inspirada en l'estil victorià d'algunes mansions texanes, remet a *House on the Railroad* d'Edward Hopper [Figura 56] i a la solitud amb diferents graus d'ansietat de les que apareixerà a films com *Psycho* (1960) d'Alfred Hitchcock.



Figura 55: James Dean a *Giant* (1956), de George Stevens



Figura 56: *House by the Railroad* (1925), d'Edward Hopper

Rio Bravo transcorre pràcticament tota en interiors a l'espai *domèstic* en el que s'ha convertit la presó i oficina del xèrif on aquest i els seus ajudants s'han atrinxerat per enfrontar-se a uns malvats molt superiors en nombre. És el seu refugi, però també la seva presó. A *Man Without a Star*, el personatge de Kirk Douglas ha de reflexionar si es deixa temptar per les comoditats de la vivenda de la seva mestressa a canvi de sacrificar l'ètica.

A *The Searchers* l'acció arrenca des de dins de la casa. La porta s'obre amb un efecte màgic sobre el paisatge de Monument Valley de la mà de Martha Edwards que respon a la crida, no menys esotèrica, de l'arribada en la llunyania del seu cunyat Ethan. Una intuïció que delata el vincle amorós més que fraternal entre els dos personatges. I al llarg del film el perill no rau únicament a l'exterior, les tensions familiars són importants (rivalitat entre germans, comentaris racistes d'Ethan envers Martin, de Laurie envers Debbie) sota el sostre de la llar que tan els ha costat aixecar. I tan a l'inici com al final del film John Ford opta per submergir la casa en la foscor absoluta. Quan Martha obre la porta ho fa des d'una pantalla en negre, retallant-se la seva silueta sobre el contrallum, i quan els personatges reunits al final (la rescatada Debbie, la família Jorgensen i Martin) entren a la casa, també ho fan cap a l'obscuritat. Un espai domèstic fosc i madur per a l'esclat de tensions com les que explora el melodrama. Una al·legoria subratllada pel tancament de porta totalment màgic que deixa Ethan fora, vagant amb un gest melodramàtic pel desert. En ambdós casos es tracta d'escenes que no estaven al guió original de Frank Nugent. De fet, estaven previstes per a ser rodades des del punt de vista oposat, des de fora. Com en altres moments *improvisats* al rodatge, Ford es va decantar per destil·lar l'acció cap a un terreny més poètic, retallant diàlegs i explorant el potencial simbòlic de les imatges i la música. Arrossegant el western cap al *mélo-drama*. A un i altre gènere la casa (l'espai domèstic) té sentit en funció del seu contrast amb l'exterior.

És amb aquest gest, tal com assenyala Santos Zunzunegui, que *The Searchers* "deixarà veure, amb extraordinària claredat, la veritable política del mite, la seva cara real, en la mateixa mesura en que l'exclusió final del personatge no és sinó el corolari necessari perquè la

comunitat exorcitzi els seus fantasmes" (SANTOS ZUNZUNEGUI, 2013) i alhora subratlli el que s'ha quedat al marge, els *fantasmes* que per la seva condició, poden tornar a trucar.

El viatge i la casa (o, millor, l'espai idealitzat de la vida domèstica) són una constant de l'obra del cineasta, westerns o no, de *Stagecoach a She Wore a Yellow Ribbon The Long Voyage Home* (Hombres intrépidos, 1940), *The Grapes of Wrath* (Las uvas de la ira, 1940), *Wagon Master* o *The Quiet Man* (El hombre tranquilo, 1952) però en un sentit elàstic, cada personatge hi ha de trobar el seu lloc. El d'Ethan Edwards a *The Searchers* és clarament a l'exterior; el de Ringo i Dallas a *Stagecoach*, lluny de Lordsburg; el del Capità Brittles a la Cavalleria i és aquest viatge (intern i extern) que es materialitza visualment en el diàleg entre el paisatge interior i exterior a la manera de Winslow Homer. Tal com diu Jim Kitses:

"Les pel·lícules de Ford, fins i tot quan no estan estructurades com a viatge, estan plenes d'adéus i arribades, anades i vingudes, cerques i missions, èxodes i exilis. Les portes són frontisses entre la llar i la història, tanques i rius fronteres decisives i proves. Les finestres, utilitatge de melodrama que permeten als personatges mirar enfora i cap a dins seu." (KITSES, 2004 : 126)

Aquest ús de portes i finestres per explorar la simbologia de l'espai interior i exterior en relació als personatges es un recurs abastament utilitzat als films que conformen bona part del corpus del melodrama canònic de Hollywood. Els de Sirk entre ells:

"Una altra eina visual utilitzada per Sirk es el que s'ha acabat denominant *enquadrament dins l'enquadrament*. Els personatges sovint són vistos emmarcats en marcs de mirall, portes, finestres o quadres. Aquests recursos suggereixen novament que els personatges estan aïllats o confinats en els seus móns solitaris o que pateixen l'opressió dels seus entorns." (MERCER, SHINGLER: , 54)

Thomas Elsaesser (ELSAESSER, 1987: 59) posa l'exemple de l'escena de *Written on the Wind* en la qual el personatge de Robert Stack escolta la notícia de l'embaràs de la seva dona, un fet que s'agafa com la confirmació d'una sospitada infidelitat. I se n'hi podrien sumar molts més

de la mateixa filmografia de Sirk, d'*All That Heaven Allows* [Figura 57 i 58] a *The Tarnished Angels*, en un altre moment reflexiu de Rober Stack [Figura 59]; o homenatges explícits a la seva obra com *Angst essen Seele auf* de Fassbinder (Todos nos llamamos Alí, 1974) [Figura 60].



Figura 57: *All that Heaven Allows*



Figura 58: *All that Heaven Allows*



Figura 59: *The Tarnished Angels*



Figura 60: *Angst essen Seele auf*, de Fassbinder

El recurs és utilitzat abastament per altres directors del gènere, com Elia Kazan, que explora el format del Cinemascope i els reenquadraments que li proporcionen els interiors a films com *East of Eden* (Al este del Edén, 1955); o George Cukor, que utilitza la imatge del mar com a font de vida i mort a dos moments del *remake* d'*A Star is Born* (Ha nacido una estrella, 1954): quan la parella formada per una estrella veterana en decadència (James Mason) i una estrella a l'alça (Judy Garland) s'enamoren i quan el personatge de Mason mira l'oceà com la seva tomba minuts abans d'endinsar-s'hi per suïcidar-se [Figures 61 i 62]. Ho fa, des del finestral de casa seva.



Figura 61: *A Star is Born*



Figura 62: *A Star is Born*

"Els entorns adquireixen importància en part per la seva habilitat per dramatitzar la individualitat. D'aquí la importància de les portes: el llindar esdevé una zona privilegiada per l'acció humana, prometent moviment, trobades, confrontacions i conclusions." (BORDWELL, THOMPSON, 1985: 54)

En una carta enviada al director de l'Addison Gallery of American Art, l'any 1939, el pintor Edward Hopper escrivia:

"Per a mi, la forma, el color i el disseny són simplement mitjans per assolir un objectiu, les eines amb les quals treballo, i no m'interessen especialment per si mateixes. El que sí m'interessa és el vast territori d'experiències i sensacions que ni la literatura ni l'art purament plàstic aborda. [...] El meu objectiu a l'hora de pintar, utilitzant la natura com a mitjà, sempre és intentar projectar a la tela la meva reacció més íntima davant el subjecte en el moment en que m'agrada més; quan els fets encaixen amb els meus interessos i prejudicis. Per què trio determinats subjectes respecte altres? Doncs la veritat és que no ho sabria dir, si no és que els trobi el millor mitjà per sintetitzar el meu món interior." (RENNER, 2002: 9)

És aquest vincle amb la realitat i el món interior el que el fa temàticament interessant per a molts cineastes que persegueixen el mateix: atrapar les imatges d'una història que reflecteixi certa realitat i la seva pròpia visió ("experiència") de la mateixa. L'art de dotar el real d'un aire inquietant i d'insinuar el sinistre en els escenaris idíl·lics de l'Amèrica rural que té Hopper no podien passar per alt als cineastes que s'han interessat per tot el què es pot amagar darrere la façana d'una persona, o una família, diguem *normal*. Els

seus paisatges de ciutats desertes, els interiors on es palpen la tensió i la soledat, suggereixen a la vegada una mirada cinematogràfica de l'artista, com si cada quadre demanés un contraplà o fos el fotograma suspès d'una acció amb un abans i un després que ens hem d'imaginar. En un país amb una història meteòrica d'expansió industrial i de transformació d'un paisatge verge, dividit entre la fascinació de la natura i el desig de dominar-la, Hopper s'inclina per retratar la relació difícil entre les persones i el seu entorn, a imatge del que fan el western i el melodrama dels anys 50 segons la hipòtesi d'aquesta tesi. Els seus paisatges solen tenir un *personatge central* com la majoria de retrats de dones o de parelles a les escenes interiors, que marquen frontera, construccions que per si mateixes estan al marge: fars, vies de tren, ponts o cases de camp aïllades. De la mateixa manera dota d'un aire desolat, més propi d'un paisatge natural, els seus *plans generals* de ciutats, d'aire desèrtic i paradoxalment deshumanitzat [Figura 63].



Figura 63 : *Approaching a City* (1946), d'Edward Hopper

Més enllà dels vincles amb el gènere negre dels anys 30 i 40 admeses pel mateix Hopper i que refermen obres seves com *Nighthawks* (1942) o *Office at Night* (1940), la seva pintura podria servir de pont entre els dos gèneres a estudi en aquesta recerca, difuminant de nou la frontera entre ambdós.

En el seu assaig sobre el que denomina “el nou realisme melodramàtic”, Josep Maria Català escriu:

“Quan es diu que Edward Hopper era un home reservat o que la introspecció és un dels temes de més rellevància en la seva pintura no es té en compte fins a quin punt

l'artista apunta l'estat d'ànim. És a dir, fins a quin punt les seves figuracions estan impregnades d'un estat d'ànim que reconfigura la realitat. Aquest resultat de projecció de la intimitat sobre la tela és producte d'una segona mirada sobre el real absent en artistes com Norman Rockwell per citar a algú contemporani que aplica la seva mirada sobre la mateixa realitat. És obvi que Rockwell, amb tot el seu detallisme costumista, amb la seva capacitat per captar l'essència d'una determinada cultura, la seva intuïció per l'al·legoria, no arriba a veure el món més que a través d'una sola mirada. Hopper, en canvi, mira sempre dues vegades i, a la segona, el que Rockwell veia a la mateixa realitat, s'ha convertit en una altra cosa. Rockwell aspira al sublim. A Hopper l'atrapa el sinistre." (CATALÀ, 2009 : 136)

En aquest sentit, un film com *All That Heaven Allows* estaria a cavall dels dos conceptes, tibant cap a l'ombra i el terreny de la paròdia el sucre de les estampes col·lectives de Rockwell en escenes com les que l'angoixada protagonista -que ha cedit a les pressions familiars i col·lectives i ha renunciat a la seva relació amorosa amb el jardiner encarnat per Rock Hudson- observa la neu i un trineu amb nens cantant nadales. Però fins i tot en Rockwell hi ha menys sucre del que podria semblar a primer cop d'ull. A imatge de les narratives blanques de Hollywood, en melodrama i comèdia especialment, l'il·lustrador del *Saturday Evening Post* també deixava espai a les amargors si es comparen les dues imatges nadalenques que comparteixen localització [Figures 64 i 65]. La soledat de la protagonista d'*All that Heaven Allows* s'agermana al de la nena solitària dibuixada per Rockwell en la no sempre ideal vida suburbial nord-americana. Una inquietud que es portaria ja a la paròdia gruixuda amb aspiracions humorístiques anys després a *Gremlins*, (1984) de Joe Dante, amb les terrorífiques criatures que donen títol al film fent-se passar per innocents infants cantant nadales davant la casa de les seves víctimes potencials.



Figura 64: Cary (Jane Wyman) mirant...

una postal nadalenca davant de casa seva



Figura 65: Des de la finestra: Dues versions diferents del Nadal segons Rockwell

La utopia d'una domesticació física de l'entorn que marca part de l'èpica del western xoca amb la certesa explorada pel melodrama de que els límits de la pròpia llibertat (i felicitat) els acabarà posant sempre la comunitat pròpia o aliena, amics o enemics o el propi jo. En el moment en el qual necessitats bàsiques com trobar aigua, menjar o esquivar fletxes i bales no són l'ocupació principal, la casa i el seus llindars materialitzen la pressió de l'entorn, els fantasmes interns, la soledat. Aquesta última mancada de l'aire heroic i autosuficient amb la que el paisatge revestia als seus herois del western. En els *cowboys* de les ficcions dels anys 50 el seu aïllament és sovint fruit d'un trauma del passat (*The Naked Spur*, *The Searchers*, *Man without a Star*, *Pursued*), no l'elecció d'un mode de vida.

Jordi Balló parla de l'ús simbòlic de que bona part del cinema "ha funcionat sota l'imperi de l'efecte finestra, una manera d'expressar un compromís, una certa mística de la realitat, de

la mirada, de la transparència. (...) En la seva posició davant la finestra, els personatges no ens porten la mirada únicament cap al que està passant fora, sinó que reclamen una penetració interior." (BALLÓ, 2000: 21)

Al western el concepte de llindar es pot estendre fins la tanca o fins i tot la línia imaginària que delimita la terra com a propietat privada. Ángel Fernández Santos al·ludia a aquesta icona quan parlava dels pioners reconvertits en "insolidaris" senyors feudals, amos de ranxo al seu assaig sobre el western *Más allá del Oeste* per als quals la tanca és "una prolongació extremadament sensible del seu sistema nerviós. King Vidor a la citada *Duel in the Sun* i posteriorment a *Man without a Star* és probablement el cineasta que més i millor ha aprofundit en el que hi ha al darrere d'aquesta pertorbadora imatge de la tanca." (FERNÁNDEZ-SANTOS, 1988: 124). Però també s'hi podrien afegir *Red River* de Howard Hawks, *The Big Country* de William Wyler, *Devil's Doorway* d'Anthony Mann, *Broken Lance* d'Edward Dmytryck o *Giant* de George Stevens.

Com i des d'on es filma la casa en relació al paisatge i els seus personatges permeten explorar la relació simbòlica entre ambdós àmbits i la seva importància a l'imaginari del somni americà. En un film com *The Unforgiven*, de John Huston, per exemple, la protagonista, una noia que podria ser la reencarnació de la Debbie Edwards rescatada a *The Searchers* (es tracta curiosament d'una altra adaptació literària d'Alan Le May), viu inconscient dels seus lligams indis a un ranxo amb una família que la creu seva de sang. És índia i a la pel·lícula patirà el càstig de la discriminació quan la seva història surti a la llum. En aquest sentit és significatiu que la pel·lícula s'obri sobre un pla de la casa des de fora i ella (Audrey Hepburn) sortint de l'interior, no al contraplà que proposa el film de Ford.

Dins del *paisatge* del western hi ha també un element icònic curiós que reivindica el dret ancestral a la terra expropiada a la població indígena o simplement imposa el concepte de propietat exportat d'Europa a un paratge natural verge: les tombes familiars. Iconogràficament, el western utilitza el potencial simbòlic del cementiri familiar com a extensió del jardí domèstic. I John Ford serà un dels directors que més ho explotará, amb el seu "infallible instint per imatges icòniques i rituals emblemàtics, els plans amb l'horitzó

de fons i les paraules dites davant d'una tomba que li permetien humanitzar la història i monumentalitzar el mundà." (KITSES, 2004: 44)

Als límits de l'espai interior i exterior o al paisatge és on el western acostuma a projectar el món interior dels personatges. El melodrama hi suma el paisatge domèstic, portes endins i elements com miralls esdevenen peces clau de la seva iconografia. Està abastament estudiat l'ús que un cineasta com Douglas Sirk va fer d'aquest element, conscient del valor simbòlic que li estava atorgant. En paraules seves: "El que és interessant del mirall és que no t'ensenyava tal com ets, sinó el teu contrari" (HALLIDAY, 1997: 65) però menys de les vegades que el va arribar a utilitzar tal com va confessar temps després d'haver-se retirat de Hollywood:

"Crec que l'art ha d'establir distàncies i m'he quedat astorat al veure els meus films altra vegada de les vegades que he utilitzat miralls perquè aquests són símbols d'aquesta distància" (*Cahiers du Cinéma*, n. 189: abril 1967)

Si la pintura, tal com argumenta Romà Gubern al parlar de la Venus del mirall de Velázquez "invita a mirar, per reflexió especular, allò que mai podrà arribar a veure" (GUBERN, 1996: 70), el mirall al cinema intenta obrir una finestra a l'interior dels personatges on projectar les pròpies deduccions, mostrant però suggerint més que lletrejant el seu recorregut emocional, facilitant la construcció d'una imatge laberint.

Tal com apunta Geoffrey Nowell-Smith, si els plans amb mirall "compleixen una varietat de funcions, l'espectacularitat que la imatge projecta en si variarà d'acord amb el ventall d'identificacions disponibles a l'espectador en cada moment." (NOWELL-SMITH, 1976)

A un enquadrament com el de *Written on the Wind* [Figura 66] el triangle amorós es materialitza. El personatge de Rock Hudson reflectit al mirall es correspon al desig de la protagonista (Lauren Bacall), quan comença adonar-se que ha escollit l'home equivocant (Robert Stack). A aquests dos últims els separa un tocador replet d'objectes (símbol dels béns materials que li pot proporcionar a ella el seu inestable però ric marit) i el que els separa del lliit conjugal que queda darrere però ben present al pla. I al mirall la solució al

malestar d'ella, punt focal de la seva mirada: algú extern al problemàtic matrimoni (Hudson es manté al llindar de la porta) que va materialitzant-se com a objectiu amorós.



Figura 66: *Written on the Wind*

L'obra d'altres cineastes que, com Sirk, donen cos al melodrama canònic des de la segona meitat dels anys 40 i anys 50 a Hollywood també és rica en exemples de l'ús simbòlic del mirall. L'adaptació de *Madame Bovary* (1949) dirigida per Vincente Minnelli, en seria un. Emma (Jennifer Jones) es descobreix com a centre d'atenció al ball envoltada d'admiradors al mirall [Figura 67] just abans de conèixer l'home pel qual perdrà el cap. I és també davant el mirall on arriba a la conclusió que la seva situació és insostenible [Figura 68]. Aquest element, el mirall, és recurs habitual en Minnelli (i al melodrama en general) perquè un personatge miri al seu propi interior o se n'adoni de "les pitjors pors sobre si mateix" (LEVY, 2009: 91). El torturat protagonista de *Bigger than Life*, de Nicholas Ray, víctima d'una psicopatia induïda per l'abús de medicació [Figura 69] en seria un altre exemple.



Figura 67: *Madame Bovary*



Figura 68: *Madame Bovary*



Figura 69: *Bigger than Life*

La càrrega al·legòrica d'objectes i paisatges ens torna a la reflexió sobre la hibridació de gèneres abordada en aquestes pàgines. Un dels especialistes en l'obra de Douglas Sirk, Paul Willemen, comenta que el director alemany “va abraçar les normes dels gèneres americans, especialment les del melodrama” i que, partint de la seva experiència com a director teatral, va poder no només respectar les normes de gènere sinó fins i tot “intensificar-les. Aquesta intensificació s’aconsegueix per una sèrie de mecanismes: (i) L’ús deliberat de símbols com a estímuls emocionals. (ii) L’establiment de l’acció en una càmera de ressonància que recorda l’escenari teatral (iii) L’ús de la coreografia com a expressió de la personalitat (iv) L’ús de barroques composicions de color.”¹⁰

Una descripció apta també per analitzar alguns dels mecanismes de posada en escena de *The Searchers*, film que, *a priori*, no té a veure ni amb el melodrama ni amb Sirk:

¹⁰ Article de Paul Willemen, *Distanciation and Douglas Sirk*, citat a: FISCHER, Lucy. *Imitation of Life*. Pag. 270

(i) L'ús deliberat de símbols com a estímuls emocionals:



La manta índia apareix en segon pla rere Debbie [en un *error de raccord* abastament apuntat per crítics i acadèmics], el personatge de la família Edwards que acabarà convivint amb els indis. El contrast del rostre de Natalie Wood (Debbie adulta) amb un canvi radical de vestuari és un xoc emocional per a Martin i Ethan subratllat musicalment. El pentinat, però, semblant. La Debbie nena ja portava trenes.

(ii) L'establiment de l'acció en una càmera de ressonància que recorda l'escenari teatral:



L'arribada i esmorzar dels Rangers al ranxo Edwards (a l'esquerra) és tractada per Ford com una coreografia perfectament orquestrada en PG. A la dreta, l'abraçada i deliberada mirada absent de Ward Bond que confirma la relació més que fraternal entre els cunyats encarnats per John Wayne i Dorothy Jordan també és clarament *reminiscent d'un escenari teatral*.

(iii) L'ús de la coreografia com a expressió de la personalitat:



L'expressió, el moviment dels actors i la seva disposició a l'espai estan en consonància a la seva personalitat i rol al film.



Un gest per unir dos moments separats en el temps a la trama i cobrir tot l'arc emocional: Ethan Edwards agafant paternalment a Debbie; arplegant-la per la força anys més tard per no haver paït la integració de la noia a la vida comanxe i canviant d'opinió justament al tenir-la alçada. Ford va utilitzar el gest (la coreografia) i la música (el tema associat a Martha, la mare de la noia i tràgic amor perdut d'Ethan) per justificar el gir del personatge. Economia narrativa, poètica i mínim recurs verbal, només un breu: "Anem a casa, Debbie."

(iv) L'ús de barroques composicions de color:



L'ús dramàtic del color fins al punt d'inundar de vermell la llar de la família Edwards sigui l'escenari d'un bany de sang per l'atac comanxe.

L'ús del Technicolor va ajudar a explorar el potencial dramàtic del color especialment en un període en el que el cinema buscava recursos per distingir-se del seu nou rival: la televisió. Tal com passava amb els sistemes destinats a ampliar el format i la profunditat de camp (com el Cinemascope o el Vitavision), el Technicolor implicava un augment significatiu del cost de producció i de les complicacions a l'hora de rodar, però Hollywood va estimar que la qualitat resultant pagava la pena i als anys 1950 va proliferar el seu ús. Del 1950 al 1955 es van produir fins a 467 pel·lícules amb aquest procés de color a tres bandes (POMERANCE,

2005: 2), permetent als cineastes explorar una paleta vibrant de color, especialment en gèneres com el musical, el western i el melodrama.

Ford, per exemple, va experimentar a *She Wore a Yellow Ribbon* amb una fotografia que prenia com a referent l'obra de Remington. Si fins llavors, ho havia fet amb la iconografia (la imatge estereotipada del nadiuamericà, per exemple); el moviment [Figura 70], o la composició com en l'homenatge a *The Last Stand* de Custer a *Fort Apache* [Figura 71] al film que forma part de la trilogia de la cavalleria (junt amb *Fort Apache* i *Rio Grande*, rodades en blanc i negre) va comptar amb Winton C. Hoch com a director de fotografia:

«Hoch va dir que Ford només li va donar dues instruccions específiques abans del rodatge: "Vull el color de Remington (Ford no va esmentar Russell al càmera) i 'Vull que un dels caps indis porti una camisa vermella"». (McBRIDE, 2003: 460)



Figura 70: *Downing the Nigh Leader*



Figura 71: *Stagecoach*

El referent de Remington ajudava a mantenir el *raccord* amb l'èpica de l'Oest, una visió romàntica del rol de la cavalleria a la conquesta del territori, proposant un xoc més generacional que ètnic amb la complicitat del veterà capità Brittles encarnat per John Wayne i el cap indi interpretat per Chief John Big Tree, actor nadiu americà habitual als westerns de Ford per evitar el conflicte armat. La ironia és que el personatge és militar i creu en el què fa: dominar el territori des del fort on viuen ell i els seus. El film deixa clar que oposar-se al nou *status quo* és inútil. Presentats en gloriós Technicolor, els soldats de la Cavalleria nord-americana, amb els seus impecables uniformes blaus i rivets grocs, són ja tan fotogènics sobre la terra vermella de Monument Valley com els seus habitants originals, condemnats a un segon pla.

De la mateixa manera, l'ombra fantasmagòrica que el personatge de Joanne Dru projecta sobre la tomba de la dona de Brittles a l'acostar-s'hi [Figura 72] converteix un fet inicialment inquietant en una cara amable. El mateix recurs visual que paradoxalment Ford utilitzaria de nou a *The Searchers* [Figura 73], amb una intenció diatralment oposada, al projectar l'ombra de l'indi Scar sobre la làpida al costat de la qual s'ha refugiat la nena Debbie davant l'atac comanxe al ranxo de la seva família. En ambdues escenes es tracta d'identificar personatges amb el passat. En el cas de la dona de Brittles per la impossibilitat de reviure els morts per molt que el seu vidu li parli i expliqui les incidències del dia. L'ombra que s'acosta, doncs, és el d'una altra dona: la jove interpretada per Joanne Dru. L'ombra de Scar projectada sobre la làpida on s'amaga Debbie, en canvi, segueix la tradició del western d'identificar l'indi com un ésser obsolet, símbol d'una ètnia que no té cabuda als nous Estats Units més que justament com això: una icona del passat.



Figura 72: *She Wore a yellow Ribbon*



Figura 73: *The Searchers*

Tant en un com altre cas, la il·luminació (com la majoria d'escenes nocturnes en exterior per ser rodades en estudi o per l'efecte nit americana) i la saturació de color subratllen l'artificialitat o teatralitat del moment.

El mateix es pot dir de bona part dels exteriors dels melodrames de Sirk, com les escenes que presumptament transcorren a Suïssa de *Magnificent Obsession* o els exteriors de la casa on viu el protagonista d'*All That Heaven Allows*.

Westerns i melodrames proposen una paleta d'interpretacions en les seves barroques composicions visuals combinada amb la tendència a defugir la verbalització del món intern

dels personatges que pot ajudar a explicar la multiplicitat d'interpretacions que encara avui susciten aquests films i el poder del silenci per evocar les emocions, el que els personatges amaguen sota la superfície.

Un recurs sumat a la *llibertat* de l'espectador per desplaçar la mirada al pla tal com defensava Bazin i extreure conclusions pròpies del no dit. Aquests recursos formals són clau en el concepte d'hibridació i la polisèmia que generen sobre un tema com el del somni americà o, en altres paraules, la materialització de la felicitat: la llar ideal i l'horitzó al fons per fugir (i reinventar-se de nou) si la situació portes endins o enfora es complica en excés. La polisèmia i les contradiccions internes que poden generar els recursos formals de posada en escena i muntatge estan lligats a la paròdia (i al seu sentit etimològic de cançó cantada al costat de l'altra).

Tornant a la dialèctica Ford-Sirk, les dues cites esmentades a continuació respecte la seva obra els arroseguen de nou a un territori comú. D'una banda, Tag Gallagher comenta sobre Ford que es tracta d'un cineasta afeccionat a l'efecte "caleidoscòpic", a la barreja d'estats d'ànim:

"juxtaposant moments tràgics amb moments alegres [com la melodramàtica retrobada d'Ethan Edwards amb Debbie a *The Searchers* seguida, per muntatge, de l'extracció d'una fletxa a cul del reverend Clayton], sinó també estils (*slapstick* amb impressionisme, expressionisme amb naturalisme, teatralitat i realisme) i també elements propis del llenguatge cinematogràfic (formes, moviments, llum i obra, color, música, edició, moviments de càmera) com *línies* autònomes d'una inventiva formal polifònica."

(GALLAGHER, 1988: 71)

Mentre que John Mercer i Martin Shingler asseguren en el seu estudi sobre el melodrama que Sirk és un director amb recursos de posada en escena irònics:

"Les localitzacions, l'escenografia, la il·luminació, la música i l'enquadrament de la càmera als films de Sirk sovint semblen contradir o oferir una alternativa en l'èmfasi sobre el que està passant dins de la narració. Parlant clar, que la trama i els personatges semblen estar dient una cosa mentre la posada en escena sembla estar dient-ne una altra, cridant la nostra atenció cap a la ironia de l'autoengany en el que cauen els seus personatges." (MERCER, SHINGLER, 2004: 56)

El tractament de la música també permet d'una banda aprofundir en el tema de la hibridació i de l'altra en el de la paròdia. Sobre els límits del melodrama, Tag Gallagher -bon coneixedor del western-, es planteja aquest dubte i sintonitza amb la definició genèrica feta pel mateix Douglas Sirk (melo i drama):

"Melodrama vol dir música i drama. La música amb el text accentua les emocions, que al cine implica batalles d'amor i odi, del Bé i el Mal, de la Llum i l'obscuritat, en moviments coreografiats. Les pel·lícules que emocionen, que han de ser abans que res experiències emocionals, són la quintaessència del melodrama: moviment, llum, música i text. *L'Arrivée d'un train à la gare de Ciotât, The Searchers, Star Wars, The Passion of Joan of Arc, The Birds, Pierrot le fou, Paisà, Snow White, Citizen Kane, Diary of a Country Priest...* quina bona pel·lícula no és, al cap i a la fi, un bon melodrama?" (GALLAGHER, 2005)

En quant a la identificació genèrica a partir de la música, hi ha determinat estil de melodia que s'associa amb un o altre, sovint el matís va de l'ús d'un instrument o altre dins d'un mateix grup. Entre els de corda, per exemple, amb els violins associats al melodrama clàssic i les guitarres al western. Un mateix tema lleugerament versionat pot suggerir un canvi de gènere. L'inici de la versió de Yo-Yo Ma d'un dels temes més icònics del western, *Ecstasy of Gold*, de la banda sonora d'Ennio Morricone per a *The Good, The Bad and the Ugly* (El bueno, el feo y el malo, 1966), té un aire que no sobtaria de ser utilitzat a un melodrama. A *Johnny Guitar*, un altre western, la pel·lícula pren el nom del personatge masculí principal i una balada nostàlgica i romàntica que evoca l'accidentada relació amorosa del film i l'arrossega al melodrama.

I com en altres mecanismes, la música també és susceptible al discurs paròdic. Si el melodrama, com indica el seu nom, és drama íntimament lligat a l'expressió d'emocions a través de la música, bona part de l'obra de John Ford encaixaria amb la definició, sent un director que utilitza regularment la música diegètica i no diegètica. Evoca la narració, personatges específics i en pot arribar a fer un ús paròdic (no còmic). Ho fa a *The Searchers*, casant una de les seves estimades cançons irlandeses amb la massacre que el Setè de Cavalleria fa a un poblat indi i on els protagonistes es trobaran a Look assassinada commovent fins i tot al racista Ethan Edwards que se n'havia estat rient sense misericòrdia escenes abans. La cançó, *Garryowen* és precisament la que utilitzava el General Custer als seus atacs, banda sonora alegre per a accions bèl·liques. Ford aprofita, doncs, la trista ironia de la història real. I repeteix el mecanisme en altres cançons del film, com dos dels temes que sonen al ball del casament frustrat de Laurie i Charlie, tal com assenyala Kathrin Kalinak al seu estudi sobre l'ús de la música als westerns de Ford:

"La tria de *Jubilo* [per a l'esmentada escena del ball], especialment en juxtaposició a *Yellow Rose of Texas* (una cançó originalment sobre una mulata) complica el ja complicat discurs sobre el tema de la raça que travessa el film. Ford clarament coneixia els orígens abolicionistes de *Jubilo*" (KALINAK, 2007: 179)

Yellow Rose of Texas sona quan s'espera l'entrada de Laurie a la sala, justament el personatge (junt amb Ethan Edwards) que articula el discurs més obertament racista de la pel·lícula recomanant que es liquidi a Debbie d'un tret al cap per haver conviscut (i compartit llit) amb els indis.

Les dues cançons les alterna amb altres com *The Bonnie Blue Flag* i *Lorena*, associades als confederats. Aquesta segona era un tema molt popular un segle abans del rodatge de *The Searchers*, i també havia estat utilitzada al cinema per Max Steiner a *Gone with the Wind*. Parla d'un perdut amor il·lícit entre un home i una dona i, per tant, opera també com a subtext de la insinuada relació entre Ethan Edwards i la seva cunyada Martha tenint en compte que és el tema que serveix de *leitmotif* del personatge i posteriorment s'associa amb la seva filla Debbie, sonant a moments clau del film com el descobriment del cos sense vida

de Martha, la primera ullada a la Debbie adulta al tipus de Scar o l'arribada dels *searchers* a casa els Jorgensen al final del film just abans d'entrar el tema d'inici i clausura cantat per Stan Jones. Un moment en el que Ford no dubta a recórrer a l'efecte melodramàtic de la música, vinculant el teatral caminar de Wayne cap al desert amb una lletra que insinua que el seu destí és seguir vagant (*ride away, ride away*) contradient les declaracions que va fer a Peter Bogdanovich: "Generalment detesto la música a les pel·lícules [sic] (...) No m'agrada veure un home sol al desert, morint-se de set, amb la Filarmònica de Philadelphia rere seu" (BOGDANOVICH, 1997: 99)

En el cas de Douglas Sirk, el sentit paròdic es manifesta -com altres mecanismes de posada en escena dels seus films- en l'excés per subratllar els moments dramàtics. És un recurs freqüent fins i tot quan no es tracta de moments crítics, com a l'inici d'*All That Heaven Allows* en el qual la banda sonora dota d'un aire idíl·lic i a la vegada melancòlic al poble de postal on es desenvolupa l'acció, en sintonia amb la tardor que anuncien les fulles dels arbres.

Però la tensió antinòmica entre el sentit de la música que acompanya el drama i el drama mateix (la paròdia o cançó cantada al costat d'una altra) s'evidencia també a una escena com l'agressió que el personatge de Troy Donahue fa al de Susan Kohner a *Imitation of Life*. La noia ha ocultat al seu promès el fet que la seva mare és negra i ell, racista com és, li dona una pallissa. És un dels moments més durs de la pel·lícula i Sirk l'acompanya d'un tema de jazz, no subratllant la presència d'una filharmònica, però sí d'una big band. Música *negra* que, si tanquem els ulls, associaríem més naturalment a un número de ball alegre de musical.

Coreografia provocativa, música a tot volum i un mambo desenfadat és la combinació que el director utilitza també per fer un muntatge paral·lel entre els provocatius moviments de Dorothy Malone a *Written on the Wind*, ballant sola a la seva habitació i subratllant la seva condició de depredadora sexual, mentre el seu pare mor d'un atac de cor a les escales.

Fora de l'àmbit musical, la paròdia és un mecanisme present en altres capes d'aquest cinema. En aquest context, el concepte de paròdia s'entén com a mecanisme que busca no tant un efecte còmic com un subratllat del text que el qüestiona subtilment. L'*Enciclopèdia britànica* cita antecedents històrics i il·lustres de la paròdia, centrant-se en l'esperit de "crítica satírica" del terme. Parla, entre altres, de Chaucer i la seva paròdia de les novel·les de cavalleria, i en aquest mateix terreny també de Cervantes, que a *Don Quijote* porta la paròdia a una dimensió infinitament més ambiciosa que l'efecte estrictament còmic. Una perspectiva més acostada a la dels exemples cinematogràfics que ens ocupen. La mateixa definició enciclopèdica aporta una pista interessant, l'origen etimològic del terme: en grec, *parōidía*, vol dir "cançó cantada al costat d'una altra". Una aplicació vàlida en el sentit literal: el discurs musical que acompanya, contradiu o matisa el visual dels films com en el cas de Ford i Sirk. I també en el sentit metafòric: el discurs formal que circula en paral·lel al primer nivell narratiu, qüestionant-lo constantment. Curiosament, reflexionant sobre la seva manera d'abordar l'equilibri entre contingut i forma, Sirk ho feia també en termes musicals: "Si aconseguies bé el contrapunt¹¹, a la manera de Bach, pots treure una cosa molt bona d'un tema molt simple."¹²

Ermanno Comuzio, en un article dedicat a la paròdia al cinema, subratlla que "còmica o no, la paròdia atravesa tota la història del cine, i amb raó, donat que floreix en l'heroic i el tràgic" (COMUZIO, 1994: 41) que encaixaria com un guant als films a estudi aquí i als codis de gènere amb els que se'ls identifica.

"Veurem –diu Pirandello– que totes les ficcions de l'ànima, totes les creacions del sentiment, són matèria d'humorisme; és a dir, veurem com la reflexió es converteix en un tret que desmunta el mecanisme de tota imatge, de tot fantasma elaborat pel sentiment, el desmunta per veure com està fet (...) Qualsevol sentiment, qualsevol pensament, qualsevol impuls que sorgeix en l'humorista, de seguida es desdobra en el seu contrari: tot sí en un no, que finalment assumeix el mateix valor del sí. A vegades l'humorista pot fins i tot fingir que està només d'una part, però, mentre, parla dins seu

¹¹ Tècnica de composició musical que consisteix en la superposició i oposició de línies melòdiques.

¹² Extret de la gravació íntegra de l'entrevista feta per Antonio Drove a Douglas Sirk per al programa *Directed by Douglas Sirk* (TVE).

l'altre sentiment, li parla i comença a presentar, primer, una tímida excusa; després, un atenuant que disminueix el valor del primer sentiment; després, una reflexió aguda que desmunta la serietat d'aquest i incita a riure.

(PIRANDELLO, 1968: 178-179)

En el terreny visual hi encaixa també l'explicació que Gombrich fa de la caricatura: "La caricatura es va definir al segle XVII com un mètode de fer retrats que aspira a la màxima semblança del conjunt d'una fisonomia, canviant a l'hora tots els components", una definició –diu– que pot servir-li "per a provar que les imatges artístiques poden ser convincents sense ser objectivament realistes" (GOMBRICH, 2007: 13). La dificultat en la lectura que aquest exercici implica per part de l'observador (l'espectador) podria explicar-se amb les reflexions crítiques sobre Ford, per exemple, que estan plegades de l'efecte contradictori dels seus films en els receptors. Una contradicció explicada sovint en termes ideològics:

«El cineasta Jean-Marie Straub va descriure el gest de York [el personatge de John Wayne a *Fort Apache* que defensa davant la premsa la imatge heroica del coronel sonat interpretat per Henry Fonda a imatge de Custer] per il·lustrar la seva convicció que Ford es "el més brechtia de tots els cineastes, perquè planteja coses que fan pensar al públic...forçant-lo a col·laborar". Però el significat d'aquest gest [el de York] sembla haver passat totalment per alt a Wood [el crític Robin Wood] i altres que han criticat el final del film [*Fort Apache*] de traïdor».

(McBRIDE, 2003: 457-458)

Expressat en termes més amplis, Joseph McBride, afegeix que Ford "és el més semblant que tenim a un Shakespeare local (...). I tot i que la visió d'Amèrica de Ford és intensament patriòtica, no s'arronsa al confrontar els errors tràgics, les ocasions en les que no vam estar a l'alçada dels nostres ideals" (McBRIDE, 2003: 11).

De tota manera, els seus westerns han provocat una gran quantitat de lectures amb l'objectiu de provar una o altra interpretació. Aquesta tesi es pot afegir a la llista tot i que en aquest cas l'objectiu vagi vinculat a la construcció del text que fa possible la polisèmia i, més

específicament, a la paròdia com una eina clau per fer-ho possible; així com al vincle dels arquetips al concepte de somni americà. Amb el personatge d'Ethan Edwards (John Wayne) a *The Searchers*, per exemple, la pel·lícula deixa a entendre que l'heroi no ha posat ordre a la frontera en favor dels colons. El context és tan complicat quan arriba que quan marxa. De fet, el drama fins i tot arrenca a l'arribar ell.

L'obra del "més brechtia de tots els cineastes" fa pensar certament a l'espectador però a la vegada fa compatible aquesta perspectiva amb el principi, aparentment contradictori, de la identificació del públic amb els protagonistes de la trama que incentiva la narrativa clàssica de Hollywood. Aquesta ambivalència es fa particularment evident en els films posteriors a la Segona Guerra Mundial.

En el mateix sentit assenyalen altres estudis acadèmics sobre l'obra de Ford, com la monografia de Scott Eyman:

«Es pot dir que la percepció que Estats Units tenen de si mateixos, pel què fa al cinema, prové de dues persones: Frank Capra i John Ford. D'aquests dos homes, John Ford va ser el que va dir la veritat (...). L'idealisme americà li va proporcionar els seus arguments i les seves millors pel·lícules es veuen reforçades pel seu coneixement dels conflictes interns del país; tal com va escriure Geoffrey O'Brien: "Darrere de cada afirmació de Déu, maternitat i pàtria, treu capritxosament el cap una blasfèmia encoberta: la sospita que tot pot ser una farsa".» (EYMAN, 2001:19)

O Jim Kitses, que comenta la dificultat de "llegir" el cine de Ford: "Tal com han assenyalat incomptables estudis, la seva obra està persistentment marcada per la paradoxa i la perversitat (...) De fet, es pot argumentar que la grandesa de la seva obra arrela en el mateix esforç d'incloure conflictes irreconciliables." (KITSES, 2004: 33)

L'ambivalència en Ford s'ha identificat com un tret clau a la seva obra, com si la perspectiva que només donen els anys fos imprescindible per reconèixer els mecanismes que han sedimentat lectures tan oposades com les generades per la seva visió de l'Oest i, en

conseqüència, del fonament èpic dels Estats Units. D'exemples recents d'aquesta tensió entre la crítica n'hi ha de ben recents. En un article dedicat als westerns de Ford, Javier Marías deia a *El País*:

"Avui en dia tothom considera -menys algún director espanyol cregut- que *Centauros del desierto* (*The Searchers*, 1956) no és només una de les obres mestres més grans de John Ford, sinó una de les millors pel·lícules de la història del cinema. Però no sempre va ser així, durant molts anys. Primer se la va considerar fluixa i fallida, després va quedar rellegada un llarguíssim oblit, després se la va desestimar per 'racista' (sí, encara hi ha molta gent que confón les obres amb el que en elles fan o diuen els seus personatges)." (MARÍAS, 2008)

L'oblit al que es refereix Marías i la reivindicació crítica de la pel·lícula es pot calibrar, per exemple, amb l'enquesta que cada dècada publica la revista *Sight&Sound* al Regne Unit, preguntant a crítics d'arreu del món sobre les seves pel·lícules preferides de la història. L'any 1962, *The Searchers* no surt entre les 100 millors. L'any 2012 ocupa el número 7.

El potencial polèmic de Ford i els seus westerns es pot comprovar també en l'enfrontament dialèctic que van mantenir el cineasta Quentin Tarantino i Kent Jones (de *Film Comment*) arran del comentari del primer quan es va estrenar *Django Unchained*: "Un dels meus herois del western americà no és John Ford, òbviament. Per dir-ho suau, l'odio. Són incomptables els indis anònims que matar com a zombies". Comentari al que Jones va respondre en un article titolat *Intolerance*:

"De lluny és molt fàcil veure el western com a gènere com una amalgama abstracta de *cowboys*, indis, l'orgullosa Cavalleria contra els salvatges emmudits, una llarga i triomfal marxa d'anglo-saxona humanitat capitanejada per John Ford i John Wayne finalment aturada als anys seixanta. Mirat més de prop, pel·lícula a pel·lícula, la cosa canvia. (...) És curiós com la cultura americana i la història encara es veuen tan sovint a través del prisme de la nova esquerra, la que marca l'any 1964 com l'any zero per la il·luminació política (...) La nova esquerra és ara bastant vella, però la seva retòrica es manté encara que estigui allunyada del seu context original, i

aquesta retòrica sembla haver trobat una llar acollidora a la crítica cinematogràfica. (...) Un es pot passar una vida contemplant *The Searchers*, o *Wagon Master* o *Young Mr Lincoln* i trobar-hi contínuament nous valors, problemes o capes de significat. Per molt que els films de Tarantino siguin divertits, inventius i apassionadament seriosos sobre prejudicis racials, no hi ha absolutament cap misteri, el que veus és el que hi ha. " (JONES, 2013)

De tota manera, el grau de confusió és tan gran que fins i tot observadors aguts com Tag Gallagher cauen en la contradicció en el seu anàlisi:

“És reconfortant imaginar que el genocidi és producte de gent malèfica i sàdica i deslliurar-nos així de la culpa de l’Holocaust. Però Ford assenyala que tota la població blanca: la brutal maquinària de l’exèrcit és simplement el braç executor del que vol el govern, la premsa i el ciutadà corrent. I no tots són sàdics (...) El genocidi indi, no obstant, no va ser una política ni un acte conscient sinó el resultat de la natural voracitat d’una cultura jove en expansió, de la mateixa manera que el peregrinatge Cheyenne és la urgència d’una nació moribunda. Un ramat minúscul xoca amb una onada gegantesca: en té la culpa algú?” (GALLAGHER, 1988: 431-432)

I és a partir d’afirmacions com aquestes que el cine de John Ford el que acaba depassant als seus analistes més aguts perquè al cap i a la fi també deixa oberta l’opció de deduir que l’extermini de la població índia autòctona sí va ser “una política” i “un acte conscient”.

La paròdia complica la lectura, cert, però també explica les lectures contradictòries dels films segons quin fil s’estiri, i com. El mateix passa en el cas de l’obra americana de Douglas Sirk. En el seu estudi sobre “significat i melodrama” a partir dels films de Sirk a Hollywood, Barbara Klinger fa referència a una de les interpretacions que es poden desprendre d’un film com *Imitation of Life*:

«Marina Heung, per exemple, se centra en la representació de maternitat i raça a *Imitation of Life*, assenyalant que el film ratifica més que subverteix la ideologia

dominant sobre dones i relacions racials. Escriu: "Encara que l'ús deliberat de la ironia per part de Sirk sigui òbvia en altres dels seus films, *Imitation* se surt de la norma en el sentit que l'impuls conservador que marca el seu final predomina sobre qualsevol subtext irònic que Sirk li hagués volgut donar". Mentre molts dels termes relacionats amb l'anàlisi de l'obra de Sirk són presents en aquest comentari (la ironia i el presumpte final feliç), Heung li dóna la volta a la interpretació ideològica que fins llavors s'havia fet d'aquests elements.» (KLINGER, 1994: 30)

El terme de paròdia apareix també a l'anàlisi de Klinger quan parla de que "alterant la retòrica del melodrama burgès, gràcies a l'estilització i la paròdia, els films de Sirk es distancien de la ideologia burgesa" (KLINGER, 1994: 15). I el concepte es podria llegir entre línies també en altres definicions com la que en el seu dia va fer Thomas Elsaesser sobre els sofisticats melodrames familiars dels anys 40 i 50 que segons ells "compreien fonamentalment l'obra de Sirk, Nicholas Ray i Vincente Minnelli.

"Aquesta etiqueta definia el potencial d'alguns melodrames de sobrepassar la voluntat catàrtica del gènere i la seva tendència reaccionaria gràcies a la complexitat estètica i el comentari social. (...) Sirk, el més conscientment brechtià d'aquests directors, es distingia en l'assaig d'Elsaesser com un cineasta capaç de demostrar com el melodrama, sovint considerat com un gènere menor, era capaç d'assolir l'estatus d'art seriós, de cultura." (KLINGER, 1994: xiii)

Sirk va semblar trobar en les possibilitats de joc de la narrativa clàssica de Hollywood un terreny més estimulante del referent brechtià que tenia culturalment més pròxim. De Brecht, justament, el cineasta va comentar:

«buscava contribuir a la revolució [amb les seves obres] però l'efecte ha estat massa petit. No he trobat ni una sola persona que, després de veure una obra seva, hagi dit: "Veig que el marxisme és una gran cosa" (...) T'explico una història [s'adreçava a

Antonio Drove que li feia l'entrevista] perquè les històries sempre expliquen alguna cosa, tot i que el que l'escolta l'ha d'interpretar i aquest ets tu». ¹³

Un dia, comença, caminant per Hollywood Boulevard va veure l'edició de les obres completes de Brecht en una llibreria i se les va comprar. Eren temps de la Cacera de Bruixes i al cap de res va rebre una trucada de part del Comitè d'Activitats Norda-mericanes preguntants per què les havia comprades.

“Déu meu... això és com Alemanya! Vaig pensar. Però després que l'investigador llegís els textos em va dir que tranquil: "Ja veig que [Brecht] no és comunista". És il·lustratiu de la seva escassa efectivitat, no? De què serveix si ni un tipus com aquell no es va adonar de res? M'agrada aquesta història, diu molt de l'Amèrica d'aquell temps. I jo vaig caure dels núvols de cop, no en tenia ni idea que hi hagués un sistema d'espionatge com aquell a la "terra de la llibertat".”¹⁴

Hi ha altres factors que condicionen les lectures dels melodrames de Sirk. Barbara Klinger, que hi dedica el seu estudi, el cita com a exemple de les principals escoles que han tingut successivament el seu període d'esplendor en la mirada acadèmica sobre el cine: “les primeres teories de l'autor associades a *Cahiers du Cinéma* i Andrew Sarris als anys 50 i 60; la versió britànica de la teoria d'autor als 70 definida per l'interès del text polític; la que valora el pes del psicoanàlisi al melodrama a l'última part d'aquesta dècada i, més recentment, l'èmfasi en els films de dones i el melodrama maternal del feminisme i els *cultural studies*.” (KLINGER, 1994: 1) O el fet que, a partir de finals de la dècada dels 70 la crítica tingués ja una altra “*bête noire* a Hollywood responsable de la bancarrota estètica i la perversió de la mentalitat del públic: enlloc de Sirk, ara tenien a [George] Lucas.” (KLINGER, 1994: 95)

Però, com en el cas de Ford, és el propi *disseny* del text, el pes mateix de la paròdia i les dificultats que implica la seva lectura, les ambigüitats que poden justificar una defensa

¹³ Extret de la gravació íntegra de l'entrevista feta per Antonio Drove a Douglas Sirk per al programa *Directed by Douglas Sirk* (TVE).

¹⁴ Extret de la gravació íntegra de l'entrevista feta per Antonio Drove a Douglas Sirk per al programa *Directed by Douglas Sirk* (TVE).

argumentada a favor o en contra de lectures antagòniques el que explica la maleabilitat dels films en mans dels seus analistes.

Sirk mateix va esmentar el concepte de paròdia al referir-se a un dels seus films en una entrevista:

“- L'estil de *Magnificent Obsession* és irònic, doncs? - Sí. Sobreactuar pot portar-te també a la subtileza. A *Magnificent Obsession* ho vaig practicar sovint. Quan ensenyo la cara d'Otto Kruger apareixent rere el vidre observant des de la vitrina que s'aboca al quiròfan com Rock Hudson està operant [després que el personatge de Kruger hagi estat clau en redimir el *playboy* inútil que interpreta Hudson i s'hagi convertit en un cirurgià de prodigiós bisturí], evidentment estic fent una paròdia. Tal com li vaig dir a Jon Halliday [el crític britànic que va escriure el llibre-entrevista de Sirk], la novel·la plantejava una trama delirant i gràcies a això me'n vaig sortir, crec. A la pel·lícula havia de jugar amb la paròdia i la sinceritat. I el mateix es pot dir de bona part dels meus films.” (FISCHER, 1991: 222-223)

En un text publicat arran de la retrospectiva que el MOMA li va dedicar a Sirk l'any 1980, Jonathan Rosenbaum "va qüestionar la presència d'un subtext brechtia o de crítica social als seus films. Va assenyalar que hi ha una ruptura curiosa i no resolta entre la lectura esquerrana i l'hortera, una ruptura accentuada pel fet que el públic rarament percep la primera opció però sí es recrea en la segona.” (KLINGER, 1994: 92)

La tensió en les interpretacions del text en aquests melodrames està en la voluntarietat que s'adjudica a l'autor. Saber, per exemple, si en un final aparentment feliç com el d'*All That Heaven Allows* és fruit de la falta de contenció d'un Hollywood segur dels estereotips que ha creat o d'algú com Sirk que carrega les tintes per qüestionar-los? El concepte de la paròdia sobre el que se sustenta la hipòtesi d'aquesta tesi s'inclina per la segona opció, però la primera no és excloent.

A l'hora d'analitzar la seva obra, la figura de Sirk també creix als ulls dels analistes per una associació clau entre tradició i modernitat que estableix el seu vincle amb els nous cinemes europeus, en particular amb Rainer Werner Fassbinder. Paradoxalment, però, aquest reconeixement de la complexitat camuflada sota el vel glamurós del seus melodrames a Hollywood va estrènyer el marge de lectures a les que naturalment haurien predisposat els mecanismes de la concepció dels films a estudi tal com assenyala Barbara Klinger a *Melodrama and Meaning. History, Culture and the Films of Douglas Sirk*:

“Mentre que l'estatus canònic d'un autor al llarg del temps pot resultar en una pluralitat d'interpretacions diferents, com és el cas d'Alfred Hitchcock [o de John Ford], aquí [en Sirk], la canonització ha congelant els termes del seu significat.” (KLINGER, 1994: 27)

Amb la perspectiva del temps i l'aplicació de conceptes com el de la paròdia a l'anàlisi es poden identificar l'origen de la polisèmia en uns i altres autors, ni uns tan fervents crítics ni altres tan convençuts advocats defensors del context sociopolític amb el que es vincula la seva obra.

El concepte de carnaval que Mijail Bajtin analitza a l'Edat Mitjana i del que ja detecta traces molt abans es podria incloure en el mateix operatiu paròdic d'aquests films:

"La dualitat en la percepció del món i de la vida humana ja existien a l'estadi anterior de la civilització primitiva. Al folklore dels pobles primaris es troba, paral·lelament als cultes seriosos (per la seva organització i to), l'existència de cultes còmics que convertien a les divinitats en objectes de burla i blasfèmia (riure ritual); paral·lelament als mites seriosos, mites còmics i injuriosos; paral·lelament als herois, els seus sòcies paròdics."¹⁵

¹⁵ BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. <http://dspace.universia.net/bitstream/2024/1397/1/La-cultura-popular-en-la-edad-media-y-el-renacimiento-1941.pdf>

Així com de la interpretació que, posteriorment, en fa Robert Stam:

"El realisme grotesc del carnaval posa potes enlaire l'estètica convencional per trobar un nou tipus de bellesa popular, convulsiva i rebel, que gosi revelar el què hi ha de grotesc en els poderosos i la bellesa latent en el que és vulgar. A l'estètica carnavalesca, tot s'impregna del seu contrari, en una lògica alternativa de contradicció permanent i d'oposats no excloents que transgredeix el pensament molològic" (STAM, 2001: 187)

I en el ball de màscares que són el western i el melodrama dels anys 1950, amb tot el seu artifici i invitacions a lectures contradictòries, tres arquetips assenyalen la seva condició de personatges rics en simbolisme per a la reflexió sobre els seus atributs i rols en la construcció de l'imaginari tan profundament americà com exportable.

7. ARQUETIPS GENÈRICS, EL SOMNI AMERICÀ I LES SEVES CONTRADICCIONS

7.1. L'indi, encarnació de l'Altre



Figura 74: *The Searchers*

La creació del personatge de l'indi com a arquetip d'alteritat que poblarà el western cinematogràfic té les arrels de qualsevol estereotip de l'Altre a abatre lligat a un joc d'interessos, bèl·lic, social i cultural. Els bàrbars dels quals ja parlaven els romans. Una estratègia que passa per accentuar la diferència -per homogeneïtzar les que hi pugui haver al si de la pròpia comunitat- tot i que, tornant als temps del desembarcament del *Mayflower* i els fonaments dels Estats Units d'arrel anglosaxona i puritana hi pogués haver més coses en comú del que podria semblar entre nadius i colons:

“Al 1620, Nova Anglaterra no era ni de bon tros un paradís d'abundància i pau. De fet, el Nou Món era, en molts aspectes, molt semblant al Vell, un lloc on la fertilitat del sòl era motiu de preocupació constant, un lloc on les enfermetats i la guerra eren amenaces omnipresents. És clar que hi havia diferències entre els peregrins i els pokanokets [els pobladors nadius americans dels enclaus on es van establir els passatgers del *Mayflower*], especialment en tecnologia, cultura i creences espirituals, però en aquests primers anys, quan el repte comú de la supervivència predominava per sobre de tota altra preocupació, els dos pobles s'assemblaven més del que avui en

dia tendim a tenir en compte. Per als peregrins, alguns dels quals havien dormit en *wigwams* i gaudit del menjar i les begudes dels indis en aquell primer Dia d'Acció de Gràcies, aquests no eren un grapat de bàrbars menyspreables (encara que algun costum, com no portar roba, sí el trobaven "salvatge"), sinó uns éssers humans molt semblants a ells mateixos." (PHILBRICK, 2007: 119)

En qualsevol cas, passades les primeres impressions, la colonització va implicar una política de control de la terra, la *desocupació* de la població autòctona i la construcció d'una mitologia. Pel que fa als números, la població de nadiu americans al territori que ara ocupen els Estats Units va ser reduïda a una presència quasi testimonial al llarg dels segles XVII, XVIII i XIX. Al cens de l'any 2010, d'un total de 308,745,538 milions d'habitants, la població nadiu americana era de 2,932,248 milions, és a dir, un 0,9 per cent de la població als EUA ¹⁶.

Deixant al marge els dubtes que plantegen les etiquetes racials o culturals del cens (com quin percentatge de sang es necessita per ser considerat "nadiu americà", "blanc" o "afroamericà" o si aquestes etiquetes són incompatibles amb termes com la de "hispanic" o "latino"...), els descendents de les tribus índies originàries dels EUA que van sobreviure a la colonització europea han de conviure amb la poderosa ficcionalització de la història d'un personatge forjat amb tota la maquinària dels mitjans de masses que van néixer i créixer en paral·lel a la pròpia construcció dels Estats Units.

L'eficàcia del signe del que parla Barthes, la força de la iconografia per materialitzar l'alteritat en el cas de l'indi com a personatge de ficció i el mecanisme paròdic de la posada en escena han fet compatible el que sembla una contradicció: construir un arquetip durador i deconstruir-lo a la vegada, és a dir, ensenyar fils que sostenen la titella.

Un arquetip durador no només al cinema. Un article força recent aparegut al diari *El País* arran del centenari de la Primera Guerra Mundial i dedicat als combatents nadiu americans conté una quantitat impressionant d'estereotips consolidats a l'imaginari popular que

¹⁶ <http://factfinder.census.gov/faces/tableservices/jsf/pages/productview.xhtml?src=CF>
consultat el 13-07-2015

resumeixen bé aquest punt. Un joc al que l'autor s'entrega tot i ser coneixedor de *l'altre costat de l'èpica*, com diria Ford:

«(...) Efectivament, entre aquests combatents inesperats hi ha els milers de nadiu americans de totes les tribus -sioux, apatxes, cheyennes, kiowas, comanxes, semínoles, iroquesos- que van desenterrar la destrals de guerra contra el kàiser i van lluitar sota les banderes dels EUA i Canadà. Personatges com el valent Fred Cavall Ràpid, sioux de la reserva de Rosebud, a Dakota del Sud, el pare del qual havia lluitat contra els ganivets llargs de Custer, i que va quedar invàlid arran d'un atac de l'artilleria alemanya a Argonne. O com el winnebago Jim Green Grass que així que va arribar al front es va alçar a la barrera de la trinxera i va llançar dos poderosos crits de guerra desafiants, contestats ràpidament per l'enemic amb una pluja de bombes. "Volia demostrar als alemanys que allà hi havia un gran guerrer", va explicar el seu camarada Sam Thundercloud al seu funeral. (...) Els indis van patir un percentatge de baixes molt alt (entre el 3 i el 5%), superior al dels seus camarades blancs (1,16%), cosa que s'explica tan pel seu ardor guerrer com per la perillositat de les missions que els van encarregar, i a les que mai es van mostrar reacis a presentar-se voluntaris. (...) Algunes respostes a la pregunta de per què van combatre tenen el seu què: "Vaig lluitar", va escriure un veterà, "perquè els alemanys no fessin al món el que l'home blanc va fer amb els indis". *¡How!*»

(ANTÓN, 2014)

És justament aquesta onomatopeia, "How!", resultat de destil·lar l'estereotip de l'indi nord-americà a la mínima expressió, la que curiosament es recomana no dir als visitants de Plimoth Plantation, reproducció de la colònia que van establir els passatgers del *Mayflower* a Massachusetts on actors assumeixen el rol d'indis i peregrins per ensenyar als visitants les maneres de fer a la colònia britànica al segle XVII. Un cartell explicita que els turistes s'abstinguin de dir-ho: no és històricament acurat i els actors nadiu americans estan farts de sentir-ho.

Vine Deloria Jr., prominent intel·lectual i activista nadiu americà, resumeix el conflicte de pertànyer a un personatge de ficció en un context real:

“...és impossible distingir la veritat de la ficció, els fets de la mitologia. Els experts ens pinten tal com els agradaria que fóssim. Nosaltres sovint ens pintem a nosaltres mateixos tal com ens agradaria haver estat. Com més intentem ser nosaltres mateixos més ens forcen a defensar el que mai hem estat. El públic americà se sent més còmode amb els indis mitològics, vivint en el seu paisatge estereotipat, els indis que sempre havien estat allà. Són ferotges, porten plomes i grunyeixen. Però a la majoria de nosaltres no ens encaixa aquest paper (...). Ser indi a la societat americana moderna implica, de fet, ser completament irreal i ahistòric.”

(DELORIA, 1988: 1)

Aquesta tesi no pot ni té intenció de afegir-se a l'abundant documentació acadèmica sobre la ficció que arrossega la imatge de l'indi nord-americà al western. Tot i això sí és rellevant recordar com moltes lectures crítiques del gènere assenyalen persistentment a la manca de realisme o fidelitat històrica en el retrat dels indis més sovint del què ho fa quan es tracta de la resta de personatges recurrents del gènere. Aquí es tracta, doncs, no tant de certificar l'indi com una creació fictícia, sinó com una creació fictícia conscient i reveladora del seu artifici en el context del cinema de Hollywood dels anys 1950 i de l'imaginari a partir del qual es construeix el somni americà.

Quan es reclama a actors nadiu americans per interpretar nadiu americans, el problema no rau més en la desigualtat social i la marginació de la seva visibilitat als mitjans de comunicació de masses? No s'hauria de reclamar que actors nadiu americans poguessin fer qualsevol paper? O que socialment tinguessin els mateixos drets i oportunitats que els ciutadans censats com a "caucàsics"? El mateix problema que té la població afroamericana?

En el cas de John Ford, a partir de la seva predilecció per Monument Valley com a localització per als seus westerns, els navajos de la regió es van convertir en figuració recurrent, encarnant diferents tribus segons les exigències del guió. Curiosament en més

d'una ocasió s'ha lamentat l'amalgama tribal en un retret que, volent ser políticament correcte peca d'absurd: Si es tracta d'una ficció i assumim que els intèrprets d'un film són, això, intèrprets, per què es demana en aquest cas una afiliació tribal fidel? Sent conseqüents, potser s'hauria d'haver demanat a John Wayne ser fill d'un ranxer de Texas més que d'un farmacèutic d'Iowa?

Parlant de *Sergeant Rutledge*, Peter Cowie -autor del llibre *John Ford and the American West*- se sent obligat a precisar que l'actor que interpreta a un indi a *Two Rode Together*, Woody Strode, tenia "sang Creek i Peus-Negres, a part de ser afroamericà" (COWIE, 2004: 142). Les precisions en el cas de Strode revelen els problemes d'etiquetatge d'una societat multi ètnica com la nord-americana. Unes contradiccions que apareixen, precisament en un film com *Sergeant Rutledge*, on els nadius americans tornen a encarnar a l'Altre agressiu sense matisos. Diu precisament McBride:

«Ford idealitza als Buffalo Soldiers [els soldats negres de la Cavalleria dels EUA] contrastant-los amb els indis, que retrata com a simples salvatges. Des d'una perspectiva moderna, utilitzant un estereotip racial per descartar-ne un altre sembla una contradicció evident. Tot i que Ford evita els excessos de Bellah [autor de la novel·la de la que parteix el guió] a l'hora d'il·lustrar la crueltat dels indis, no hi ha cap dubte de què vol dir Rutledge al film quan, al trobar-se assetjat en companyia d'una dona blanca, Mary Beecher (Constance Towers), li dona una pistola i diu: "No tindran pietat amb vostè, senyora, no tindran pietat". Per a Ford, el tema de fons és que, com els irlandesos als films sobre la cavalleria, els afroamericans poden integrar-se a Amèrica a través de la lleialtat al servei militar, una consideració que no té en compte la tràgica ironia de que provin la seva idoneïtat per a la ciutadania matant indis.» (McBRIDE, 2003: 605).

La paradoxa és que, amb el ball d'actors de l'Altre en la cultura *mainstream* nord-americana, la tensió de la integració dels afroamericans es traslladés a la dels pioners i nadius americans al western com en pot ser exemple *The Searchers*, rodada quatre anys abans que *Sergeant Rutledge*.

Amb aquests antecedents l'indi es va convertir en un arquetip d'alteritat, un contenidor ampli que al llarg del temps ha servit per materialitzar tant l'amenaça salvatge a la civilització cabal encarnada pels colons, com una alternativa *new age* a aquesta mateixa civilització vista com un pou de degradació i voracitat capitalista a partir dels anys 60 i 70.

La capacitat d'encarnar l'alteritat del personatge de l'indi i el xoc amb l'arquetip del cowboy, de l'heroi blanc revesteix d'una enganyosa aparença de simplicitat les opcions de lectura que s'amaguen rere bona part dels westerns canònics: psicològiques, polítiques o socials. Una simbologia perfectament identificable, menystinguda com la forma més simple de narrativa que ajuda a crear aquest efecte de *trompe-l'oeil* i a insinuar, sovint, la seva condició paròdica. Una condició delatada per l'adopció al llenguatge de l'expressió "indis i cowboys" per referir-se a un simple joc infantil de dos bàndols amb unes disfresses que subratllen tan la seva condició com els trets d'unes armes que en molts casos consisteixen en els dits doblegats dels nens per imitar la forma d'un revòlver.

Quatre plomes al cap, el tors nu, mocassins i la incapacitat per declinar els verbs i qualsevol actor (amb accés a la plantilla dels estudis) podia convertir-se en un indi de western. Un barret, botes i un revòlver era, en canvi, l'operatiu que convertia en heroi de la conquesta de l'Oest. Aquesta simplicitat i efectivitat dels signes és extensible a la reflexió de Roland Barthes sobre el serrell ral o rinxolat dels actors a les pel·lícules de romans:

"¿Però què és el que s'atribueix a aquests obstinats serrells? Doncs ni més ni menys que la mostra de la romanitat. Es veu operar al descobert el mecanisme fonamental de l'espectacle: el signe. El floc de cabell frontal inunda d'evidència, ningú pot dubtar que està a la Roma del passat. I aquesta certesa és contínua: els actors parlen, actuen, es torturen, debaten sobre qüestions *universals* sense perdre la seva versemblança històrica gràcies a aquest emblema estès sobre el front."

(BARTHES, 1970 : 28)

En el cas de l'arquetip de l'indi es va partir de la iconografia consolidada a través de la ficció, destil·lant la imatge a una amalgama d'elements propis dels indis de les planures alternats amb altres (de mantes navajo a pentinats d'alguna tribu dels boscos de l'Est dels Estats Units) segons els desitjos del departament d'art i direcció. Un disseny pensat per encaixar en el que es pensava que l'Oest havia de semblar (no ser) comparable als esforços fets pels protagonistes de *Bienvenido Mr Marshall* (1953) de Berlanga tant pel què fa al *típicament espanyol*, com el *típicament americà*.

Com en el cas de Tom Mix i l'artificialitat del *cowboy*, la condició de disfressa de l'indi al western no va ocultar la seva condició des dels inicis, començant pel fet que coneguts actors d'origen europeu, com Richard Dix, Robert Taylor, Burt Lancaster, Jeff Chandler, Debra Paget o Henry Brandon, els encarnessin. Un reportatge aparegut a la revista *Colliers* sobre el rodatge de *Buffalo Bill* (1944), de William A. Wellman, a Arizona és un exemple de la naturalitat amb la que s'encaixava aquesta falsedat ja a mitjans dels anys 1940:

"Els indis fan cua davant la tenda de vestuari i els donen la roba. Els han d'ensenyar com posar-se el barret de plomes, els pantalons i faldilles de pell amb serrells. Ells no creuen que aquest sigui el tipus de vestuari que es portaria a ple estiu, però s'ho posen sense protestar. Quan arriba el moment de ser empastifats amb les pintures de guerra pels experts de maquillatge de Hollywood, els navajo comencen a rondinar. Diuen que és excessiu i que Hollywood en fa un gra massa. Riuen de les disfresses. Quan el cap Thundercloud (l'actor cherokee Victor Daniels) explica una escena de tortura de la pel·lícula, en la qual els cheyenne demostren la seva valentia pels talls que els fan a l'esquena, els navajos esclaten a riure obertament. Pensen que aquesta acció és absurda a més no poder. Els navajo no són estoics. No aguanten el dolor amb fortalesa ni practiquen l'auto-tortura com a signe de valentia." (DENTON, 1944: 18-19)

Al *making of* de *The Searchers* presentat per Gig Young, també hi ha una referència força explícita a l'artifici compatibilitzada amb el recurs al tòpic tan pròpia del western: "Els ara pacífics navajo tenen una història guerrera pròpia [sic] i estan considerats com els millors genets del món així que tot el que va fer falta és una mica de pintura de guerra per

convertit-los en durs comanxes assedegats de sang." I a la memòria de producció, Patrick Ford (fill del cineasta i membre de l'equip de la pel·lícula) insisteix que:

«l'objectiu no és l'autenticitat sinó que la seva aparença ha de servir a la història. Quan es tracta de l'habilitat en muntar a cavall, per exemple, Pat escriu: "Tot i que eren famosos genets a pèl, sabem per experiència que pocs indis moderns, fins i tot els especialistes, poden actuar correctament davant la càmera sense sella. Els nostres indis tindran selles". I el mateix passa amb el vestuari dels indis. Més que models autèntics comanxes, Pat advoca per mocassins de pell estil navajo-apatxe i *leggings* lligats a la cintura per "incrementar l'efecte bàrbar que busquem".»
(FRANKEL, 2013: 250)

Aquest *status quo* fa que la imatge inviti a explorar la vessant paròdica d'una imatge que se sap forçada (no realista) d'entrada. Scar, el cap comanxe que assassina bona part de la família Edwards a *The Searchers* i s'emporta segrestada a la filla petita, llueix pintures de guerra però físicament l'actor alemany que l'interpreta (Henry Brandon) amb els seus ulls blaus, tall de cara i físic hauria pogut passar perfectament per germà de John Wayne. I aquesta estratègia obre camí molt més enllà del territori del western, sofisticant el text i explicant que la pel·lícula s'hagi convertit en un joc de nines russes en les que successives generacions de crítics i acadèmics (jo inclosa) s'ha entretingut intentant desxifrar la seva polisèmia.

Buscar realisme en el cas d'un personatge nadiu americà és certament difícil perquè la imatge s'ha solidificat com a ficció al llarg dels anys, canviant segons les necessitats polítiques del nou poder hegemònic i filies i fòbies tribals de la immigració europea, fins i tot en el seu àmbit més privat. Tal com recorda Edward Buscombe en el seu estudi sobre la imatge de l'indi nord-americà al western de Hollywood:

“Recentment, teòrics culturals han qüestionat amb freqüència si un observador d'una cultura pot arribar realment a entendre'n una altra. Al seu trencador llibre *Orientalismes*, per exemple, Edward Saïd va ensenyar com estudiosos occidentals del

món islàmic imposaven el pes de les seves preconcepcions, trobant el que volien trobar, el que millor encaixava amb els seus prejudicis" (BUSCOMBE, 2006: 9).

En el cas dels indis, Robert Berkhofer va més enllà a *The White Man's Indian: Images of the American Indian from Columbus to the Present* afirmant que la imatge predominant dels indis ha reflectit sobretot el que els blancs pensaven de si mateixos (ROLLINS, O'CONNOR, 2003: 27). A l'hora de descriure el perfil de l'indi, una de les constants en la imatge tramesa per la pintura, la literatura històrica i de ficció, la premsa i el cinema, són els extrems, la bipolaritat sense terme mig: l'indi com a àngel o dimoni:

"Entre els s.XVII i XIX, els americans van aprendre dos mites contradictoris sobre els indis. Un, derivat de la por dels puritans a una natura ingovernable i els seus habitants, pintava als nadius americans com a salvatges assedegats de sang. L'altra, popularitzada pels escriptors romàntics del XVIII, presentava als indis com a nobles salvatges, vivint en una natura intacta, espiritualment pura, no corrompuda per la civilització i en comunió amb l'entorn" (ROLLINS, O'CONNOR, 2003: 122).

L'ambigüitat en el retrat, els dubtes, no apareixeran fins més tard, tant a la literatura com al cinema. Walt Whitman es pregunta a *Leaves of Grass*: "El salvatge amistós qui és? Està esperant la civilització o l'ha assolit i domina ja?" (WHITMAN, 1995: 69)

Però tan si es tracta del bon o mal salvatge, el xoc social o bèl·lic "està destinat a reforçar la identitat blanca", diu Jim Kitses. Slotkin parla de "projecció psicològica" en la construcció de la imatge de l'indi com a cap de turc per expiar el costat:

"moralment conflictiu de l'expansió americana: el mite de les guerres salvatges va esdevenir una convenció ideològica clau d'una cultura cada vegada més avocada a l'extermini i expropiació dels indis i el segrest i esclavatge d'africans negres. En la mitologia americana, la guerra contra els indis també proporciona una alternativa simbòlica a tota una gama de conflictes domèstics socials i polítics. Projectant la fúria

del ressentiment classista cap als indis, Amèrica expandeix els seus recursos nacionals i fa innecessària la lluita de classes” (SLOTKIN, 1998: 12-13).

La imatge d'un *Altre* a eliminar o civilitzar en un procés d'assimilació que tenia com a objectiu aparcar-lo, literalment, a les reserves perquè no interferís als plans d'ocupació del territori va ser molt útil en tot el procés de colonització i afirmació nacional. Un cop consolidat l'Estat-nació, quan tocava argumentar Amèrica davant onades d'immigrants posteriors, la condició de personatge de l'indi, dissenyat d'acord amb les necessitats històriques del moment, va permetre que es reciclés en una figura integrada discretament a l'ADN dels nord americans:

“En els tres anys que vaig exercir de Director Executiu del Congrés Nacional d'Indis Americans, estrany era el dia en que no trucava a la meua porta un blanc proclamant amb orgull el fet de tenir algun avantpassat indi. Els Cherokee eren la tribu més popular (...) seguits dels Mohawk, Sioux i Chippewa (...) I de tots els que asseguraven tenir sang índia a les venes només un em va dir que el vincle no li venia per part de la seva àvia. (...) Ningú, sembla, estava disposat a reivindicar un avantpassat masculí. (...) Tenir una àvia índia probablement és una de les coses més afortunades que li poden passar a un nen, però per què la idea d'una remota princesa índia com a avantpassada és tan necessària per a molts blancs? Potser és perquè tenen por que se'ls recrimini la seva estrangeria? Necessiten un vincle de sang amb la frontera i els seus perills per poder sentir què significa ser americà? O potser és un intent d'evitar confrontar la culpabilitat que arrosseguen pel tracte donat als indis?” (DELORIA, 1988: 2-4)

Un aspecte abordat ja amb el personatge de Martin (Jeffrey Hunter) a *The Searchers*, relleu generacional del que representa l'Ethan Edwards encarat per John Wayne. Un heroi amb un “octau (de sang) Cherokee” tal com el propi personatge explica a l'inici del film. Dada que no apareix a la novel·la que inspira el guió. I apuntat també amb el nombre d'herois criats entre indis com el Hawkeye de Fenimore Cooper o Comanche Todd, el protagonista de *The Last Wagon* interpretat per Richard Widmark al mateix any de producció que *The Searchers* o el

sensat benjamí (Robert Wagner) del cacic que interpreta Spencer Tracy a *Broken Lance* (Lanza rota, 1954), fill del segon matrimoni d'aquest amb una princesa índia (Katy Jurado).

La idea de l'assimilació sanguínia és compatible amb un altre tret que condiona la imatge de l'indi, membre d'una civilització condemnada pels *imperatius* de la història. Fins i tot quan es tracta del bon salvatge teoritzat pels il·lustrats, el missatge dominant que ha impregnat l'obra d'historiadors, novel·listes, pintors, periodistes, fotògrafs i cineastes, és que els indis són cosa del passat.

“Chingachgook i Uncas [els coprotagonistes indis de *The Last of the Mohicans*, el clàssic de Fenimore Cooper] són personatges decididament solemnes, però és important assenyalar que són els últims del seu llinatge. Aquestes alegories proto-americanes s'esvaeixen convenientment, deixant la porta oberta perquè els euro americans prenguin possessió del que els *pertoca*”. (BUSCOMBE, 2006: 18).

Aquest tret de l'arquetip ignora que els nadiu americans, com tot col·lectiu humà, no tenien un passat impertorbable. Part de la iconografia popularment associada als indis encara ara (els *personatges* que poblen els westerns) van ser incorporats en temps de la colonització com ara els *beads* (les petites boletes de colors que decoren indumentàries i ornaments diversos) o els cavalls, que van ser introduïts al continent americà pels espanyols per citar dos exemples clau de la representació iconogràfica de l'indi als westerns. Els cavalls van implicar un canvi dràstic en les societats índies. És això, per exemple, sense anar més lluny el que va facilitar als comanxes “el domini de bona part de les planures del sud, forçant als apatxes a les muntanyes de Nou Mèxic. Així que els comanxes que apareixen a westerns ambientats a Texas, com *The Searchers* de John Ford, són relativament nous, encara més que els espanyols.” (BUSCOMBE, 2006: 27)

Àngel o diable l'indi com a personatge de ficció creat per la primera literatura nord-americana, correspon a “l'ancestre de l'indi de Hollywood que s'expressa en monosil·làbics *uggs* i *hows*, és més cos que cervell i té una relació quasi eròtica amb l'entorn” (DELBANCO, 2006: 53). La definició la proposa, curiosament, un biògraf de Herman Melville (un autor que

plana sobre *The Searchers* amb el tema de la recerca obsessiva i un protagonista que comparteix trets amb el capità Ahab). Melville, com Fenimore Cooper o John Ford, no tenia manies en manipular la imatge de l'altre per finalitats dramàtiques.

“Entesos, Melville no era un antropòleg, però s’havia demostrat a sí mateix que era un escriptor capaç d’atreure l’atenció del públic [es refereix a l’èxit de la seva primera novel·la, *Typee*, sobre una expedició al Pacífic Sud] (...) L’importava menys la informació acurada que captivar als seus lectors.” (DELBANCO, 2006: 85)

Tot i així, Melville sí havia estat al Pacífic Sud. L’Oest americà ha deixat tan marge a la imaginació perquè un autor tan comercial a finals del XIX com Karl May, no només utilitzés la ficció als seus westerns sinó també la seva biografia, afirmant que les seves novel·les d’èxit (*Winnetou*, del 1893; *Old Surehand*, del 1894 i *Der Schatz im Silbersee*, del 1894 entre elles) es basaven en experiència pròpia en terres nord americanes quan es va descobrir després que no hi havia posat un peu fins anys després d’escriure-les.

En el terreny de la literatura popular, el western ha cobert tan l'estereotip de l'indi com a salvatge assedegat de sang com el del bon salvatge que Fenimore Cooper va consolidar.

Robert Montgomery Bird, per exemple, va preferir quedar-se només amb un dels estereotips, el més present quan el cinema recull la torxa de l’èpica del western. L’heroi de Bird té l’evocatiu nom de Nathan Slaughter (el botxí):

“A part de la seva insaciable sed de sang, els indis de Bird només semblen lleugerament més intel·ligents que les roques que utilitzen per amagar-se. Un mètode molt efectiu per transmetre la seva estupidesa al lector va ser crear-los un argot propi, reconegut ara com a *Tonto-talk* [l’escuder indi de *The Lone Ranger*] (...) Si els indis de Fenimore Cooper eren bons oradors amb ganes de parlar, els de Bird (...) van ser dels primers en descobrir que l’ús dels pronoms era un problema.” (KILPATRICK, 1999: 7-8)

I així es va establir una tradició d'indis parlant anglès amb dificultat que va incentivar la imaginació de Hollywood. Allà podien ser políglotes hàbils en castellà (com a *Fort Apache*);

adoptar el navajo com a llengua franca pel simple motiu que els actors utilitzats ho eren o mantenir l'ús d'infiniutius quan s'aventuraven a parlar en la llengua dels colons. També hi va haver solucions *imaginatives* com la de *Scouts to the Rescue* (1939) en la qual van fer dir als actors les frases escrites en anglès al revés (KILPATRICK, 1999: 37).

Zane Grey, amb *The Vanishing American* (portada al cinema al 1925) va denunciar, en canvi, les injustícies de la intolerància a la convivència entre *vells* i *nous* americans però des del títol anunciava ja un dels credos del nou *status quo*: que els indis (per bé o per mal) eren cosa del passat, inadaptables als *nous* Estats Units. La mateixa direcció en la que es mouen l'esmentat Fenimore Cooper i, en un terreny menys *mainstream*, Henry Wadsworth Longfellow o Henry David Thoreau. Dos altres noms de pes de la literatura nord-americana que, com Ralph Waldo Emerson i Walt Whitman, van dedicar la seva atenció al concepte del *vanishing American*. Emerson fins i tot amb un posicionament públic evident de rebuig per la política de Washington, com la carta de protesta que va enviar al president Martin Van Buren per l'èxode forçat de la tribu cherokee del territori que acabaria sent l'Estat d'Oklahoma el 1838 i que va ocasionar la mort de milers de membres d'aquesta tribu. Les files de defensors del *bon indi* en vies d'extinció s'engreixarien dècades més tard amb altres tòtems literaris dels EUA com Mark Twain i Ernest Hemingway.

La mirada unidireccional de la literatura des de la cantera euro americana, va trigar a tenir un contrapunt de l'altre costat implicat, la dels nadiu americans, més enllà de la qüestió òbvia de l'etnocidi, per tractar-se d'una cultura de tradició oral i per estar exclosa de la indústria cultural i mediàtica del poder hegemònic. Tot i que el desequilibri es comencés a corregir a partir del segle XX des dels estudis acadèmics i des de la novel·la de ficció (amb autors com Sherman Alexie, N. Scott Momaday, Leslie Marmon Silko, Louise Erdrich, Thomas King o Louis Owens), és difícil deixar esquerdas en la monolítica èpica nacional més enllà de les contradiccions internes del discurs oficial.

Si la premsa escrita va ser una de les principals difusores de la imatge de l'indi com a enemic a abatre és també als mitjans de comunicació on a partir dels anys 1920 apareixen articles sobre les "deplorables condicions de les reserves i les injustícies comeses per la gent que

presumptament ha d'ajudar als indis que hi viuen.” (KILPATRICK, 1999: 28) Una tendència que es pot retraçar fins i tot abans, a finals del s. XIX:

“Una època en la que les tribus índies i els seus líders dominaven els titulars i atreïen l'atenció del públic. La lluita índia per la llibertat l'encarnaven grans caps guerrers com Crazy Horse, Sitting Bull, Joseph o Geronimo (...) Quan Custer va ser eliminat, el primer impuls va ser d'exterminar als Sioux, però anys després Sitting Bull era tan popular que fins i tot apareixia als Wild West Show.”

(DELORIA, 1988: 198)

Però aquest Wild West Show de Buffalo Bill -pseudònim d'un personatge a la frontera entre la realitat i la ficció, un *indian fighter* que va esdevenir un dels herois més populars de les *dime novels* com ho seria més tard al cinema- també va començar a ser qüestionat pel tractament dels nadius americans que hi apareixien a finals del s.XIX. Les crítiques, però, van arribar quan la indústria de l'espectacle ja s'encarregava de promoure abastament l'èpica de l'Oest per altres canals.

Constantment, doncs, l'aparició d'un retret a l'arquetip ve mitigada per una cullerada en l'altre sentit, com ho pot ser per exemple, i en un altre medi com la ràdio, l'èxit del serial *The Lone Ranger*. Quasi tres mil capítols de relats radiofònics (després traslladats al còmic i a la televisió) d'un heroi de l'Oest [Figures 75 i 76] que van començar a emetre's al 1933 i un arquetípic secundari indi.

“Tonto [*escuder indi del protagonista de The Lone Ranger*] era tot el que l'home blanc havia desitjat sempre que fos un indi, més lent, una mica més curt de gambals, amb menys vocabulari i muntat en un cavall més fosc. Com el majordom negre i el jardiner oriental, Tonto formava part d'una espècie subsidiària destinada a obeir al savi heroi blanc anglosaxó.” (DELORIA, 1988: 200)

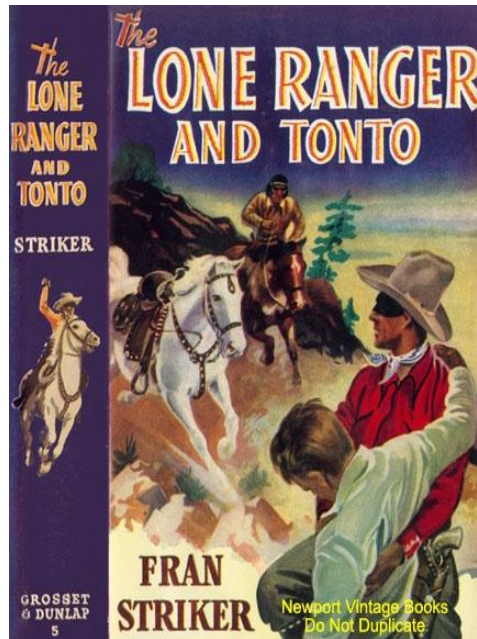


Figura 75: L'arquetip de *The Lone Ranger*

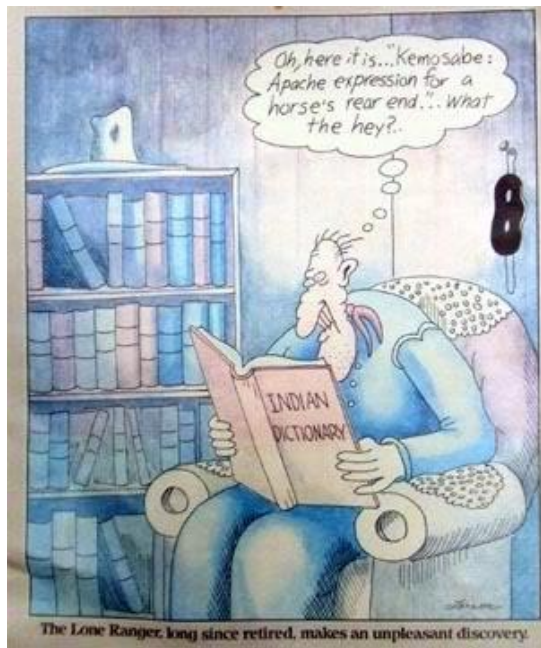


Figura 76: I la revisió còmica de Gary Larson, als 80

La càrrega d'artifici explícit i implícit és el que ajuda a construir i deconstruir arquetips tan poderosos en la construcció del somni americà com el de l'indi i el cowboy. L'escassa consciència de la llegenda que s'assumeix com a experiència real fa, per exemple, que els crítics de cine, ja en els primers passos del nou mitjà, semblin la confusió jutjant la representació *realista* dels indis a partir d'estereotips gravats en l'imaginari col·lectiu.

Aquesta cita a *Variety* de *Squaw Man* (1914), de Cecil B. De Mille, n'és un exemple quan es fa referència al treball interpretatiu d'Ann Little i "la seva meravellosa composició de la dona pellroja amb la inexpressió del seu rostre, quasi immutable en el sofriment o l'alegria." (HILGER, 2002: 49-50)

Pel què fa al període històric en el que se situa l'acció, un altre tret distintiu en la definició del western com a gènere cinematogràfic, des dels primers passos de Hollywood és que se centra en la segona meitat del segle XIX. L'atzar hi té poc a veure. Els retrats més pastorals dels indis (els que encaixarien amb l'arquetip del bon salvatge) van deixant pas als que els presenten com un obstacle a salvar de cara l'expansió nacional dels Estats Units. I això comporta també un canvi en el paisatge, una tendència a ambientar a l'Oest del territori més que a les costes de l'Est, escenari de la primera trobada amb l'*Altre*. I és la localització, per cert, l'altra coordenada (junt amb el període històric) amb el que es defineix canònicament el *western*. Ambientar el western en aquest període desvia l'atenció de les incomoditats de la Guerra Civil que encara avui segueix mantenint el rècord de militars morts als Estats Units (al front o en captivitat): 620.000 víctimes mortals respecte els menys de 1.000 que comptabilitzen les guerres índies.

L'*esquizofrènia* de l'èpica nacional (el retrat de l'indi com el salvatge pur d'esperit o bàrbar a abatre) i la necessitat narrativa del nou mitjà es veuen reflectides prou reveladorament en l'obra d'un dels noms que més va ajudar a consolidar aquesta darrera: David W. Griffith.

"Pot semblar estrany que el director de *Ramona* o *A Squaw's Love*, amb els seu retrat compassiu dels seus personatges (indis) pogués signar també un film com *The Battle of Elderbush Gulch* que retrata als indis com una horda de salvatges xisclaires. Però el western sempre ha parlat amb llengua bífida, d'aquí a aquí disposat a tractar els indis com uns personatges més del drama, d'aquí a aquí posant-los tots al mateix sac de l'amenaça aliena. (...) Que un racisme molt arrelat ha estat el responsable de la reducció de l'indi en un *Altre* abstracte no es posa en dubte. Però tampoc hauríem de desestimar el paper dels requeriments dramàtics. Tan els westerns com la tradició de la cultura popular del segle XIX que arrosseguen i l'èxit dels primers films subratllen

l'acció i l'espectacle a partir de la confrontació. Com sinó podia demostrar l'heroi que era valent sense perill? La trama requeria la presència d'una amenaça i què millor que els indis per a encarnar-la?"

(BUSCOMBE, 1988: 29)

Però és per les necessitats dramàtiques i el context personal i social dels seus autors que els arquetips fluctuen i expliquen la complexitat rere una trama enganyosament simple com a *The Searchers* quan el gènere ja porta dècades d'evolució. Si Griffith va passar d'afavorir els indis com a personatges amables en els seus primers westerns (BUSCOMBE, 2006: 82) a presentar-los com a bèsties a *The Battle of Elderbush Gulch* (1914) refermant l'arquetip dominant de l'Altre hostil, deu anys després d'aquesta darrera ens trobem amb una producció com la *The Vanishing American* (1925) de George B. Setiz, abordant la intolerància, l'amor interracial i denunciant la participació no recompensada dels indis a la Primera Guerra Mundial. Gir que té lloc en una època en la que comença a agafar força la idea de fer turisme cap al sud-oest dels EUA (rere les petges encara fresques dels colons) i la fascinació per una altra manera de viure després dels horrors de la Gran Guerra. Una tendència que, en pintura, tenia el seu precedent l'Escola de Taos i en literatura, en les novel·les de Willa Cather, entre altres, però que conviu amb representacions convencionals de l'indi com a amenaça com la mateixa *The Iron Horse* (El caballo de hierro, 1924) de John Ford.

A mitjans dels anys 30, la representació dels nadiu americans reflecteix canvis com el de l'aprovació de l'Indian Reorganization Act del 1934, intent de restablir els inexistenters drets civils d'aquest segment de la població als EUA, amb un film com *Massacre* (estrenat el mateix any que la llei), però en els anys posteriors a la Gran Depressió el corrent per repensar l'èpica nacional perd gas, no té l'empenta que agafa després del xoc de la Segona Guerra Mundial. No en va "al 1945, la Writer's War Board [el principal comitè de propaganda de guerra als EUA durant el conflicte] va acusar Hollywood de perpetuar la "falsa i enganyosa noció que el nostre és un país blanc, protestant i anglosaxó en el que totes les altres races i confessions religioses són inferiors"" (ALEISS, 2005: 81). Sense entrar en una anàlisi extensiu de la filmografia del període, els films de John Ford poden il·lustrar la creixent auto reflexió

sobre els mites consolidats pel western: de *Stagecoach* i *Drums Along the Mohawk* a *Fort Apache*.

És a finals dels 40 i, sobretot als 50, que el western canvia també per altres variants com el relaxament de la censura en àmbits com el de la representació del sexe i la violència i continuarà fluctuant (fins avui) en funció d'un escenari canviant. Els anys 1970, per exemple, estan marcats pel trauma de Vietnam i això s'explicita amb títols com *Tell Them Willie Boy Is Here*, *Soldier Blue*, *A Man Called Horse*, *Little Big Man*, *Return of a Man Named Horse*, que recullen els fruits de la revisió més críptica del gènere que ja apuntaven els clàssics dos dècades abans.

En l'obra d'un director com Ford, que cobreix bona part de l'arc històric del western, es troben versions múltiples de l'indi com a estereotip, des de l'ésser confós per l'arribada dels colons a *Drums Along the Mohawk* als apatxes de *Stagecoach* com a peons d'un atac destinat a cohesionar i reordenar el grup de passatgers a l'interior de la diligència que dona títol al film; dels salvatges segrestadors de nens que aporten una dosi d'acció al melodrama familiar que en realitat és *Rio Grande* als caps indis benèvols de *Fort Apache* i *She Wore a Yellow Ribbon*, esforçats en defugir la violència.

Són personatges traçats amb quatre pinzellades, elements per apuntalar i justificar les accions dels protagonistes i jugant amb l'estereotip consolidat a l'imaginari popular amb clixés com "el destí pitjor que la mort" (sinònim de violació de dones blanques a mans dels indis en la tradició de la *captivity narrative*) amb el que s'adverteix (o pateixen) alguns dels personatges femenins dels seus films. Els indis als westerns de Ford, com en l'abasta majoria dels que són representats al western no tenen veu (i perspectiva pròpia). Ángel Fernández Santos va parlar "de l'eloqüent silenci de la història mai escrita sobre l'indi aborigen" com una "part irremeiable de la pobresa del western" (FERNÁNDEZ SANTOS, 1988: 71). I Ford va esperar al final de la seva carrera, a intentar aportar aquesta perspectiva amb *Cheyenne Autumn* però el resultat va ser encartonat, solidificat pel pes de la tradició.

Però la construcció de l'indi com a arquetip contra el qual s'ha construït el somni americà i la conquesta d'una terra que havia de ser evacuada dels habitants que contenia, també té en Ford elements que juguen a favor de la seva deconstrucció.

L'indi protagonista de *The Searchers* de Ford (Scar, interpretat per Henry Brandon) comparteix motivacions, estil i fins i tot semblança física amb l'heroi encarnat per John Wayne al mateix film. En actitud (fortalesa física, lideratge, duresa, intransigència, motivació, violència) i aspecte Scar i Ethan semblen dues cares d'una mateixa moneda. L'heroi més sensat i efectiu del film (encarnat per Jeffrey Hunter) és mestís.

Artur M. Eckstein comenta a la introducció del recull d'assajos sobre el film que "els impactants ulls blaus de Henry Brandon van ser justament el motiu principal pel qual Ford va contractar l'actor per fer de Scar, i la implicació era ben clara per la gent que va treballar al set: Scar mateix havia de ser mig blanc, fill d'una dona blanca captiva" (ECKSTEIN, LEHMAN, 2004: 13) en referència al personatge de Cynthia Ann Parker que va inspirar la novel·la original d'Alan Le May. Però més enllà dels ulls blaus, la imatge de mirall d'ambdós personatges sembla apuntar a una implicació més complexa: la de l'*alter ego*. El que explicaria, al cap i a la fi, l'acte inimaginable en una estrella de Hollywood com John Wayne al final del film: l'arrencada de la cabellera que Ethan fa a Scar, sortint del tipi a cavall. Tal com recorda Santos Zunzunegui en un dels articles de *Lo viejo y lo nuevo (Los días más largos)* on compara els personatges d'Ethan Edwards i Jack Bauer (protagonista de la sèrie 24), ve al cap "una de les fórmules amb les que Rimbaud va sintetitzar la seva visió del món i que ens entestem a ignorar: Jo sóc l'Altre." (SANTOS ZUNZUNEGUI, 2013)

Si Ford juga a *The Searchers* amb la iconografia tòpica de la representació de l'indi al western (la fumera que delata l'atac al ranxo Edwards, els crits comanxes imitant animals que el precedeixen: un recurs que Ford no suprimiria fins *Cheyenne Autumn*) també integra paradoxalment la iconografia índia a la casa dels Edwards que fan servir mantes teixides pels indis. Un element -la manta- utilitzat, a més, per unir simbòlicament el destí de l'oncle Ethan i Debbie a l'escena inicial del film. I és una fletxa índia que salva la Debbie adulta de l'intent d'assassinat d'Ethan, que la vol executar per haver conviscut amb èxit amb els comanxes, tot

i que Ford no arribi a incloure tal com va lamentar Paul Schrader (McBRIDE 2003: 571-572), una escena de la vida quotidiana de la noia amb Scar.

Més enllà de la simbologia buscada al film, hi ha elements en els que juga la perspectiva històrica i el context des del qual es llegeix l'obra. Partint del comentari de Marc Ferro sobre les metàfores utilitzades per Sergei Eisenstein:

"Eisenstein ja havia observat que totes les societats acullen les imatges en funció de la seva pròpia cultura, i que si la al·legoria de l'escorxador a *Stachka* (La vaga) funcionava a la perfecció a les ciutats, no passava el mateix als pobles." (FERRO, 1995: 26)

S'entén que un acadèmic nadiu americà com Tom Grayson Colonnese llegeixi la imatge a l'inici de *The Searchers* així en relació al tractament dels indis i de la violència exercida per aquests en aquest sentit:

"d'on va sortir aquest ranxo? Els espectadors indis són conscients que aquests suposadament pacífics ranxers, interessats només en guanyar-se la vida criant bestiar, estan vivint en una terra que va ser presa. Aquí, el *primer atac* no ve dels comanxes, el *primer atac* va passar abans." (ECKSTEIN, LEHMAN, 2004: 337)

Una idea a la que fa referència la fugaç referència feta per Scar a la mort de dos dels seus fills en atacs dels blancs com a justificació al seu atac al ranxo dels Edwards. Se'ns diu, però no se'ns mostra i l'empatia funciona poc.

A *Two Rode Together*, el mateix actor -Henry Brandon- encarna a Quanah Parker, enemic dels colons però sensat en comparació al desbocat cap indi que interpreta Woody Strode en la pitjor tradició del clixé del nadiu salvatge, histriònic i perillós. La dona que *ha patit un destí pitjor que la mort* (encarnada per Linda Cristal) està emocionalment estable, físicament impecable i està disposada a començar (i enamorar-se) de nou, tot i que al mateix film la

captivitat té la seva representació dels efectes psicòtics en el noi que acaba assassinant els seus pares (de sang, blancs) després de ser *rescatat*.

A *Wagon Master* on "la diversitat de la frontera americana s'extén aquí a amistosos nadiu americans també (...) Ford hi ofereix un retrat afectuós de l'indi com si volgués contrarestar la projecció difamatòria que el retrata com un salvatge imperdonable a *Rio Grande* només uns mesos més tard." (KITSES, 2004: 86)

En l'ús del llenguatge, si bé els indis als westerns de Ford parlen amb infinitius, a *The Searchers* hi ha un intercanvi àcid entre els personatges de Scar i Ethan Edwards quan el primer li llança: "Parles bastant bé l'americà per ser comanxe, te n'ha ensenyat algú" i Scar li respon "Parles bé comanxe, te n'ha ensenyat algú?" que apunta a aquest tòpic. El cap indi no és l'únic que té dificultats amb la llengua: el pare de la família Jorgensen (interpretat per un habitual de Ford, John Qualen) subratlla la seva procedència immigrant amb un marcat accent escandinau i errors gramaticals. En l'ús de la música, tot i que els westerns de John Ford no són una excepció en identificar els indis amb la figura rítmica de quatre percussions habitual al western i que *The Searchers* també cau en l'estereotip musical, "la gran quantitat de música dedicada als indis, inclosos dos *leitmotifs* importants a dos personatges indis [Scar i Look], per molt esterotipats que siguin, així com el seu paper en l'estructura musical obren la perspectiva a una lectura més matisada." (KALINAK, 2007: 175)

A *Cheyenne Autumn*, Ford va deixar llargs fragments de diàleg en navajo sense traduir. Irònicament, contrastant amb la impostada solemnitat amb la que es tracta la imatge dels indis al film (exemple de la dificultat que Howard Hawks esmentava quan es tractava de saber com hauria parlat un faraó), els espectadors navajo van poder riure al veure la pel·lícula perquè els actors i extres van ser creatius. Ho explica Joseph McBride que va confirmar-ho quan treballava en *Searching for John Ford*:

«A *Sacred Clowns* el novel·lista Tony Hillerman explica com els navajos es partien de riure al veure *Cheyenne Autumn* perquè els actors deixaven anar barbaritats quan se suposava que estaven sent d'allò més solemne. Vaig preguntar si era cert als navajo

que havien treballat amb Ford i m'ho van confirmar. Algunes rèpliques que recordaven: "l'home blanc s'arrossega per terra com una serp" o "el tinent té un penis ridícul".»¹⁷

En qualsevol cas, la falta de veracitat en la representació en general i del llenguatge en particular no preocupava especialment a Ford. Una anècdota personal és reveladora en aquest sentit. Maureen O'Hara va explicar que, a l'homenatge que se li va retre a l'American Film Institute poc abans de la seva mort, on hi va assistir el president Nixon, Ford seguia fent veure que sabia parlar gaèlic.

«Assegurant-se que el president Nixon el veia i sentia, Ford es va acostar i em va començar a parlar a cau d'orella en gaèlic postís. Savia què havia de fer i no el vaig decebre. Com havia fet en altres ocasions vaig anar assentint i contestant: *seadh, seadh*. Ell va continuar fins que va obtenir la resposta que volia del president. Nixon es va apropar i preguntar: "Què feu vosaltres dos?" I quasi podia detectar el to enriolat de Pappy [Ford] al contestar fent-se el despreocupat: "Parlar en la nostra llengua nativa".» (O'HARA, 2005: 314)

En el llenguatge corporal també hi ha algún matís interessant. Si una certa rigidesa en la postura en els personatges indis masculins, el hieratisme facial i la mà posada plana sobre el front per observar l'horitzó han estat assenyalats com a trets consolidats ja als westerns del període mut com a característics dels indis del cel·luloide (KILPATRICK, 1999: 33-34), Ford trasllada curiosament el gest als personatges femenins dels seus films amb les imatges que remeten a les pintures de Winslow Homer. [veure figures 39-48]

Contradicció constant, doncs. I una de les més flagrants està apuntada pel mateix cineasta en aquest comentari:

¹⁷ Entrevista realitzada per l'autora a Joseph McBride al juny del 2015.

"Per a Gran Bretanya, els irlandesos són el mateix que els indis a l'Oest, assetjant les caravanes d'una civilització imperialista. Però, un cop a Amèrica, és clar, els irlandesos van deixar de ser indis per convertir-se en *cowboys*."

(McBRIDE, 2003: 37).

Afirmacions com aquesta poden ajudar a qüestionar els comentaris generalistes sobre la imatge de l'indi als westerns de Ford. La seva representació passa per oferir una lectura estreta de mires (sobretot quan el seu pes és reduït a detonant secundari de la trama com a *Stagecoach*), o obertament crítica. Tal com diu Tag Gallagher: "Ford ens incomoda mostrant que gent bona i noble també causa el mal i recordant-nos que, per molt que ens penedim del que es va fer, no estem per desmuntar la feina" (GALLAGHER, 1988: 253).

A l'Oest, el director se sentia còmode i podia tractar temes com la intolerància racial millor del que ho hauria pogut fer en un context com el d'*Imitation of Life* de Douglas Sirk, en la seva Amèrica urbana contemporània. És revelador, en aquest sentit, que Ford abandonés el projecte de *Pinky* (film del 1949 sobre una infermera negra d'aparença blanca que té problemes per conciliar les seves arrels i aspiracions) tot just després que se li fes l'encàrrec. Darryl F. Zanuck, magnat de la Twentieth Century Fox amb qui Ford treballaria entre altres a *How Green Was My Valley* i *The Grapes of Wrath* tenia dubtes seriosos al respecte i evidentment els va fer saber:

"Els negres de Ford tenen tots un aire d'Aunt Jemima [equivalent femení a l'estereotip de *Uncle Tom's Cabin*]. Caricatures. Pensava que acabaríem tenint problemes. Jack - vaig dir-li- em sembla que serà millor que hi posem a algú altre. (...) Alguns directors són genials en un terreny i un desastre total en un altre." (McBRIDE, 2003: 489).

El film el va acabar dirigint Elia Kazan.

La tendència bífida en el cinema de Ford i de bona part dels clàssics de Hollywood, aquesta capacitat de construir un missatge i sembrar-lo de preguntes, té un exemple eloqüent no en un text fílmic, sinó en una de les seves misses mediàtiques de la indústria cinematogràfica: la

cerimònia dels Oscars que van coronar *Gone with the Wind* a finals de la dècada precedent, al 1939. D'una banda es va premiar a Hattie McDaniel -primera actriu afroamericana en aconseguir-ho en un context social en el qual quedava lluny encara la victòria per la igualtat de drets davant la llei dels afroamericans-, i de l'altra se la va fer seure en una taula separada de la resta de companys del film al banquet celebrat al Coconut Grove. I també en el fet que l'actriu, al ser criticada per interpretar un estereotip de criada negra contestés:

«"prefereixo guanyar set-cents dòlars a la setmana per interpretar a una minyona que set dòlars per ser-ho" (...) Si Myric [Selznick] i Mitchell [Margaret] pensaven que Hattie McDaniel era massa exagerada, que sobreactuava, potser és que van detectar en el seu excés un punt d'ironia, una esquerda quasi imperceptible entre la Mammy servent fidel i la Mammy *blackface performer* [tipus d'interpret teatralment maquillat de negre per fer una encarnació paròdica dels afroamericans popularitzat al teatre nord-americà al segle XIX i més endavant a films com *The Jazz Singer*] que de fet havia estat en el passat.» (HASKELL, 2009: 214-216)

La tradició està tan consolidada que l'ambigüitat del que es considera prou realista o no, coherent amb la convenció dramàtica arriba generar comentaris tan curiosos com els de Jim Kitses al referir-se al càsting de *Cheyenne Autumn*: "Una cosa és veure actors relativament poc coneguts com Henry Brandon o Woody Strode fer d'indis, i una altra ben diferent és veure estrelles de Hollywood com Gilbert Roland, Ricardo Montalbán, Victor Jory o [Sal] Mineo fent de Cheyenne" (KITSES, 2004: 131). I això que en la història de Hollywood no eren els primers noms coneguts que assumien el paper de nadiu americans (Rock Hudson, Jeff Chandler o Robert Taylor entre ells), així que el comentari de Kitses es refereix inconscientment potser a l'oportunitat de representació més allunyada de clixés que la pel·lícula semblava prometre?

El mateix Pat Ford que parlava de retratar als comanxes com a "bàrbars" a *The Searchers* escrivia sobre *Cheyenne Autumn* en una carta dirigida als executius de la Warner Bros:

"Els cheyennes no seran els dolents, ni seran ignorants tampoc, ni salvatges desorientats sense pla ni objectiu en les seves guerres [com haurien estat dissenyats per altres imperatius narratius?]. Els seus motius han de quedar ben explicats al principi de la pel·lícula. Si hi ha d'haver un dolent, aquest ha de ser el distant govern dels Estats Units, un govern cec als precis dels indis. L'exèrcit ha de ser retratat com una força mal pagada, poc nodrida i deixada de la mà de Déu a la frontera llunyana, un grup d'homes esforçats en mantenir una pau virtualment impossible" (McBRIDE, 2003: 645)

7.2. Cowboys: herois solitaris per un esperit comunitari



Figura 77: Gary Cooper vist per Norman Rockwell a una portada de *The Saturday Evening Post* del 1930

De la mateixa manera que l'indi funciona com a arquetip de l'alteritat, el *cowboy* -etiqueta que identifica els herois del western encara que estrictament no comporti necessàriament la vinculació amb l'ofici de manegar bestiar-, designa el personatge que troba a l'Oest l'oportunitat de gaudir (o patir) la seva llibertat. Un heroi sovint solitari vinculat a la comunitat, bé perquè aquesta el necessita per existir com a tal, bé perquè ell mateix hi va pertànyer o busca el camí per tornar-s'hi a inserir. Sovint la seva feina passa a segon pla i adquireix una dimensió d'arquetip èpic malgrat la simplicitat etimològica d'una paraula que agermana un animal de granja (*cow*) amb un noi (*boy*), que xoca una mica amb la imatge de duresa i homes curtits sedimentada per les estrelles masculines del Hollywood clàssic. En tot cas, en quant a l'arrel originària del mot, la mitificació dels *cowboys* encaixa en un país obsessionat gastronòmicament per la vedella i que ha fet de la venda d'hamburgueses un negoci present arreu del món, un d'ells amb una marca (la M de McDonalds), que sembla sortida de les que el cinema ha ensenyat tantes vegades que es gravaven amb ferro roent sobre el bestiar a l'Oest. Tot i així, el western s'ha interessat poques vegades pel perfil estrictament professional dels *cowboys* amb excepcions notables com *Red River* de Hawks. L'heroi de l'Oest, de fet, podia ser també pistoler a sou, ranxer, militar, explorador, pioner o fora de la llei, fent la vista grossa sobre la seva filiació professional precisa de la mateixa manera que en el cas del seu enemic, l'indi, es feia en qüestions etnogràfiques i iconogràfiques.

Si aquest darrer exerceix, tal com s'ha vist en l'apartat anterior, el paper cohesionador per oposició en un país abigarrat culturalment per les successives onades d'immigrants que el conformen, el *cowboy*, l'heroi del western, esdevé el guia en el traçat d'una societat que s'edifica en un escenari nou. L'arquetip de l'heroi al western encarna la idea de que sempre es pot començar de nou, horitzó enllà, i que la terra proveirà. Però paradoxalment la seva llibertat rau en la seva vida nòmada. A la societat que associa la idea de la felicitat a la propietat privada, el *cowboy* només posseeix el cavall que cavalca (*Wagon Master*) o les poques coses que caben a les alforges: ja sigui un grapat de monedes (*The Searchers*) o un rifle (*Winchester 73*).

Deia John Ford en una entrevista l'any 1964 sobre aquest arquetip:

"Crec que una de les grans atraccions del western és que a la fent els agrada identificar-se amb aquests *cowboys*. Tots tenim el complex d'evasió. Tots volem deixar els problemes del nostre civilitzat món rere nostre. Envegem als que poden viure la forma més natural d'existència, a la natura, d'una manera coratjosa i simple. Quin era el nom d'aquell personatge? Mitty, això. Tots som Walter Mitty¹⁸."

(LIBBY, 1964)

En tot cas l'arquetip del cowboy exerceix de pont entre el Vell i el Nou Món, capaç d'encarnar el somni de viure en comunió amb la natura però amb l'objectiu de dominar-la. L'habilitat requerida per adaptar-se al nou paisatge que s'obre els ulls dels europeus fa que els herois de l'Oest en tinguin un coneixement privilegiat, s'hi moguin com a casa. Això implica que, des dels antecedents literaris de l'heroi de l'Oest com el Hawkeye de Fenimore Cooper, aquests homes estiguin sempre a la frontera, al llindar de la societat. N'estan al marge i molts són els que desapareixen horitzó enllà.

L'aparent simplicitat iconogràfica del *cowboy* i de l'indi s'han confós sovint amb la del gènere que transiten, un maniqueisme assenyalat pels crítics amb una insistència que no té equivalent en altres gèneres canònics de Hollywood. Però la mateixa arquitectura de l'heroi del western obre interrogants sobre la seva essència i missió. El cinema de Hollywood dels anys 50, converteix l'arquetip de l'heroi al western en artífex del somni americà però un somni que, aquí, té l'aire de miratge, d'objectiu inabastable, i a la vegada recorda el preu pagat per assolir al que més s'acosta a la *terra de l'oportunitat*. És significatiu que això passi després de la Segona Guerra Mundial, amb el retorn a casa de molts militars que es reincorporen a la vida civil, quan ha passat un temps prudencial per pair l'eufòria inicial de victòria.

"Ethan Edwards [el protagonista de *The Searchers*] de fet encaixa en el context més ampli de western fosc o psicològic que s'ha posat de moda al Hollywood dels anys

¹⁸ Una referència al personatge del conte de James Thurber (interpretat al cinema per Danny Kaye i posteriorment per Ben Stiller) amb una imaginació tan fèrtil que el porta a imaginar-se ràpidament com a heroi en les situacions més diverses.

1950. Molts westerns en aquest període tenen herois amb problemes psicològics profunds (...) i reflecteixen el gran impacte que la psiquiatria estava tenint entre l'èlit de Hollywood" (ECKSTEIN, LEHMAN, 2004: 5)

Quan la victòria aliada, la bonança econòmica i l'extensió dels suburbis com a escenari ideal per conjugar urbanisme i natura redibuixen el perfil dels EUA als 1950, el western i el melodrama de Hollywood assenyalen que el trauma històric que ho ha fet possible (ja sigui al front de la Segona Guerra Mundial, com el de la Guerra Civil i les guerres índies del passat) no serà fàcil de digerir i els problemes de contenir entre quatre parets l'esperit decidit, el Manifest Destiny, sobre el que s'ha forjat l'èpica nacional.

D'aquí que l'heroi de l'Oest sigui home de poques paraules (empeltat del silenci estoïc del seu enemic: l'indi), és hábil amb l'arma, acostuma a estar de pas i té un passat que justifica les seves accions (la venjança, per exemple) o les seves habilitats d'heroi. Encara que el personatge no sigui amic de desgranar els seus antecedents personalment - en concordança amb la idea que l'Oest (i els Estats Units) són un lloc per començar de nou-, la fama el precedeix i la trama s'encarrega d'aludir-hi. Els únics que es vanten del passat són els dolents histriònics o el prototip de pistoler aprenent i immadur. El silenci de l'heroi curtit, en canvi, és símbol del control que exerceix sobre sí mateix i de l'amenaça que conté per als altres. Parlar l'humanitzaria i no fent-ho incentiva la imaginació de l'interlocutor sobre el seu potencial d'agressió real.

El passat és un concepte clau en la trajectòria de l'heroi. Si el somni americà reposa en l'oportunitat de reinventar-se, el western també recorda el que s'ha deixat enrere, apuntant sovint a un trauma, una història poc amable. L'Ethan Edwards encarnat per John Wayne a *The Searchers* n'és un exemple excel·lent: buscat per la llei, enriquit de forma dubtosa, amb un possible *affaire* amorós passat amb la seva cunyada i rebel al nou ordre derivat de la victòria del Nord a la Guerra Civil. I també els protagonistes -més o menys- psicològicament traumatitzats de *Pursued* (Robert Mitchum), *Man without a Star* (Kirk Douglas), *Shane* (Alan Ladd), *Man of the West* (Gary Cooper), *My Darling Clementine* (Victor Mature) o *The Gunfighter* (Gregory Peck).

"En incontables westerns fets de proporcions inquietants, fets que estan marcadament situats abans del present de la ficció, empenyen les accions i la violència venjativa de la narrativa (...) Són els films en els quals les contradiccions de la conquesta americana -una mena de trauma col·lectiu- s'han projectat en situacions narratives específiques." (WALKER, 2001: 220-221)

Analitzant un dels primers herois de la literatura nord americana, D.H. Lawrence va fer una descripció de Hawkeye, creat per Fenimore Cooper [i reciclat com a heroi de còmic de la Marvel curiosament amb l'arc i fletxa dels indis, amb els va combatre el seu avantpassat literari, com a arma definitòria] que encaixaria amb l'arquetip d'heroi del western: "dur, aïllat, estoïc i un assassí" (LAWRENCE, 1971: 68).

El desig d'encaixar de nou, de consolidar el somni americà en comunitat, de renunciar als aventatges de la vida nòmada per les d'estimar una dona i les dificultats que això comporta són un element recurrent:

"Cada film [*The Gunfighter*, *Shane*, *The Searchers* i *The Last Sunset*] és la història fatalista d'un solitari que arriba a un entorn prèviament sociabilitzat amb alguna idea de com trobar-hi el seu lloc. Cadascun desitja pertànyer i estimar una dona idealitzada, però, finalment, no poden ni pertànyer ni disfrutar de l'amor que busquen." (COYNE, 1997: 80)

El genet desapareix pel mateix lloc d'un ha vingut, un "arquetip visual que conté una dimensió fantasmagòrica fonamental" (BALLÓ, PÉREZ, 2005: 214). La manca d'arrels defineix la icona i la tensió amb el desig (o necessitat) de fer arrel és part del motor dramàtic. Un arquetip reciclat anys més tard en bon nombre de *blockbusters* d'acció i en el perfil dels superherois, que no encaixen tampoc en societat per ser significativament diferents als seus conciutadans pels seus super poders. Contràriament a la traducció espanyola de *Shane*, el protagonista no es pot permetre *Raíces profundas* i marxa d'una manera tan etèria com ho ha fet a l'arribar. Imatge icònica de la fascinació per la llibertat en moviment i una de les més citades quan es parla d'aquest caràcter nòmada de l'heroi junt amb la clausura de *The*

Searchers. Una atracció semblant a la que es manifestava a la novel·la *On the Road*, de Jack Kerouac, publicada l'any 1957, i que en el terreny de la política es va manifestar en el cèlebre discurs del general MacArthur al ser rellevat del seu càrrec al capdavant de les forces nord americanes a la Guerra de Corea l'any 1951, empeltat de la càrrega visual de l'heroi típicament americà: "els vells soldats no moren mai, només s'esvaeixen."

És cert que molts westerns contenen aquesta versió de l'heroi fantasmagòric com el que protagonitza Alan Ladd a *Shane* i altres exemples escollits per Coyne. I s'hi podria afegir també *The Magnificent Seven* (Los siete magníficos, 1960), on només el *cadell* de *cowboy* que interpreta Horst Bucholz penjarà les pistoles i es quedarà al poble que ell i els seus companys d'armes han ajudat a salvar. Però el fascinant d'aquest període són les contradiccions que el mateix gènere proposa, amb alternatives per a tots els gustos pel què fa al destí de l'heroi.

A *The Last Wagon* i *The Naked Spur* la dona que estimen els protagonistes es queda amb ells per seguir una vida nòmada i en el segon cas fins i tot és ella la que ho proposa. A *Montana Belle*, l'arribada de l'heroi solitari a cavall i a la distància és d'una heroïna, la protagonista encarnada per Jane Russell. A *The Unforgiven*, l'ideal d'unitat familiar s'aconsegueix després d'un bany de sang però al tractar-se d'un heroi (Burt Lancaster) de casa, no un nouvingut, s'hi quedarà. Això sí: després de fer aparèixer davant del públic com allò més normal que ho faci com a parella romàntica de qui llavors ha tingut per germana petita: Audrey Hepburn. El fet de ser una noia índia adoptada i, per tant, sense vincle de sang fent semblar acceptable, al context de Hollywood dels anys 1950, la idea de l'incest. Com el cas de *Pursued* i la relació entre els personatges de Robert Mitchum i Teresa Wright, també criats com a germans. A *Bend of the River*, la veterania del personatge de James Stewart no l'impedeix apostar per una vida sedentària al costat de la dona que estima (Julie Adams). Tan a *Rio Bravo* com a *El Dorado* (*remake* de la primera dirigida pel mateix Hawks) els herois no només viuen en societat sinó acorralats entre les quatre parets de l'oficina del xèrif. A *Seven Men from Now* (Tras la pista de los asesinos, 1956), Randolph Scott desapareix horitzó enllà per tornar al seu poble i exercir de xèrif i és la protagonista femenina (Gail Russell) qui l'hi anirà a trobar per començar, previsiblement, una vida estable en comú. I, finalment, en un film tan analític

sobre la construcció de l'èpica de l'Oest com *The Man Who Shot Liberty Valance*, és l'heroi de l'Oest (Wayne) qui es queda al poble, *condemnat* a l'anonimat i a la solteria.

De nou, doncs, un arquetip malejable, críptic i mirall per celebrar les seves fites i reflexionar sobre els defectes de l'èpica nacional. L'anàlisi que fa Joseph McBride sobre John Ford des d'una perspectiva personal pot ser extrapolable a una perspectiva més ampla per explicar d'una banda l'eficàcia de la disfressa simplista d'un gènere com el western i, de l'altra, la fascinació exercida entre crítics i acadèmics:

«Ford no hauria pogut conjurar el costat fosc i embogit de la realitat del personatge si no hagués reconegut Ethan en alguna part de si mateix. Abans de començar a rodar, Ford va dir que *The Searchers* seria "una mena de film èpic psicològic" (...) [un film que] va permetre a Ford explorar els seus sentiments ambivalents sobre la raça i la sexualitat i sobre la seva pròpia identitat ètnica com a irlandès-americà de segona generació.» (McBRIDE, 2003: 559)

Novament l'enquesta realitzada per Jo Ellen Shiveley a un grup d'homes nadius americans arran d'un visionat de *The Searchers* (citada a l'apartat de metodologia) és reveladora pel què fa al concepte de la filiació ètnica.

«L'atractiu principal dels westerns per als indis reposa en dos elements: (1) l'estil de vida dels *cowboys* (...) i (2) la localització del film, la bellesa del paisatge (Monument Valley) emociona a l'espectador indi. Al ser preguntats als *focus groups* "Per què t'agraden aquestes pel·lícules i què fa als westerns millor (o pitjor) que altres pel·lícules?" Els indis van comentar: "Els westerns parlen de la manera en la qual m'agradaria viure"; "el cowboy és lliure": "no està lligat a una feina de 9 a 5 un dia rere un altre"; "és amo de si mateix"; i "té amics que són com ell".»

(SHIVELEY, 1992)

Els espectadors de l'enquesta no van ni considerar el concepte de la fidelitat històrica mínimament rellevant, contràriament als espectadors que Shively anomena "anglos", i amb

la distància dels anys o d'altres perspectives culturals el western pot ser vist no tan com la construcció d'una èpica nacional sinó com una invitació a reflexionar sobre aquesta i fins i tot sobre els mecanismes narratius i sobre la condició del mateix concepte d'heroi com un espectacle de titelles en el qual es veuen perfectament els fils.

"Al western, a mida que la càmera va penetrant als revolts del relat i gràcies a la precisió aconseguida per l'estil analític del Hollywood de la plenitud, es van revelant gra a gra els racons interiors que amaguen aquestes imatges convingudes, i en el decret visual d'*aquest és el bo i aquest el dolent*, es produeix una porositat recíproca i un trasvassament de funcions entre les imatges del bo i el dolent" (FERNÁNDEZ-SANTOS, 2988: 204)

No és estrany trobar referències explícites als mateixos westerns sobre la narrativa que presenten, com el conegut "*print the legend*" de *The Man Who Shot Liberty Valance*. A *A Night Passage*, per exemple, també protagonitzada per James Stewart, s'al·ludeix a "la vella història del bé contra el mal", i es juga amb els codis d'un i altre com el color del vestuari. El vestuari, justament, un reservori iconogràfic que des dels temps de Tom Mix i Harry Carey juga amb el concepte del què és un aspecte raonablement realista de l'home de l'Oest i del que normalment s'entén com la forma bàsica de narrativa: el Bé encarnat per un *cowboy* vestit de blanc i el Mal personificat en un vestit de negre. Però en la construcció contradictòria d'aquest arquetip hi ha matisos que van més enllà quan s'allunya de l'estereotip.

L'impecable trajo de cuir clar d'Alan Ladd a *Shane* sembla seguir el patró dels que els figurinistes de Hollywood reservaven a les princeses índies, una opció que es pot llegir per justificar la seva condició d'heroi eteri, d'aire paradoxalment extraterrenal tot i tractar-se d'algú que defensa la possessió d'uns acres molt específics de la família Starrett; per explicar l'admiració (desig) que suscita entre homes i dones; i per subratllar una connexió amb l'entorn superior a la resta. André Bazin comentava al respecte que:

"la blancor del traje i del cavall existia ja en l'univers maniqueïsta del western però s'entén que el traje d'Alan Ladd implica tot el molest significat del símbol, mentre que en Tom Mix no era més que l'uniforme de la virtut i de l'audàcia."
(BAZIN, 2004: 258).

Entre les múltiples implicacions que es poden llegir en el vestuari de Shane també hi ha la del símbol de la vinculació a una tradició d'heroi familiaritzat amb l'estil de vida dels nadiu americans, un home que casa les seves habilitats d'uropeu, fill d'una societat tecnològicament més avançada, però també amb el coneixement de la terra que trepitja i dels indis. Un efecte semblant al que provoca el vestuari de Richard Widmark a *The Last Wagon*, un heroi més terrenal que el de Ladd i una vessant que explora també, més discretament, l'Ethan Edwards de *The Searchers* amb la funda que porta al fusell: de cuir i amb serrells i els coneixements de les tradicions índies de les que presumeix. La mateixa tradició que dècades més tard condicionarà iconogràficament la nova adaptació cinematogràfica de *The Last of the Mohicans* (1992), dirigida per Michael Mann, amb Daniel Day Lewis portant el cavell llarg i deixant al descobert en més d'una ocasió el seu tors nu (contràriament als dos nadiu americans que l'acompanyen) per subratllar la seva condició cultural mestissa. De la mateixa manera, Mann canviarà la trama original de Fenimore Cooper per convertir la morena Cora (mestissa al llibre original però no al film) en l'interès amorós de Hawkeye enloc de la virginal (i rossa) Alice.

Menys estudiat que el popurri etnogràfic que implicava l'*atrezzo* dels indis cinematogràfics, el vestuari dels herois del western també combina elements dispars. El subtil lligam entre línies amb el perfil del personatge deixa a entendre fins a quin punt es podia jugar (novament) amb els aparentment simples codis de la iconografia del western. Martin Pawley (Jeffrey Hunter) a *The Searchers* fa la seva primera entrada muntant sense sella i portant una camisa cordada fins dalt, diferent a la que porten la resta d'homes de la seva família, acostant-lo al *look* mexicà de Hollywood; Ethan Edwards porta un tipus de botons de reminiscència militar que ajuden a donar un aire més imponent al seu tors i a subratllar el seu autoritarisme. A *The Man Who Shot Liberty Valance*, James Stewart apareix en devantal per recordar que no encaixa amb l'heroi convencional, mentre que el vestuari del dolent de

la funció, Lee Marvin, té l'excés del vestuari de *cowboy* d'una botiga de disfresses. A *The Magnificent Seven*, el pistoler més jove porta un vestuari que té tota la pinta d'acabar de ser comprat. I a *The Big Country*, el xoc dels dos models d'heroisme i masculinitat que representen Gregory Peck (vingut de l'Est) i Charlton Heston (criat a l'Oest) es llegeix clarament en el vestuari fins que una baralla a cops de puny els embruta i posa al mateix nivell [Figures 78 i 79].



Figura 78: *The Big Country*: abans de la baralla



i després [Figura 79]

El vestuari també és important per mantenir el caràcter occidental-civilitzat de l'arquetip del *cowboy* versus la natura en la qual es mou. Un equilibri que forma part del seu perfil cinematogràfic i que justifica el nombre d'escenes de banyera i afeitat als westerns del Hollywood clàssic. L'heroi no només ha de ser-ho, ha de semblar-ho per fer la transició del paisatge exterior a l'interior, de la mateixa manera que l'indi de la ficció necessita més

maquillatge del compte per complir la seva funció iconogràfica. Als westerns dels anys 1950 no és estrany trobar al·lusions directes a l'aspecte del *cowboy*: des de les riallades que desperta un jove aprenent de pistoler a *Man Without a Star* pels seus intents de semblar autèntic a les que també pateix el jove James Caan a *El Dorado* per un barret que no encaixa amb el cànon. Un film on el personatge de Robert Mitchum (com el de Dean Martin a *Rio Bravo*) recobra la seva dignitat previ pas per la banyera i secció de vestuari. En el cas dels personatges femenins, funciona a la inversa: el seu caràcter més civilitzat (i vinculació al paisatge interior) es contrasta recurrentment en la tradicional banyada de les heroïnes a rius i llacs trobats pel camí.

En un gènere com el western que reposa en una iconografia específica per diferenciar-se d'altres famílies canòniques aquesta opera per identificar la visió de l'èpica nacional però també assenyala el seu artifici, que es tracta d'una *visió*. Més enllà de la qüestió de l'aspecte i presentació física dels personatges, l'arquetip del seu heroi deixa la porta oberta a un operatiu complex malgrat trets tan fàcilment reconeixibles iconogràficament i paral·lels als que marquen al seu antagonista. L'indi va emplomallat, apareix de cop i l'acompanya la percussió de tambors. El *cowboy* necessita barret, botes i revòlver, se l'ha de veure venir de lluny i l'acompanyarà una banda sonora amb guitarra i (o) harmònica.

La tensió entre l'aparença de simplicitat i la polisèmia del text invita a explorar temes insinuats entre línies com el trauma fundacional d'una nació construïda a ritme vertiginós i amb conflictes bèlics de pes agrupats en el breu període de la seva història. La *gunfighter nation* de la que parla Richard Slotkin. Els comportaments psicòtics d'alguns dels protagonistes apunten en aquest sentit i recuperen una figura ja present a l'imaginari nord americà: de *Heart of Darkness* de Joseph Conrad al capità Ahab de *Moby Dick*, exemple del "somniador americà embogit" (DELBANCO, 2006: 166). El personatge d'Ethan Edwards encaixaria amb la descripció com ho farien anys després, i en altres latituds cinematogràfiques, els protagonistes de *Lawrence of Arabia* (Lawrence de Arabia, 1962) de David Lean; *Aguirre, der Zorn Gottes* de Herzog (Aguirre, la cólera de Dios, 1972) o *Apocalypse Now* (1979) de Francis Ford Coppola, amb el seu propi referent literari, *Heart of Darkness* de Conrad. En el context de la seva estrena, però, aquest tret es va passar sovint per alt (amb excepcions com les de Lindsay Anderson):

"[quan es va estrenar *The Searchers*] cap dels crítics va semblar entendre els temes centrals del film, tenint en compte que quasi ni es van adonar del racisme patològic d'Ethan. Tan profundament arrelades estaven aquestes actituds a la cultura nacional del 1956 que pocs es van donar compte que alguna cosa anava terriblement malament en aquest extremadament poc tradicional heroi del western de Hollywood." (McBRIDE, 2003: 557)

L'obsessió i amargor d'Ethan no és l'únic paral·lelisme que es pot establir amb Melville. El to, per exemple; l'adscripció genèrica si es vol, amb la recerca de l'equilibri entre "el melodrama i la farsa" (DELBANCO, 2006: 188) pel qual l'autor de *Moby Dick* es va interessar inspirat per dues de les obres que més admirava: *King Lear* i *Don Quijote*, en seria un altre.

Un altre personatge de Wayne al servei de Ford, el Tom Doniphon que incendia la casa i fa un intent de suïcidi a *The Man Who Shot Liberty Valance*, també traça un perfil d'heroi menys segur d'ell mateix, descontrolat. I a la llista s'hi podrien sumar els protagonistes dels westerns d'Anthony Mann, de *Winchester 73* a *The Naked Spur*. Una bogeria combinada a una violència eficaç -contràriament a la bogeria nòmada del *Quijote*-, i compensada per la càrrega icònica de les estrelles de Hollywood que assumeixen aquests personatges. La mirada desencaixada de James Stewart, un actor que s'havia construït als ulls del públic com adorable *boy next door*, té un component més inquietant als westerns de Mann (com també el tindria en el seu personatge a *Vertigo*, lluny del western, a les ordres de Hitchcock). De la mateixa manera:

"la fortalesa pura de Wayne, combinada amb la seva alçada com a heroi d'innombrables westerns fa que sigui extremadament difícil per al públic, encara avui en dia, distanciar-se d'Ethan. Simplement no esperen que John Wayne pugui ser el dolent. (...) dispara per l'esquena (i roba), interromp funerals, observa la religió d'una manera obertament cínica i sarcàstica i contínuament està profanant els cossos dels morts (disparant despreocupadament els ulls d'un comanxe o arrencant-los la cabellera). De cara als indis la seva única motivació és un racisme brutal, de cara als

blancs fora de la seva família immediata és fred, desconfiat, sovint gratuïtament ofensiu. Es deixa entendre que Ethan Edwards ha estat un fora de la llei d'èxit abans de l'inici del film, un home per al qual les límits socials tradicionals no volen dir res." (ECKSTEIN, LEHMAN, 2004: 3)

El mateix nom del personatge Ethan -canviat de l'Amos original de la novel·la d'Alan Le May perquè coincidia amb el d'un personatge còmic de la ràdio al moment de la producció del film- recorda el mot anglès "*heathen*" sinònim de pagà, profà, bàrbar, agnòstic, escèptic.

Tal com s'ha elaborat anteriorment, el paral·lelisme entre l'heroi i el seu oponent és treballat al film de Ford en diferents aspectes. Des de la semblança física dels actors [Figura 80], als diàlegs, la descripció física (*Big Shoulders* un; *Scar*, l'altre); al fet que Ethan xiuli imitant un animal abans de l'atac al campament de Scar com aquest ho ha fet abans de l'atac al ranxo o que siguin els dos únics personatges als que el gos de la família Edwards borda.



Henry Brandon

John Wayne

Figura 80

Uns paral·lelismes que, més enllà de les interpretacions en la lectura del film van ser expressades en la gestació de la pel·lícula:

«Les notes de producció indiquen que, si d'una banda Ford planejava "retratar als comanxes com més bàrbars millor", el productor associat Patrick Ford va afegir pensaments semblants sobre els protagonistes blancs: "Els (Ethan i Martin) són només un punt menys bàrbar dels salvatges que persegueixen".» (ALEISS, 2005: 102)

Però el personatge d'Ethan també té un altre mirall amb el que contrastar la seva imatge: la de Martin (interpretat per Jeffrey Hunter), relleu generacional que guanya amb experiència i eficàcia al llarg de la pel·lícula. Un personatge mestís que projecta una masculinitat menys agressiva. El gest intimidat de Martha Edwards, malgrat la mirada enamorada que li dedica a Ethan a l'inici del film, no té equivalent en la relació amorosa de Martin i Laurie. És ella qui porta els pantalons, en una escena fins i tot literalment malgrat la incorrecció històrica que això implica. Martin no és mai una figura amenaçadora. I cap a l'altre costat, cap al de la bogeria, un altre contrapunt al model d'heroi blanc expert en la vida a la frontera és representat pel personatge de Mose Harper (Hank Worden), ja gran i amb aires de bufó. Replica sovint les opinions d'Ethan amb to paròdic i el seu somni, després d'anys de vagar pel paisatge, és un balancí, símbol de la conquesta de l'espai domèstic. És on Ford el col·loca justament al final del film, al porxo dels Jorguensen.

Ethan, si bé paga amb l'exclusió la seva intransigència acaba fent el correcte al no sacrificar la seva neboda. Un heroi fosc però redimit. I d'aquesta peculiar combinació en sorgirà la variant d'heroi *malgré lui*, cascarràbies, dur però amb un cor al cap i a la fi que Wayne explotarà a l'últim tram de la seva carrera, particularment a *True Grit* de Henry Hathaway.

Les contradiccions del perfil estan tan ben teixides amb els codis convencionals que s'han prestat sovint a l'amalgama, pesant sempre les idees preconcebudes de qui mira. En el meu cas, cridant-me l'atenció la quantitat de lectures incentivades pel film de Ford i a la vegada la riquesa de l'arquetip respecte un estereotip tan arrelat. En el mateix personatge de John Wayne sense anar més lluny s'hi confonen el posicionament conservador de l'actor com a

persona privada amb el que hi podia haver rere els seus personatges, menystenint la seva capacitat per a la interpretació dramàtica com si simplement s'interpretés a si mateix. Potser per l'eficàcia en representar allò que Barbara Klinger defineix com a una estrella més enllà de la seva celebritat: "un conjunt de trets construïts mediàticament que reflecteixen preocupacions culturals" (KLINGER, 1994: 97), el mateix Douglas Sirk es va referir a la percepció de Wayne com a actor des de la seva perspectiva de nouvingut a Hollywood:

"Quan vaig arribar a Amèrica, tothom pensava que John Wayne era l'actor més incompetent i més talòs de la indústria. No he vist mai ningú que hagués d'encaixar crítiques tan dures. Era massacrada a cada pel·lícula que feia, fos qui fos el director, John Ford o Howard Hawks, per tots els crítics del país. Jo sempre he pensat que era un gran actor de cinema, encara que detestés les seves idees polítiques. I després d'haver-lo vist recentment en un film puc assegurar que el trobo un personatge extraordinari, d'una potència i simplicitat intactes. Una simplicitat que no ha estat malmesa per cap truc d'actor." (HALLIDAY, 1997: 100)

El fet que una de les estrelles més identificades amb el western generi aquest tipus de percepcions és indicatiu de la complexitat de l'arquetip heroic que emmiralla, tal com Edward Buscombe resumeix molt bé al referir-se als moments a *The Searchers* en els quals Wayne no ha d'obrir ni la boca per *transmetre* el seu personatge aconseguint "quasi un impossible, fer-nos sentir quasi pena per una figura tan monumentalment autosuficient i simpatia per un homicida racista." (BUSCOMBE, 2004: 26) I el més sorprenent és la pròpia percepció que Wayne tenia sobre el personatge:

«Quan l'historiador de cine Brian Huberman va elogiar innocentment la interpretació de Wayne dient-li l'any 1974: "Va ser un paper fantàstic de dolent", la cara de Wayne va agafar els trets ferotges d'Ethan. "No era dolent", Wayne va dir serrant les dents. "Era un home del seu temps. Els indis van follar-se [sic] la seva dona. Què hauries fet tu?"» (McBRIDE, 2003: 557)

Lapsus en el qual no només va identificar la motivació del seu personatge a l'agressió sexual (excloent el fet que a Martha la maten o la intenció de recuperar la segrestada Debbie) sinó

que també va identificar el personatge femení al que es refereix com a "dona" seva més que cunyada, assumint plenament la idea de la relació il·lícita insinuada (mai verbalitzada) d'Ethan i Martha.

La càrrega icònica, la mateixa *naturalitat* amb la que Wayne va assumir el paper, jugen a favor de la polisèmia de la pel·lícula, encara més interessant pel retret de simplicitat que el gènere pot suscitar en comparació a altres.

"John Wayne és Amèrica o, pel què fa al cas, el que pensem que Amèrica és. Un element d'enorme potencial emocional en la famosa escena de la seva transformació i redempció és adonar-nos que cap d'aquests arquetips és adequat per explicar el sobtat i transformador gest d'Ethan agafant Debbie en braços, ni tampoc ens ajuda a entendre bé l'amarg i racista discurs de Laurie, que havia estat fins el moment un personatge agradable, lleugerament còmic. De fet aquesta tècnica: la invitació a una identificació que després és frustrada, minada i, en certa manera, girada en contra de qui s'hi ha indentificat- és un recurs freqüent al film i sovint inadvertit." (PIPPIN, 2010: 135)

Més enllà de *The Searchers* altres westerns s'interroguen també sobre la figura de l'heroi en aquest període. Entre els films que donen joc a la reflexió s'hi troben *Fort Apache, Two Rode Together, She Wore a Yellow Ribbon* o *The Man Who Shot Liberty Valance* del mateix Ford; *Red River* o *Rio Bravo* de Hawks; *The Last Wagon* o *Broken Arrow* de Delmer Daves, bona part dels d'Anthony Mann i Bud Boetticher, Raoul Walsh o fins i tot *High Noon* (Solo ante el peligro, 1952) de Fred Zinneman que, lectures polítiques en el context de la Cacera de Bruixes de McCarthy al marge, va motivar un debat dins de la pròpia comunitat de Hollywood sobre com s'havia de representar l'heroi d'un western.

«Em van preguntar si m'agradava [*High Noon*] i vaig dir: "no especialment". No crec que un bon xèrif corrés com un desesperat per tot el poble demanant ajuda i que finalment hagués de ser la seva dona quàquera qui el salvés.» (McBRIDE, 1996: 161)

I *Rio Bravo*, ella mateixa una reflexió sobre l'arquetip de l'heroi (un xèrif confrontat al pas dels anys, confinat a interiors, sent objecte de seducció d'una dona més que a l'inrevés), va sorgir justament com a rèplica a Zinnemann segons va assegurar Hawks.

El del *cowboy* és un arquetip obert a la revisió i tractat des d'un context en el qual l'experiència de la Segona Guerra Mundial va fer tocar de peus a terra a molts membres de la comunitat de Hollywood. Amb els seus girs i costat fosc sembla d'interrogants l'objectiu últim de la Conquesta de l'Oest de la que són artífex a la ficció èpica. Però en combinació amb el melodrama -un gènere que, paral·lelament al western, aborda tan la idea de la possessió de la terra i la convivència en comunitat- la figura de l'heroi es complica. El jardí urbanitzat en el que somien els pioners de la ficció es cristal·litza en els suburbis de classe mitja de la mateixa manera que en el western ho feia als poblats, als ranxos o les caravanes, espais on s'imitava l'ideal domèstic amb el que es podia identificar el públic dels anys 1950.

L'espai, tant en els interiors com exteriors, és clau com hem vist al concepte de somni americà i els personatges masculins, com els femenins, de les ficcions de Hollywood delaten la complexitat d'encarar el moment en el que la utopia se suposa que es materialitza. El western, d'una banda, recreant -des de l'optimisme o l'amargor- el camí que ho ha fet possible i el melodrama assenyalant les dificultats de la vida sedentària i de penjar les pistoles i l'arada. En el terreny d'intersecció d'ambdós gèneres el rol i el perfil de l'arquetip de l'heroi és un dels temes sobre la taula:

"El masclisme descarat i el resorgiment de la família nuclear durant l'era Eisenhower, però, no es manifesta en films sobre pares treballadors i segurs d'ells mateixos (la majoria dels quals Hollywood retrata com a desgraciats, confosos o deprimits) sinó tangencialment a través de films (sovint westerns i com a tals ambientats al pasat) sobre figures paternes abassagadores, capitostos omnipotents que manen no només sobre les seves famílies sinó també sobre el seu ranxo, el poble i tot el paisatge que els envolta." (BRUZZI, 2005: x)

Aquestes figures son presentades al western com obsoletes, empeses al reciclatge o a l'extinció. El nou model masculí que Gregory Peck encarna a *The Big Country*, per exemple, posa en evidència que la violència com a únic mitjà d'expressió ha passat de moda, exercint un poder transformador sobre la societat primària a la que es pretén integrar a imatge del poltre salvatge que aconsegueix domar a còpia de perseverança i contra el pronòstic de *cowboys* curtits. I el relleu generacional serà abordat també a *Broken Lance*, *Giant* o *Home from the Hill* -tres híbrids de western i melodrama- o la mateixa *The Searchers*.

La trajectòria d'un dels actors més identificats amb el melodrama de Douglas Sirk i amb l'arquetip d'heroi romàntic serveix d'exemple força il·lustrador de la transició de l'arquetip d'heroi masculí de les planures als jardins suburbials del melodrama. Rock Hudson, votat com l'estrella masculina més popular per diferents sondejos publicats en revistes com *Modern Screen*, *Look* i *Photoplay* a mitjans dels anys 1950 (KLINGER, 1994: 99) va començar treballant en films d'aventures (*The Desert Hawk*, *Sea Devils*, *The Golden Blade*), però sobretot westerns: *Winchester 73*, *Tomahawk*, *Bend of the River*, *Horizons West*, *The Lawless Breed*, *Seminole*, *Gun Fury*, *Back to God's country*, *Taza: Son of Cochise*. A la primera i última de la llista fins i tot va interpretar personatges d'indi, la darerra sent també la segona vegada que es posava a les ordres de Sirk (després de *Has Anyone Seen My Girl*). Més tard interpretaria a les seves ordres quatre melodrames que conformen el nucli dur de l'obra de Sirk a Hollywood i bona part de la literatura sobre el gènere. *Imitation of Life* és una de les excepcions, Hudson no hi va treballar però Sirk va comptar amb l'actor que més s'hi assemblava: John Gavin.

Com a heroi de melodrama, Rock Hudson va encarnar diferents versions de la masculinitat reciclada del *cowboy*. A *Magnificent Obsession* passa de ser un *playboy* mimat a emprendre el camí per convertir-se de la nit al dia en cirurgià ocular de primer nivell, una gesta tan o més inverosímil com carregar-se hordes d'enemics a trets sense una rascada. A *All That Heaven Allows* s'erigeix com l'alternativa natural, de comunió amb el paisatge exterior, en sintonia amb la fugida cap a la natura que anticipa el *flower power* dels anys 1960. A *Written on the Wind* encarna l'home tranquil que ha canviat el cavall per la feina a les ordres d'un magnat del petroli sense perdre l'estoïcisme i en contrast

amb l'histriònic fill de sang del patró (Robert Stack). El seu perfil de fill adoptiu assenyat contrasta amb el personatge de James Dean amb el que s'enfronta, aquesta vegada sent Hudson l'hereu legítim, a *Giant*. I, finalment, a *The Tarnished Angels* és l'espectador de les heroïcitats vanes d'un altre: un aviador (novament Stack) reduït a espectacles de fira després d'un passat militar gloriós.

I l'evolució va seguir fins la comèdia, en especial en el tàndem format amb Doris Day. Al primer èxit comercial de la parella, *Pillow Talk* (1959), Hudson va arribar a fer una paròdia gruixuda del *cowboy* interpretant un *playboy* depredador de Manhattan que vol seduir una estricta dissenyadora d'interiors (Doris Day) imitant el parlar d'un innocent ranxer de Texas que no acaba d'encaixar a la ciutat. El seu *cowboy* és un home fet a l'antiga, no cap físicament al cotxe en el que ha de portar Day a casa i opta per llogar un cotxe de cavalls. Tot fins que es descobreix la farsa.

Uns quants anys més tard, Hudson tornaria a trepitjar el terreny d'intersecció entre western i melodrama, com ho havia fet a *Giant*, incorporant-se al repartiment de *Dynasty*, sèrie televisiva que, com les coetànies *Falcon Crest* i *Dallas*, ressucitaven el tema del patriarcat (o matriarcat), el dilema dels diners i la felicitat, les sagues familiars, els odís veïnals, els enamoraments conflictius i altres temes recurrents d'ambdós gèneres. La majoria d'elles van repescar actors i actrius de la vella guàrdia de Hollywood com Barbara Bel Geddes, Jane Wyman, Joan Collins o el mateix Hudson i van aprofitar el deliri visual en les mansions i vestuari de l'opulent era Reagan, un president que paradoxalment també tenia un passat com a *cowboy* cinematogràfic.

Els personatges associats amb Hudson són un exemple de com es recicla la imatge de l'heroi, però òbviament no l'únic. Si en el western dels anys 1950 un sol personatge acostumava a assumir les dues cares de la moneda, la llum i ombra de l'heroi, el melodrama comença a evidenciar l'esquerda entre dos models que queden ben apuntats a la mateixa *Giant*: Hudson i James Dean. Com Dean, Paul Newman, Montgomery Clift i Marlon Brando capitanejen una nova fornada d'estrelles que tindran entre mans personatges conflictius amb una missió que no té tant l'objectiu de trobar noves terres com de trobar-se a si

mateixos. Però la llavor l'havien plantat personatges encarnats per John Wayne, Randolph Scott, Kirk Douglas, James Stewart o Robert Mitchum.

El fet que, a la iconografia cimentada pels mitjans de comunicació de masses dels 50, la “realització personal” femenina estés lligada a l'àmbit domèstic té molt a veure amb l'escenari social que es vol dibuixar després del trasbals de la Segona Guerra Mundial, en concordança amb la gestió de l'opulència econòmica que el mateix conflicte ha generat. I tal com comenta Murray Pomerance en el seu estudi de la producció de Hollywood dels anys 1950, això implicava també una revisió de la masculina:

“Com a principal font de saviesa cultural col·lectiva, la indústria cinematogràfica encara estava lidiament amb el repte de redomesticar les dones després d'una dècada llarga de relativa llibertat econòmica i certa independència sexual. I en resposta a les necessitats dels veterans de les dues guerres, bastantes pel·lícules també van intentar mimar els castigats egos masculins per tal de reconciliar els homes a tasques més domèstiques. Els intents d'apel·lar a ambdós gèneres i conjugar necessitats emocionals contradictòries derivades de la tensió entre els valors tradicionals i noves oportunitats, van provocar interessants fissures en moltes pel·lícules de l'època.” (POMERANCE, 2005: 90)

Redefinir el rol de les dones en el nou escenari, doncs, passava també per redefinir el dels homes. En el cas de *The Searchers* s'anuncia el relleu generacional de l'heroi racista, solitari, amargat i veterà encarnat per John Wayne, pel jove emocionalment estable, mestís i de sexualitat menys agressiva encarnat per Jeffrey Hunter, ràpid de reflexes en l'aprenentatge fora de casa però tendre i vulnerable en les relacions romàntiques.

I en el melodrama també es proposen nous models.

“És irònic –apunta el mateix Pomerance– que si en un moment de la història d'Amèrica la solteria masculina es va interpretar com a signe de la malsana dependència d'un home a la seva mare, de cop i volta, el refús de [Marlon] Brando o [Montgomery] Clift

a casar-se passés a interpretar-se com a signe de rebel·lió contra l'intent d'aigualir la seva masculinitat." (POMERANCE, 2005: 51)

La *rebel·lió* que encarna la nova fornada d'actors, que fan compatible la masculinitat agressiva amb la vulnerabilitat emocional, queda reflectida també en la mirada sobre el cos masculí. En són exemple les nombroses adaptacions cinematogràfiques de Tennessee Williams fetes a la dècada dels 50 com *Cat on a Hot Tin Roof* (La gata sobre el tejado de zinc caliente, 1958) i *Suddenly Last Summer* (De repente el último verano, 1959) entre elles, i molt especialment en el cas de *Streetcar Named Desire* (Un tranvía llamado deseo, 1951) en la versió d'Elia Kazan i protagonitzada per Marlon Brando.

En aquest context Hollywood perfila un arquetip curiosament trencador, amb la perspectiva que donen els anys, en els gens sospitosos trets de rebel·lia d'un personatge com el que Rock Hudson interpreta a *All That Heaven Allows*. La intel·lectualitat del personatge (llegeix a Thoreau), i la seva *feminització* (té la casa immaculada, per exemple, i porta un cotxe destartalat perquè no necessita projectar en el seu vehicle la seva masculinitat de manual publicitari) no el fan ni psicòtic ni menys atractiu. Al contrari. I no només als ulls de la dona que se n'enamora (interpretada per Jane Wyman) sinó també de cara el públic. L'equilibri aconseguit en aquest sentit correspon al del nou model masculí, una virilitat menys rude que es cristal·litzarà posteriorment a la vida pública en una icona tan poderosa com el president John F. Kennedy.

7.3. Mestresses de casa, la feina portes endins



Figura 81: Elizabeth Taylor fent de mare a *Giant*

La mestressa de casa és un arquetip que adquireix molta visibilitat als anys 1950, estretament lligat a l'espai que li dóna nom: la casa. Si la concreció del somni americà passa per la reformulació de la identitat, de l'estatus social i la propietat privada, el *boom* consumista i les perspectives econòmiques que s'obren als ciutadans nord-americans després de la Segona Guerra converteixen a homes i dones en l'objectiu d'una indústria àvida de consumidors i la seva casa com l'espai on tot plegat s'ha de materialitzar. L'home com a *outsider* i garant dels fons per costejar-la. La dona com a gestora de béns i família portes endins. Al melodrama és on aquest arquetip femení ha estat més assenyalat acadèmicament, més pel fet que es tracti de trames on les dones assumeixen sovint el protagonisme que per les contradiccions que el gènere insinua sobre el perfil de les heroïnes.

Tota la visibilitat que se li ha donat a les protagonistes del melodrama s'ha passat sovint per alt a les seves antecessores al western, quan els personatges femenins posaven els fonaments de l'Amèrica urbanitzada al terreny de la ficció cinematogràfica. Els films produïts sota l'etiqueta d'ambdós gèneres als anys 1950 salven en alguns aspectes la distància

històrica que separa les dues figures i inviten a desgranar lectures sobre la solidesa de l'arquetip i alguns tòpics vinculats al mateix com ara aquest:

"En termes generals, al cinema americà l'heroi actiu esdevé el protagonista del western; i l'heroi passiu, o impotent, i l'heroïna esdevé la protagonista del que es coneix com melodrama." (GLEDHILL 1987:72)

En el traçat de l'arquetip femení instrumental en el concepte de somni americà, tan en la fase fundacional (del western) com el de la culminació (el terreny en el que es mou el melodrama) cal revisar les lectures o almenys afegir-ne per valorar fins a quin punt el western opera en la construcció i deconstrucció de l'arquetip en paral·lel al melodrama, que assenyala a les seves protagonistes com a presoneres de la gàbia daurada que les esperava al final del camí.

De la mateixa manera que les protagonistes del *film noir* s'han fossilitzat en l'arquetip de la *femme fatale* (en vies de revisió per autors com Julie Grossman i el seu *Rethinking the Femme Fatale: Ready for Her Close-Up* o Jans B. Wagner a *Dames in the Driver Seat: Rereading Film Noir*) les del western han quedat rellegades al caràcter narratiu subsidiari respecte els protagonistes masculins, ja sigui com a mares, mestres d'escola o prostitutes amb el cor d'or. Una tendència compartida per diferents perspectives crítiques, inclosa la feminista. Uns exemples:

Segons Ángel Fernández-Santos, al western "la dona, l'indi i la terra són subjectes passius o, si es vol, adjectivacions pertorbadores d'un equilibri en el qual només l'home blanc és substantiu" (FERNÁNDEZ-SANTOS, 1988:34). Mentre, Patrick McGee, en una altre llibre dedicat a la història del gènere, relaciona les dones i homes que protagonitzen *Stagecoach* amb l'ordre jeràrquic que tenen al film: "el femení és identificat amb una falta de poder i força física i aquests elements, al vagó de cua o als marges de la societat, són o bé femenins o subjectes a la feminització" (MCGEE, 2007: 42). Descriure així el personatge central, i clau, que és Dallas (Claire Trevor) al film de Ford és un misteri des de la meua perspectiva. Ella és la veu de la raó, aguanta insults i a l'hora de treure les castanyes del foc (ajudar a parir a la

dona que l'ha estat menyspreant durant tot el camí) està més que a l'alçada de les circumstàncies. La seva centralitat és argumentablement igual o superior a la del personatge de John Wayne que s'hi enamorarà.

Per la seva banda, Laura Mulvey, nom clau de la teoria feminista dona la seva interpretació de la dona al western posant d'exemple els films i declaracions de Budd Boetticher que després aquest va desmentir (al marge del que altres puguin interpretar al respecte al veure films del cineasta com *Seven Men from Now* amb un personatge femení central interpretat per Gail Russell que no encaixa amb el descrit per l'autora):

«La presència de la dona és un element indispensable d'espectacle en un film narratiu normal, tot i que la seva presència visual tendeix a treballar en contra del desenvolupament de la trama principal, congelant el curs de l'acció en moments d'eròtica contemplació. Aquesta presència aliena s'ha d'integrar llavors amb la resta de la narrativa. Tal com ho ha expressat Budd Boetticher: "El que compta és el que l'heroïna provoca o, més ben dit, el que representa. Ella és en funció del què inspira en l'heroi, ja sigui amor, por o preocupació, el què el fa actuar de la manera que ho fa. En si mateixa, la dona no té cap mena d'importància".» (MULVEY, 1985: 750)

I de Mulvey a Molly Haskell i una reflexió d'aquesta segona sobre la protagonista de *Gone with the Wind* arran del debat a la crítica als anys 70 sobre si la visió de Scarlett O'Hara es podia considerar masculista o no dependent si un quedava amb la imatge d'una dona encorsetada o motor de l'acció i proactiva. Una argumentació aplicable aquí:

"Aquesta diferència de perspectiva va ser un anunci de les esquerdes al feminisme o potser de la necessària visió alternativa entre aquells predisposats a veure i proclamar senyals de victimització de les dones d'un món ignorant progressant ara cap a l'il·lustració i igualtat; i de l'altra aquells inclinats a observar les contradiccions: les dones en el paper (tan real com fictici) que van mantenir-se fermes en una cultura masculista, que van subvertir les normes i assolir victòries no sempre aparents en una lectura lineal de la trama." (HASKELL, 2009: 21)

En termes de realisme, la màniga ampla que el cinema ha tingut per jugar amb els arquetips de l'indi i el *cowboy* al gènere també és aplicable al de les dones, especialment en les lectures dels films. Si d'una banda s'ha assenyalat la manca de fidelitat històrica en la representació del nadiu americà al western, en el cas de les dones s'ha tendit a fossilitzar la imatge en les mestresses de casa que esperen, faldilles al vent, el retorn de l'heroi sense mirar més enllà a la identitat i construcció del personatge i passant per alt el fet que en molts casos, es tracta de professionals, propietàries de ranxo (*Man Without a Star*), de tabernes (*Two Rode Together*), també prostitutes (*Stagecoach*, *Wagon Master*), jugadores (*Rio Bravo*) mestres d'escola (*Cheyenne Autumn*) o mestresses de casa en el sentit més ampli del terme, administradores dels béns i membres de les seves famílies (*She Wore a Yellow Ribbon*, *The Searchers*, *The Man Who Shot Liberty Valance*).

Històricament, l'anomenat *Homestead Act* aprovat al Congrés nord-americà l'any 1862 estava destinat a afavorir l'assentament de famílies blanques als nous territoris, donant-los el dret a reclamar terres en propietat si cap dels seus congèneres ho havia fet abans en detriment de la població original o d'altres ètnies. De tota manera, també va incloure l'opció d'adquirir terra a les dones solteres, cosa que va incentivar entre la població femenina que no ho feia des de la unitat familiar, la migració cap a l'Oest per reinventar-s'hi. L'any 1869, el territori de Wyoming, a l'època plagat de constructors de ferrocarril, miners i ranxers en la més pura estampa del salvatge Oest va ser el primer territori dels EUA que va donar el dret a vot a les dones. Una iniciativa que seguirien després Utah, Colorado i Idaho. De fet, abans de l'any 1920, els únics Estats en els quals es deixava votar les dones estaven tots a l'Oest del Mississipi, cap dels suposadament més *civilitzats* Estats de l'Est, amb una història més llarga d'assentament europeu. Una tendència que es va estendre en el terreny de la política perquè l'Oest va acabar donant la primera dona elegida a la Casa de Representants, la primera dona governadora i la primera dona alcalde als Estats Units.

La imatge de l'expansió a l'Oest també va tenir una important iconografia femenina més enllà del cinema, si agafem per exemple la il·lustració *American Progress* [Figura 82] feta l'any 1872 per John Gast per encàrrec d'una editorial destinada a la publicació de guies per

l'Oest. Antecessora de la Teoria de la Frontera que Frederick Jackson Turner desenvoluparia dues dècades després, la imatge va ser un èxit en nombre de reproduccions i és un compendi de com es venia la colonització: rellegant els nadius americans i portant amb ella una tecnologia imparabile, del telègraf al ferrocarril. Els blancs que s'hi veuen són tots homes, però destaca una etèria figura femenina, com si fos l'abanderada de la raó, de la nova civilització. Una imatge de dona entre angelical i mitològica que es desplaça pels nous territoris bastant més lleugera de roba -tot i lluir també una toga- que la que donava la benvinguda als emigrants europeus a Nova York com a Estàtua de la Llibertat.



Figura 82: American Progress

Al cinema, l'associació de la presència femenina com a agent civilitzador és una constant als westerns de Ford. Alguns crítics, com Paul Simpson han identificat el fet que les protagonistes de *Stagecoach* i *Wagon Master* siguin prostitutes i portin el nom d'una ciutat (Dallas i Denver respectivament) es deu que es tracta de les ciutats "on van exercir el seu ofici" (SIMPSON, 2006: 213), com si fos un estigma. Però no es podria considerar també que tenen noms de ciutats perquè elles encarnen la societat urbana que vindrà? A bona part dels westerns, les prostitutes venen el seu cos, com els pistolers venen la seva punteria o els cowboys la destresa en manegar bestiar, mantenint una ètica de vida i de treball, com Dallas

i Denver. De la mateixa manera que s'ha reconegut que el protagonista de *Shane* té el seu codi d'honor i no es ven necessàriament al millor pastor.

En aquest sentit, el western s'erigeix com una tendència contracorrent respecte la tradició de vincular la dona de ciutat com a font de degeneració versus la dona del camp com a símbol virginal que havia proliferat als anys 1920 de la qual *Sunrise (Amanecer, 1927)* de Murnau en seria un exemple perfecte.

En tot cas, quan es parla del pes específic dels personatges masculins i femenins com un dels factors diferenciadors per descriure western i melodrama (les dones irrellevants al primer, es veu, i centrals al segon) també hi ha marge per al dubte. El primer té a veure amb la funció narrativa dels personatges femenins al western, designats com a subsidiaris per bona part de la literatura acadèmica sobre el gènere. Però a la mostra de westerns canònics dels anys 1950 de la que ha partit aquesta tesi, la motivació del protagonista masculí està estretament lligada al femení. És subjectiu, en tot cas, valorar si la manca de recurs a la violència física de la dona implica una presència menys poderosa. Un exemple: A *The Naked Spur*, d'Anthony Mann, el personatge de James Stewart s'embarca en una expedició de recerca i captura d'un criminal per guanyar diners i amb ells recuperar el ranxo que una antiga enamorada li va prendre amb la promesa d'esperar el seu retorn de la Guerra Civil. Una doble traïció (la material lligada al somni americà de la casa on començar de nou, i l'emocional) que l'ha deixat tocat psicològicament. El trauma només el podrà superar gràcies a una altra dona (Janet Leigh), l'únic personatge d'un film amb l'estructura d'una *road movie* que no és víctima de cap obsessió, que porta pantalons com els homes amb els qui comparteix viatge i que acaba convencent a l'enamorat Stewart que ni ranxo, ni recompensa: li proposa que segueixin buscant horitzó enllà una altra destinació en la millor tradició d'un heroi de l'Oest. Aquí Stewart marxa a cavall, com tants herois del western, però és Leigh la que obre camí.

Als westerns, com en tants altres gèneres com els que va tocar, Howard Hawks descrivia d'aquesta curiosa manera (contradictòria com la lectura dels seus films i d'altres directors de la mateixa *escola*) com abordava ell els personatges femenins:

"Se m'ha acusat de promoure l'alliberament de la dona i ho negat emfàticament. El que passa és que aquest tipus de dona és la que em resulta atractiva. Només faig el que m'agrada. I he vist tantes pel·lícules en les quals l'heroi busca la llum de la lluna per dir-li tonteries a una noia que ho he girat i he deixat que fossin elles les que s'encarreguessin de perseguir-los a ells i, saps, funciona força bé (...). Prefereixo de llarg treballar amb aquest tipus de personatge que amb una floreta puritana. Crec que és bastant evident quin tipus de gent m'agrada mirant la pantalla. M'agrada Carole Lombard, m'agrada Rita Hayworth, m'agrada Angie Dickinson. Te'n podria dir dotzenes més. Són el tipus d'estrelles que agraden a la gent." (McBRIDE, 1996: 117)

A *El Dorado*, un dels seus últims westerns, el personatge de Charlene Holt se'n va al llit amb els dos protagonistes (Wayne i Mitchum) sense que esclati cap enfrontament violent. Un plantejament que Hawks feia des d'una notable modernitat sociològica tenint en compte el context:

"M'agrada com es va fer. No tenia pas la intenció de mostrar-la com una *madame*. Simplement vaig pensar que era una noia normal. Un tipus marxa, doncs se'n va al llit amb l'altre. Wayne torna al poble i, llavors, ella torna a dormir amb ell. I tots són amics. Només faig el que fa la gent a la vida real. Això passa." (McBRIDE, 1996: 168)

En un registre més dramàtic, a *The Searchers*, la presència fantasmagòrica de la dona que el protagonista (Ethan/John Wayne) estima (Martha/Dorothy Jordan), assassinada pels indis, presideix el relat i és el motor de la seva determinació com a heroi junt amb el desig de trobar la filla d'aquesta, Debbie, la nena que es farà dona convivint amb els indis sortint de l'experiència amb els lluminosos i determinats trets de Natalie Wood. Un personatge que ja a la infància s'ha mostrat com la filla més espavilada i sensata de la família Edwards. La seva mare és forta, ella també. I és significatiu el canvi que el guió fa respecte el personatge de la primera, Martha, per subratllar aquest tret. A la novel·la es diu que si el personatge d'Aaron (el germà d'Ethan) hagués anticipat "els perills sense fi que tenien davant seu [exercint de pioners a la frontera] hauria abandonat en aquell

mateix moment i tret a la Martha d'allà [del salvatge Oest], lligada si calia" (LE MAY, 2009: 14). En canvi, a la pel·lícula de Ford, quan Ethan pregunta al seu germà per un ranxo que ha trobat abandonat pel camí aquest contesta que molts han marxat per la duresa de les condicions de vida a la frontera i insinua que ell hauria fet el mateix si no hagués estat per Martha, la seva dona: "ella no deixaria un home rendir-se".

Si el film de Ford dota el personatge d'Ethan amb els seus *alter egos*: Martin (en la vessant més amable de l'heroi modern, tolerant, mestís, símbol dels nous Estats Units); Mose Harper (com l'expert lluitador de l'Oest i de la lluita contra els indis, víctima de demència senil) i Scar (antagonista de semblances notables tan en físic com en actitud), també aplica el mateix operatiu en el cas dels personatges femenins: la dona forta que és Martha (tot i morir en l'atac comanxe a la seva llar) té el seu mirall en Debbie (supervivent) i contrapunt en la filla gran Lucy (víctima mortal també) cridanera i una mica pocasolta. La senyora Jorgensen (interpretada per Olive Carey), un altre personatge rellevant del film, és clarament la veu de l'autoritat a casa seva i a qui Ford fa dir una frase clau del llibre (de les poques literals que van sobreviure a l'adaptació de la història d'Alan Le May al guió) i que a la novel·la pronunciava el personatge assumit per John Wayne. Un comentari que fa referència a la violència necessària (per a la conquesta del territori) i a la resignació davant les dures condicions de vida a la frontera. La pronuncia després que Ethan (Wayne) els hagi donat la notícia a ella i el seu marit Lars que el seu fill ha estat assassinat pels indis:

- Lars Jorgensen: *És aquest país que ha matat el meu fill. Així t'ho dic, Ethan...*

- Senyora Jorgensen: *No, Lars. És perquè ens ha tocat ser texicans. Un texicà no és més que un home perdut en aquest racó de món perdut. Aquest any i el següent, potser cent anys més. Però no crec que sigui per sempre. Algun dia aquest país serà un bon lloc on viure. Potser necessita els nostres ossos sota terra per fer-ho possible.*

En boca de la seva filla Laurie, en canvi -determinada, però menys assenyada que la seva mare- és on *The Searchers* posa els comentaris més racistes i agressius de la pel·lícula (junt amb els proferits per Ethan); unes paraules (adherint-se apassionadament a la idea que

Debbie sigui sacrificada d'un tret al cap per haver conviscut amb indis) subratllades pel fet que Laurie (Vera Miles) ho fa vestida de núvia, de blanc immaculat.

I al costat de Martha, Debbie, Laurie i la Senyora Jorgensen, el personatge de l'índia Look, de poques paraules i exageradament amable. Un personatge incòmode pel sentit de l'humor fracassat amb el que Ford l'aborda i l'agressivitat de la que és objecte per part de Martin, que l'aparta d'una coça quan ella vol dormir al seu costat en l'únic moment de la pel·lícula en el que el personatge de Jeffrey Hunter no es mostra ni sensat ni madur. Ford no recorre al tòpic de la bonica princesa índia, busca una dona de mitjana edat i poc atractiva (contradient el relat oral de la carta que Martin envia a Laurie) i fa que a l'espectador se li glaci el somriure, si mai n'ha arribat a insinuar un, quan Look apareix morta després d'un assalt del Setè de Cavalleria al seu campament, un atac inspirat per la massacre de Washita River que va perpetrar el general Custer.

En altres westerns de Ford el conflicte emocional sol presidir la motivació dels personatges masculins i la presència de la dona és clau també, des de la fundacional *Stagecoach* (Claire Trevor) a *Drums Along the Mohawk* (Claudette Colbert i Edna May Oliver); *My Darling Clementine* (Cathy Downs); *She Wore a Yellow Ribbon* (amb els personatges de Joanne Dru i Mildred Natwick); *Rio Grande* (Maureen O'Hara); *Sergeant Rutledge* (Constance Towers); *Wagon Master* (de nou Joanne Dru) i *Cheyenne Autumn* (Carroll Baker). És eloqüent en aquest sentit el fet que la seva última pel·lícula fos *Seven Women*, un western ambientat a la Xina i amb un col·lectiu femení de protagonista. Anne Bancroft hi interpreta un personatge que hauria pogut recaure en Henry Fonda o el mateix John Wayne. Cal recordar també que a *The Man Who Shot Liberty Valance* el personatge de Vera Miles (Hallie) és imprescindible per entendre les decisions dels dos personatges masculins cap de cartell: John Wayne (Tom Doniphon) i James Stewart (Ranse Stoddard). És Doniphon qui està obsessionat per la vida domèstica i per casar-se amb Hallie (una preocupació que curiosament també presideix la col·laboració Wayne-Ford a *The Quiet Man* en un altre context genèric) fins el punt de cremar la casa que està arreglant quan veu que Hallie prefereix Stoddard. Potser per això, el personatge de John Wayne està emmarcat sovint per portes, fins i tot al final, dins el taüt,

observat amb nostàlgia per Hallie i nostàlgia tenyida de gelosia per Ranse Stoddard [Figura 83].



Figura 83: *The Man Who Shot Liberty Valance*

La distància primer i la mort després li han fet assolir un estatuts d'amor impossible que el fa extremadament atractiu als ulls d'ella. Si en el seu moment va deixar-lo de banda pragmàticament ara s'ha convertit en un fantasma imbatible als ulls del personatge de Stewart. La cèlebre cita del film de "*print the legend*" -sobre la fundació de l'Oest- té la seva traducció domèstica i emocional: Hallie també es queda amb la llegenda de la història d'amor aparcada amb el personatge de Wayne. La mirada que li fa el seu marit d'anys a la ficció -encarnat per Stewart- al final del film i dalt del tren, quan el revisor li diu que farà el que sigui "per l'home que va matar a Liberty Valance", té a veure més amb aquesta vessant de la *llegenda* que amb l'altra: un conflicte més digne del melodrama que de l'èpica de l'Oest. John Ford ho va admetre a Peter Bogdanovich quan aquest li va comentar que, al final del film, Hallie (Miles) semblava encara ben enamorada de Tom (Wayne): "aquesta era la intenció" (BOGDANOVICH, 1997: 100).

La Hallie de *The Man Who Shot Liberty Valance* també és un personatge més malejable que els vèrtex masculins d'aquest curiós triangle amorós: encaixa tant als Estats Units del passat que encarna el personatge de John Wayne com en els del futur que prefigura el personatge de James Stewart.

El melodrama retroba els personatges femenins al "jardí" aludit a *The Man Who Shot Liberty Valance*, justament l'escenari on Hallie (Vera Miles) es troba una mica *presonera*, enyorant la simplicitat del poble de l'Oest on es va criar. Als EUA dels anys 1950 el cinema, els mitjans de comunicació i la indústria tenen en el benestar domèstic la seva escenografia preferida. El somni americà materialitzat no a la terra ja conquerida, sinó als objectes i *comoditats* que l'han de poblar, un *luxe* destinat a les dones d'un determinat poder adquisitiu i amb l'inevitable sacrifici de la seva llibertat que això comporta. La imatge de la perfecta vida domèstica també les inclou a elles i s'han de comportar, vulguin o no, com el cànon (o els veïns) esperen.

"Com les majors consumidores de la societat, històricament les dones havien estat la clau de l'expansió econòmica al front domèstic (...) i les estratègies de mercat dirigides a les dones sovint incentivaven una forta connexió entre l'acte de consumir i (una vegada més) la identitat femenina. En altres paraules, les estratègies promovien una psicologia identitària per a les dones en la que l'adquisició d'objectes estava íntimament lligada a la realització personal."

(KLINGER, 1994: 65)

La casa per fi tenia la comoditat (i seguretat) en la que havien somiat les seves avantpassades. Cobert aquest àmbit, en el cas dels homes, s'apostava per alguns dels objectes que els podien fer somiar encara amb l'arquetip nacional masculí més arrelat: el del *cowboy*. No un cavall, però sí un cotxe -en el que desaparèixer horitzó enllà si fes falta- i el tabac, que en el terreny publicitari va explotar decididament la imatge de l'home de l'Oest. Va ser, de fet, un dels artilugis que els publicistes es van enginyar per dissipar les pors dels homes disposats a fumar cigarrets amb filtre però temerosos de que aquesta modalitat -introduïda primer com a producte per a consumidores femenines-, fos vist com amenaça a la seva imatge de virilitat. La solució va passar pel Marlboro Man, el *cowboy* fumador.

Pel que fa a les dones, tant a la publicitat com al cinema de Hollywood la imatge que predomina d'aquesta mestressa de casa està lluny de tenir ambicions realistes i assenyala poderosament la seva artificialitat. El glamur s'imposava i deixava poc lloc a imaginar que la

propietària de perfecta manicura i indumentària pogués passar-se el dia fregant terres i plats, especialment als ulls de les potencials consumidores de classes menys benestants, a les que s'adreçava el missatge i coneixien la rutina massa bé per deixar-se enganyar. Es tractava, doncs, de vendre un impossible, part d'una convenció dramàtica més amplia: la de les ficcions que venien una realitat paral·lela on refugiar-se, encara que aquest *somni* sortís de la secció de grans electrodomèstics [Figura 84].



Figura 84: Anunci aparegut al *Better Homes and Gardens* al juliol de 1957

Un arquetip melodramàtic d'un *sus labores* de luxe que encaixa amb la imatge de la protagonista d'*All That Heaven Allows* [Figura 85], i fins i tot a la de ficcions que anys més tard han recollit la tradició, com la de la sèrie televisiva nord americana *Mad Men* (2007), ambientada a principis dels 60. En el personatge de Betty Draper, el creador de la sèrie Matthew Weiner s'encarrega de paròdiar (i contradir) l'arquetip de perfecta mestressa de casa una mica més explícitament que als films de Sirk. L'aparença física immaculada de Betty contrasta amb una personalitat insegura, conflictiva, i una flagrant absència d'instint maternal.



**Figura 85: Agnes Moorhead i Jane Wyman d'estar per casa a
All That Heaven Allows: twinset i collaret de perles**

El melodrama dels 50 abraça les constants contradiccions en el retrat dels personatges femenins. A l'entrevista que li va fer Antonio Drove per a Televisió Espanyola, Douglas Sirk comentava a propòsit d'un dels seus films, *All I Desire* (Su gran deseo, 1953), que hi abordava un "tema recurrent" a les seves pel·lícules: el de la "dona que malgasta la seva vida intentant ser una altra"¹⁹. Això es traduïa en el cas d' *Imitation of Life* en dos conflictes molt propis de l'època: la discriminació racial i sexual en dos personatges femenins que fracassen en el seu intent de conjugar vida laboral i domèstica:

"A les històries de Lora Meredith i Annie Johnson, ens trobem amb la saga oculta de la dona americana en el període de postguerra: les tensions no resoltes entre feina, família i vida romàntica; la seva lluita per escalar socialment, els conflictes entre lloc de treball i maternitat (...) Mentre el film verbalitza les creixents aspiracions de les dones (i el seu descontent pel seu *status quo* sexual i racial, crea un discurs ambivalent al voltant d'aquest tema. A través dels *alter egos* d'Annie i Lora divideix la consciència femenina en dues parts irreconciliables: bona i mala mare; la dona bona i la perversa; la blanca i la negra; la de classe alta i la de classe baixa; la mestressa de casa i la professional, més que plantejar la seva amalgama".

¹⁹ Extret de la gravació íntegra de l'entrevista feta per Antonio Drove a Douglas Sirk per al programa *Directed by Douglas Sirk* (TVE).

(FISCHER, 1991:27-28)

Però la dicotomia no és tan simple. Si alguna cosa tenen en comú les dues dones és que els és impossible conjugar la seva faceta personal amb la domèstica, íntima. Ambdues fracassen a l'hora d'establir una relació sòlida amb les seves respectives filles. Lora, l'actriu (interpretada per Lana Turner) perquè és sistemàticament fora de casa i la seva carrera es converteix en una prioritat i Annie (interpretada per Juanita Moore) perquè tot i estar a casa hi està treballant com a servent. La seva resignació a una condició inferior a la de les propietàries blanques de la casa (Lora i la seva filla) xoca amb les aspiracions de la seva pròpia filla decidida a aprofitar l'oportunitat de no ser discriminada socialment gràcies a la seva pell més clara. Una aspiració que no només no fructificarà sinó que serà castigada: acaba treballant a un trist cabaret i perdent la seva mare sense haver pogut ni redimir-se amb el seu perdó després d'anys de conflicte emocional.

Tal com assenyala Molly Haskell al seu assaig sobre el concepte del film de dones (*The Woman's Film*):

“L'acotat món de la mestressa de casa correspon a la situació de la dona en general, confrontada per un llistat d'opcions tan limitat que tan se val que visqués en una cel·la. El més irònic de tot plegat és que, per al seu benestar i *realització*, depèn d'institucions com el matrimoni i la maternitat que al traduir el terme de dona en el d'esposa i mare, acaben amb la seva identitat independent. (...) Se l'encoratja a realitzar els seus somnis romàntics, però quan aquests expiren ja no hi ha res a fer.” (HASKELL, 1974: 159-160)

La sexualitat també provoca tensions a l'esfera domèstica. A *Imitation of Life*, la mare encarnada per Lana Turner no només fracassa per agafar-se la seva professió d'actriu amb passió, sinó per esdevenir una rival als ulls de la seva filla quan aquesta (Sandra Dee) arriba a l'adolescència i s'enamora del pretendent de la seva mare (John Gavin). I a *All That Heaven Allows*, la tria de Jane Wyman com a protagonista, una actriu associada en la primera etapa de la seva carrera amb papers d'heroïna innocent -tal com s'ha assenyalat en pàgines anteriors- subratlla la transgressió del seu desig envers el personatge del jardiner (Rock Hudson), més del que ho hauria estat en les nombroses estrelles dels 50 que encarnaven

una sexualitat més extrovertida com Ava Gardner, Elizabeth Taylor, Marilyn Monroe o la mateixa Lana Turner.

L'ambició per triomfar a la feina i als negocis també és un tema recurrent, present a *There's Always Tomorrow*, *Imitation of Life* o *Mildred Pierce*.

“La dona professional havia reemplaçat la vampiresa i a la *femme fatale* dels anys cinquanta, la lletra escarlata [referència a l'estigma del pecat com a jou femení novelat en la primera literatura nord americana per Nathaniel Hawthorne] passa a simbolitzar l'ambició més que l'adulteri” (BISKIND, 1983: 263)

Ho afirma Peter Biskind, però hi ha altres tipologies al melodrama. Cary, la protagonista d'*All That Heaven Allows* és una vídua de classe mitja alta, tal com deduïm per la seva vivenda, el barri on resideix, indumentària i rutina quotidiana. En teoria encaixaria amb el perfil de mestressa de casa: no té una professió identificada fora d'ella. De tota manera, té prou diners per no estar esclavitzada per les tasques de cuina i/o neteja (en cap moment se la veu fent cap d'aquestes activitats) i els seus fills són ja grans i fora de casa. De tota manera, el seu entorn espera que amb la contemplació del seu *benestar* en tingui prou i que, com a molt, obri la porta a cuidar d'un home de la seva edat més per sentir-se útil (mitigar la soledat d'ell) que per una qüestió de passió amorosa. Li han escollit pretendent i tot. Es tracta d'un amic del seu difunt espòs, a més, en un ritus quasi tribal que no desentonaria en un western si es vengués com a curiós costum nadiu americà. Resumint: s'espera d'ella la resignació a la qual feia referència Molly Haskell dos paràgrafs més amunt.

El conflicte esclata quan la protagonista exterioritza la seva atracció per un home més jove que ella i de classe social presumptament inferior. El que provoca la marginació de Cary és l'evidència, als ulls de familiars i amics, que ella, si no el necessita per mantenir-se o garantir un estatus i comoditat que té més que assegurats, només el pot *necessitar* per una altra cosa. I en aquest sentit és il·lustrativa la mirada d'*ascensorista* que una amiga de Cary que ja pentina cavells blancs li fa al personatge de Rock Hudson quan Cary li presenta al seu flamant nòvio a una festa, perfecta simbiosi de desaprovació i luxuria.

En aquest sentit, tornant breument a *Imitation of Life*, l'article que Richard Dyer escriu sobre el film, recollit al llibre de Lucy Fischer, es refereix en aquests termes al fotògraf interpretat per John Gavin, interès romàntic d'una de les seves protagonistes (Lana Turner):

“Douglas Sirk sovint té personatges com aquest als seus films, encaranant la promesa de virilitat per a les dones i per als homes impotents de la resta del repartiment – pensem en l'ús de Rock Hudson a *All That Heaven Allows*, *Written on the Wind* i *The Tarnished Angels*-. El valor d'aquests personatges, interpretats per actors que són quasi exageradament alts, morenos i atractius, és que la seva virilitat no s'ha de demostrar mai. Podran satisfer les dones (inclosa, bastant òbviament, una satisfacció sexual), però això queda estrictament en el terreny especulatiu, de cara a materialitzar-se després que el *The End* apareixi a la pantalla.”

(FISCHER, 1991: 204)

En el cas d'*All That Heaven Allows*, és el personatge central femení el que guia l'acció. I això en les diferents etapes de conflicte que mana l'estructura narrativa clàssica del film de plantejament, nus i desenllaç: la vídua encarnada per Jane Wyman accepta la seducció després de les primeres reticències; observa l'entorn del món d'ell, observa la reacció que la notícia desencadena en el seu; hi renúncia primer i, només després de la penitència i obrir finalment els ulls a l'egoïsmes aliè, torna al capçal del seu enamorat, *desarmat* per un accident i està al sofà de la seva idíl·lica residència rural.

La protagonista d'*All That Heaven Allows* és altament influenciable per l'amenaça de l'ostracisme familiar i social però és ella al cap i a la fi qui pren les decisions. L'aparença de docilitat, doncs, encaixa amb les convencions d'un personatge forjat a l'ombra de l'opulència consumista de l'Amèrica dels anys 50, però exhibeix també les seves fissures. Una condició que ens porta de nou a la relació de melodrama i paròdia.

“El melodrama subverteix el principi de realitat, integrat principalment per la barreja del buit quotidià i la felicitat estandaritzada. Posa de relleu la realitat del realisme i

aquesta realitat apareix sinistra: una realitat reconeixible però desfamiliaritzada per treure a la superfície la visualitat de les contradiccions emocionals que porta soterrades. On millor es mostra aquest transfons de realisme melodramàtic contemporani, que es destil·la del melodrama cinematogràfic clàssic, és a la pintura del nord americà Edward Hopper, tan relacionada amb el cine, en especial al gènere melodramàtic i, en concret, al del director Todd Haynes.” (CATALÀ, 2009: 124)

Todd Haynes que, justament, fa un *remake* lliure d'*All That Heaven Allows* rebatejat com a *Far from Heaven* l'any 2002. Un melodrama adaptat al canvi de perspectiva dels espectadors del segle XXI situant l'acció encara als anys 50 però canviant les *transgressions* dels protagonistes per fer-les més evidents com a tals: ella (Julianne Moore) ja no és vídua, és una esposa confrontada a la homosexualitat del seu marit (Dennis Quaid) i s'enamora del seu jardiner negre (Dennis Haysbert), un tabú en el context de la segregació racial imperant a l'època als Estats Units que difícilment hauria pogut ser abordat de cara per una producció de Hollywood dels anys 1950.

Tant el mateix Haynes com el seu director de fotografia, Edward Lachman, admeten que Hopper va ser la seva font d'inspiració al film. Al documental sobre el pintor nord americà realitzat per Canal + Espanya, *Edward Hopper, el pintor del silenci*, Lachman subratlla la capacitat de l'artista per “retratar l'interior dels personatges amb composicions aparentment simples”. És el mateix esperit que comparteixen, de fet, bona part de directors de cine. La seva influència es pot detectar ja a l'original de Sirk i bona part de les pel·lícules esmentades en aquestes pàgines.

Ambdós gèneres posen sobre la taula temes com: la classe social; racisme *versus* tolerància; l'individualisme *versus* la comunitat; alteritat *versus* normalitat; el masculí *versus* el femení; la legitimització de la violència física o psicològica; conflictes generacionals; els amors impossibles; la família com a focus de tensió; la llar com a infern o paradís o el potencial de víctimes dels herois. I ho fan de manera que permeten parlar tan d'un missatge crític com complaent en axiomes com: els colons blancs es van guanyar el dret a la terra; els indis eren uns pobles condemnats (condemnable) a l'extinció; el fi

(la conquesta del territori, la imposició de la llei davant el desordre) justifica els mitjans; el lloc de la dona és a casa; l'ansia de poder no és un defecte sinó una qualitat; la bondat femenina va lligada a la capacitat de sacrifici; la passió amorosa té un preu. L'interessant és que, en el terreny estrictament cinematogràfic, aquestes reflexions es produeixen en un terreny d'intersecció d'estratègies que van des del potencial simbòlic de la iconografia fins les trames, la narració implícita, les al·legories del paisatge i altres elements de la posada en escena.

Rick Altman afirma que les pel·lícules de gènere: “acostumen a partir d'un ús simbòlic d'imatges, sons i situacions clau. En el cas dels grans plans generals del paisatge que poblen incansablement el western, importen menys les localitzacions reals en si que l'ús del paisatge com a visualització del perill i del potencial que l'Oest simultàniament representa” (ALTMAN, 2000: 49). L'ús del paisatge per exterioritzar emocions, trets interns dels personatges i connotar la trama és certament un recurs del western, però aplicable també a altres gèneres. El paisatge urbà al *film noir*, per exemple, emmiralla les retorçades trames i perfils dels seus protagonistes; el cinema de terror juga amb les seves distorsions de l'espai domèstic i el melodrama ho fa també amb el rol del paisatge, a mig camí de la natura i la domesticitat de les urbanitzacions on transcorren bona part dels films que defineixen el cos canònic del gènere als anys 1950. És, justament, en aquest escenari de *frontera* al melodrama on, més enllà de l'òbvia lectura sobre el tema que ofereix el western, també es debaten els límits de la civilització respecte el salvatge. Una reflexió d'àmbit col·lectiu quan es remet, per exemple, a la qüestió de la tensió generada per la discriminació racial o sexual a films com *Imitation of Life*, *Pinky* o *Giant*. I que en l'àmbit íntim es recrea en els límits de la passió amorosa quan aquesta xoca amb les normes de l'entorn d'*All That Heaven Allows* a *Magnificent Obsession* o *From Here to Eternity* (De aquí a la eternidad, 1953).

Tant el paisatge com els recursos de posada en escena que articulen "l'ús simbòlic d'imatges, sons i situacions clau" al·ludit per Altman incentiven la reflexió sobre la hibridació genèrica i tenen un paper destacat a l'hora d'argumentar la hipòtesi d'aquesta tesi: la construcció i deconstrucció del concepte de somni americà i els arquetips sobre els que aquest se sustenta als westerns i melodrames generats per Hollywood als anys 1950.

La càrrega simbòlica de les imatges és clau també per explicar la polisèmia dels clàssics objecte d'estudi, les imatges laberint nascudes de la "voluntat d'ocultació, de conceptualitat, de criptosimbolisme" descrites per Romà Gubern (GUBERN, 1996: 8-9). És a partir de la posada en escena, per exemple, que el final de *The Searchers* pot operar com a imatge laberint: la decisió de deixar el personatge de John Wayne fora, emmarcat al llindar de la porta de la llar on es refugia la resta de la família Edwards, allunyant-se desert enllà per cloure el relat. Una composició que tanca una porta literalment als ulls de l'espectador per obrir-ne una altra: l'opció de *llegir* l'escena com a moment de repòs o d'obsolescència de l'heroi i, de retruc, proposar una mirada sobre la conquesta de l'Oest: èpica o crítica. I, fins i tot, l'opció de compatibilitzar les dues. En el mateix sentit, i tornant a l'altre exemple recurrent de la tesi en el cas melodrama, el potencial *laberíntic* del pla del personatge de Jane Wyman reflectida a la descolorida televisió que li acaben de regalar els seus fills a *All That Heaven Allows*, compatibilitza la interpretació de l'escena com a consol de la mare díscola -que ha renunciat a la seva passió romàntica- o com a càstig. La casa, en aquest cas, vista com a refugi o presó.

8. EPÍLEG: NOUS HORIZONS

*Do I contradict myself?
Very well then I contradict myself,
(I am large, I contain multitudes.)*

Walt Whitman

(WHITMAN, 1995: 84)

Contradicció, el terme que Whitman emprà a la cita que obre aquest últim apartat, per parlar d'un món personal que emmiralla el que l'envolta, és un concepte que ha aparegut sovint a aquestes pàgines. De fet, va ser el tret de sortida de la recerca: la fascinació pel missatge *contradictori* sobre el somni americà contingut als films de dos gèneres com el western i el melodrama on el tema de la construcció èpica dels Estats Units i la seva culminació és clau.

Si un western i un melodrama canònics com *The Searchers* i *All That Heaven Allows*, els dos exemples que han servit d'eix central a l'anàlisi, semblen defensar el domini del paisatge, la família i la llar com a símbols del somni americà, la conclusió d'aquesta tesi és que justament, gràcies al complex mecanisme paròdic que la posada en escena facilita, aquesta idealització corre en paral·lel al missatge invers que comparteixen bona part de les produccions de gènere nord-americanes dels anys 50 poc sospitoses, *a priori*, de subversió: que aquest ideal estava ja corruptut -o contrastat, si es vol- d'entrada per la realitat i els matisos que aquesta comporta.

Als Estats Units dels anys 1950, en els que la Guerra Freda van posar tan ràpidament la cirera amarga a la victòria de la Segona Guerra Mundial, la sotragada de realitat va ser paradoxalment recordada per la indústria de la ficció: la de Hollywood, amb un cinema que mostra la intimidant bellesa d'exterior i interior i recorda el preu pagat per ells. Uns paisatges que reivindiquen la grandiositat, la celebren i a la vegada intimiden als personatges que els transiten (aquí acotats als malejables arquetips de l'indi, el cowboy i la mestressa de casa), producte i víctimes a l'hora d'una èpica i identitat nacional

construïdes a còpia de mirar permanentment a l'horitzó a la recerca de noves oportunitats.

A partir de codis genèrics ben arrelats -d'aquí que m'hagi fonamentat en els títols que han configurat el cànon de cada un d'ells- el contrast entre les expectatives de públic i indústria i el joc entre la narrativa explícita i implícita, els films de Ford, Sirk i de bona part dels seus veterans coetanis que van treballar a l'engreixada maquinària de Hollywood dels anys 1950 assoleixen un aire poètic que prefigura el canvi que s'anunciava tant a la indústria com a la societat en la dècada següent. Poètic en el sentit de deixar oberta la porta a diferents lectures, contradictòries certament en molts casos en la seva justificació o validesa. Amb la perspectiva que dóna el mig segle llarg que separa la seva producció s'han anat perfilant com a artefactes d'enganyosa simplicitat, com un llenç en blanc on pintar el què es vulgui. A la manera que el protagonista de *How Green Was My Valley* de John Ford parlava del passat a la cita que obria el capítol introductor: "no hi ha tanca ni marge al temps passat. Pots tornar-hi i agafar el què vulguis, si te'n recordes."

Si tal com diuen Edward Buscombe i Roberta Pearson "l'opinió convencional és que el western és sexista i racista" i dóna "una mirada masculina i blanca" (BUSCOMBE, PEARSON, 1998: 3) de la forja dels Estats Units, la hibridació amb el melodrama és una invitació a anar una mica més enllà i valorar com la construcció contradictòria tant dels arquetips femenins, de l'*Altre* (en aquest cas, l'indi nord-americà) i del propi heroi subverteixen percepcions molt arrelades en la literatura acadèmica. Entre elles, la manca de realisme en la representació assumida per la ficció i oberta a ser contemplada com una eina de reflexió més que de retret; o les assumpcions sobre passivitat i causalitat a la narrativa clàssica que cultiva el cinema de gènere. Més enllà del western, l'ombra de l'indi se seguirà projectant en l'amenaça comunista (vermella) al clima paranoic de la Guerra Freda i a la ciència ficció l'alteritat com a amenaça vindrà de l'espai exterior, però al melodrama canònic dels anys 1950 la *diferència* serà justament la marca d'herois i heroïnes, víctimes del drama de no encaixar en la societat que els envolta. Ells absorbeixen aquesta alteritat, com si l'objectiu de la càmera es girés cap a l'interior obscur del ranxo Edwards on desapareix la Debbie rescatada de *The Searchers* i s'intuïssin les tensions que abonaran el melodrama.

Un cop esvaït del mapa l'indi tan fàcilment reconeixible com a enemic es pot dir que aquest *apareix* dins de casa amb una altra disfressa. El mateix western ja prefigura les tensions al si de la comunitat resultant de la conquesta de l'Oest amb tota una tradició de films que enfronten a blancs contra blancs, ja sigui per falta de fusta ètica, com per rivalitats familiars o maneres d'entendre l'explotació de l'entorn. La creixent representació del poble de l'Oest, no amb endreçades (i artificials) façanes de fusta esquitxades per algun matoll rodant al desert sinó com obscurs i enfangats pous de corrupció agafaran cos a partir d'aquí com a representacions més *creïbles* de l'Oest. Una tradició a la que pertanyen films posteriors com *McCabe & Mrs Miller* (Los vividores, 1971) de Robert Altman o *Unforgiven* (Sin perdón, 1992) de Clint Eastwood. Les gestes del Sèptim de Cavalleria han desembocat aquí. En comparació, era certament més fàcil pensar en un comanxe emplomallat com a font del mal i és ja al western dels 1950 que els trets de l'arquetip de l'indi ho insinuen: resulta que el llop no estava disfressat de be; més aviat al contrari, i la disfressa no ho podia (o volia) acabar de dissimular del tot.

La realitat històrica, la colonització i etnocidi dels pobles originaris del territori que avui ocupen els Estats Units, confrontada al maniqueïsmes narratiu del western que ha presentat el desenllaç d'aquest xoc social com a just o simplement ineludible ha ocultat els propis mecanismes del gènere per subratllar tant la seva artificialitat com l'escenari resultant.

L'arquetip de l'heroi, com en el cas de l'indi, és postís però abraça -com el concepte d'alteritat associat al seu antagonista- anhels universals que van molt més enllà de l'Oest i de la idea que l'únic mecanisme per identificar-s'hi ha de passar per compartir ètnia i sexe. És a dir: homes d'origen europeu. Els dubtes sobre la vida sedentària, el somni de començar de nou i desaparèixer, de no dependre de ningú i menys de les possessions materials paradoxalment tan idelitzades en el context de producció d'aquests films -els EUA dels anys 1950-, i del somni americà, són compatibles amb qualsevol perfil. Paradoxalment, però, l'alternativa de fugir de les convencions socials es projecta

justament sobre el personatge que presumptament les va fer possibles capitanejant la conquesta de l'Oest a la ficció: el *cowboy*.

No obstant, si a melodrama l'heroïna del western ha acabat presonera de la llar que administrava, l'heroi ha quedat atrapat també a l'entorn domèstic, despullat dels atributs que el caracteritzaven. L'alteració psicòtica del personatge de James Mason a *Bigger than Life* es manifesta en una casa on la televisió és la finestra als exteriors del western, un espai que evoca una senzillesa de vida perduda enyorada. És el mirall en el que rebota la imatge d'un altre home obsessiu, el protagonista de *The Naked Spur*, obsessionat amb la recompensa que li ha de permetre recuperar la seva casa. El diàleg que es pot establir entre ambdós casos resumeix l'essència de tenir a la vegada el somni de tenir un espai propi com a garantia de felicitat i la certesa de la seva futilitat.

A la dècada dels anys 50 als EUA crida l'atenció l'aparent insistència de Hollywood de voler tallar les ales als personatges femenins i tancar-les a les gàbies d'or dels suburbis, mansions a escala dels triomfs (o aspiracions) de la creixent classe mitja. Però és justament gràcies a l'oculta condició subversiva del cinema del període que això se'ns fa evident. Com en el cas del western, el melodrama s'encarrega de desmuntar els arquetips que presumptament està venent. És a films com *Giant* que es troben al·legats feministes. La protagonista, encarnada per Elizabeth Taylor, és, de lluny el personatge més sensat i intel·ligent de la funció amb ganes de canviar les coses, de verbalitzant clarament la seva oposició a la discriminació per raça i sexe quan aterra a un paisatge propi del western, al si d'una família de ramaders de Texas. D'una manera més críptica, Jane Wyman mira per la finestra de casa seva a *All That Heaven Allows* amb la mateixa nostàlgia de presonera que ho fa Dolores del Río a *Cheyenne Autumn*, quan observa des de la reserva índia el paisatge d'on se l'ha arrencat per força. Les dues atrapades en les "benediccions de la civilització" aludides a la fundacional *Stagecoach* de John Ford.

El valor icònic que aquestes imatges atorguen a la casa -com la d'Ethan Edwards, al llindar de la llar dels Jorguensen al final de *The Searchers*, caminant desert enllà-, està en

sintonia amb els conflictes emocionals i íntims, que aborden westerns i melodrames en l'ampli terreny d'intersecció que comparteixen, invitant a la reflexió sobre la tolerància, la convivència, la natura i la unitat familiar a l'espai on se suposa que ha de culminar el somni americà: sota teulat i amb vistes al paisatge que tan fatigosament s'ha recorregut per arribar-hi. A la manera de Whitman que a *Leaves of Grass* invitava a un esperit col·lectiu des de la intimitat. Al prefaci de la primera edició de la seva obra al 1855, un segle abans del cinema analitzat i quan l'embranchida final de la conquesta territorial dels EUA estava al caure, ell mateix apuntava:

*"The land and sea, the animals, fishes and birds, the sky of heaven and the orbs, the forests mountains and rivers, are not small themes
but folk expect of the poet to indicate more than the beauty and dignity which
always attach to dumb real objects
they expect him to indicate the path between reality and their souls."*

(WHITMAN, 1980: 10)

BIBLIOGRAFIA

ALEISS, Angela, *Making the White Man's Indian: Native Americans and Hollywood Movies*, Westport (Connecticut), Praeger, 2005.

ALTMAN, Rick, *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós, 2000.

ALTMAN, Rick, *A Theory of Narrative*, Nova York, Columbia University Press, 2008.

ANDERSON, Lindsay, *About John Ford*, Londres, Plexus, 1999.

ANTÓN, Jacinto, "Pielas rojas contra el Káiser" *El País*, 6/08/2014.

AZORÍN, *Un pueblecito: Riofrío de Ávila*, Barcelona, Espasa-Calpe, 1980.

BAJTIN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, a: <http://dspace.universia.net/bitstream/2024/1397/1/La-cultura-popular-en-la-edad-media-y-el-renacimiento-1941.pdf>

BAL, Mieke, *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*, Ad Literam, 2009.

BALLÓ, Jordi i PÉREZ, Xavier, *Yo ya he estado aquí, Ficciones de la repetición*. Barcelona, Anagrama, 2005.

BALLÓ, Jordi, *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*, Barcelona, Anagrama, 2000.

BARICCO, Alessandro, *Los bárbaros. Ensayos sobre la mutación*, Barcelona, Anagrama, 2008.

BARTHES, Roland, *S/Z*, Madrid, Siglo Veintiuno, 2001.

BARTHES, Roland, *Mitologías*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1970.

BAZIN, André, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 2004.

BAZIN, André, "De la politique des auteurs", en *Cahiers du Cinéma*, nº 70 (1957).

BISKIND, Peter, *Seeing is Believing: How Hollywood Taught Us to Stop Worrying and Love the Fifties*, Nova York, Pantheon, 1983.

BOGDANOVICH, Peter, *John Ford*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1997.

BODGANOVICH, Peter, "Interview with Howard Hawks", *Movie*, nº 5, 1962, p.17.

BORDWELL, David, *Narration in the Fiction Film*, Londres, Routledge, 1988.

BORDWELL, David, Janet Steiger i THOMPSON, Kristin, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, Londres, Routledge&Kegan, 1985.

BORGES, Jorge Luis i ZEMBORAIN, Esther, *Introducción a la literatura norteamericana*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.

BOU, Núria i PÉREZ, Xavier, *El temps de l'heroi. Èpica i masculinitat en el cinema de Hollywood*, Barcelona, Paidós, 2000.

BOURGET, Jean-Loup, "Social Implications in the Hollywood System" a *Film Genre Reader 3*, Barry Keith Grant (ed), Austin, University of Texas, 2003.

BRANIGAN, Edward, *Narrative Comprehension and Film*. Londres/Nova York, Routledge, 1992.

BRAUDY, Leo i COHEN, Marshall (ed), *Film Theory and Criticism*. Oxford, Oxford University Press, 2009.

BROOKS, Peter, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, New Haven, Yale University Press, 1976.

BRUZZI, Stella, *Bringing Up Daddy. Fatherhood and Masculinity in Post-War Hollywood*, Londres, British Film Institute, 2005.

BUSCOMBE, Edward, *The BFI Companion to the Western*, Londres, British Film Insitute, 1988.

BUSCOMBE, Edward, *The Searchers*, Londres, BFI Classics, 2004.

BUSCOMBE, E, *'Injuns!' Native Americans in the Movies*. Londres, Reaktion Books, 2006.

BUSCOMBE, Edward i PEARSON, Roberta E, *Back in the Saddle Again. New Essays on the Western*, Londres, British Film Institute, 1998.

- BYARS, Jackie, *All That Hollywood Allows: Re-Reading Gender in 1950s Melodrama*, Londres, Routledge, 1991.
- CALVINO, Italo, *Por qué leer los clásicos*, Barcelona, Tusquets, 1993.
- CASETTI, Francesco. *Teorías de cine*. Madrid, Cátedra, 2000.
- CASETTI, Francesco/Di Chio, Federico, *Como analizar un film*, Barcelona, Paidós, 2007.
- CATIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, *Introducción al Método Iconográfico*, Santiago, Tórculo, 1997.
- CATALÀ, Josep M., *Pasión y conocimiento. El nuevo realismo melodramático*, Madrid, Cátedra, 2009.
- CATALÀ, Josep M., *Límites de lo risible. Ética y estética del documental humorístico* al volum *La risa oblicua*, coordinat per Elena Oroz. Madrid, Ocho y Medio, 2009.
- CATALÀ, Josep M., *La puesta en imágenes. Conceptos de dirección cinematográfica*. Barcelona, Paidós, 2001.
- CATHER, Willa, *Death Comes for the Archbishop*, Londres, Virago Press, 2001.
- CAUGHIE, John, *Theories of Authorship*, Londres/Nova York, Routledge, 1988.
- COHAN, Steven, *Masked Men: Masculinity and the Movies in the Fifties*, Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 1997.
- COHAN, Steve i HARK, Ina Rae, *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, Londres/Nova York, Routledge, 1993
- COMOLLI, Jean i Jean NARBONI, "Cinéma/Idéologie/critique" *Cahiers du Cinéma*, n. 216, octubre 1969.
- COMUZIO, Ermanno, "Par-odiare, par-amare", *Cineforum*, 1994, a:
http://www.cinebuy.com/cineforum?product_id=289.
- COYNE, Michael, *The Crowded Prairie. American National Identity in the Hollywood Western*, Londres, Tauris Publishers, 1997.

COWIE, Peter, *John Ford and the American West*, Nova York, Harry N. Abrahams Publishers, 2004.

DAYAN, Daniel, *Western Graffiti. Jeux d'images et programmation du spectateur dans La chevauchée fantastique de John Ford*, París, Éditions Clancier-Guénaud, 1983.

DELBANCO, Andrew, *Melville. His World & Work*. Londres, Picador, 2006.

DELORIA, Vine Jr., *Custer Died for Your Sins*, Nova York, University of Oklahoma Press-Norman, 1988.

DENTON, James F, "The Red Man Plays Indian", *Colliers* 113 (18 març 1944): 18-19, a: <http://www.unz.org/Pub/Colliers-1944mar18-00018>.

DE TOCQUEVILLE, Alexis. *De la Démocratie en Amérique II*, a: http://classiques.uqac.ca/classiques/De_tocqueville_alexis/democratie_2/democratie_t2_1.pdf.

DORFLES, Gillo, *El kitsch, antología del mal gusto*, Barcelona, Lumen, 1973.

DURGNAT, Raymond, *Films and Feelings*, Cambridge, MA: MIT Press, 1967.

DYER, Richard, *Male Sexuality and the Media*, a Andy Metclaf and Marin Humphries (eds), *The Sexuality of Men*, Londres, Pluto Press, 1985.

ECKSTEIN, Arthur M.; LEHMAN, Peter, *The Searchers: Essays and Reflections on John Ford's Classic Western*. Detroit, Wayne State University Press, 2004.

ECO, Umberto, *¡Carnaval!*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

ECO, Umberto i CESARINI, Gian Paolo. *El redescubrimiento de América*. Barcelona, Península, 2000.

ELSAESSER, Thomas, *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. Londres, Cristine Gledhill (ed.) British Film Institute, 1987.

ELSAESSER, Thomas, "Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama", a *Imitations of Life. A Reader on Film and Television Melodrama*, Marcia Landy (ed.), Michigan, Wayne State University Press, 1991.

EYMAN, Scott, *Print the Legend*, Madrid, T&B Editores, 2001.

EYMAN, Scott, *John Wayne. The Life and Legend*, Nova York, Simon&Schuster, 2014.

FELL, John L, *Film and the Narrative Tradition*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1986.

FENIMORE COOPER, James, *The Last of the Mohicans*. Nova York, Bantam Classic Edition, 1981.

FERNÁNDEZ-SANTOS, Ángel. *Más allá del Oeste*. Madrid, Ediciones El País, 1988.

FERRO, Marc, *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 1995.

FISCHER, Lucy, *Imitation of Life. Douglas Sirk, director*. New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1991.

FONT, Domènec, *La última mirada. Testamentos filmicos*. València, Ediciones de la Filmoteca, 2006.

FORD, Dan, *Pappy: The Life of John Ford*. Nova York, Da Capo Press, 1998.

FRANKEL, Glenn, *The Searchers. The Making of an American Legend*, Nova York, Bloomsbury, 2013.

GALLAGHER, Tag, *John Ford: The Man and His Films*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1988.

GALLAGHER, Tag, "Shoot Out at the Genre Corral: Problems in the Evolution of the Western" a *Film Genre Reader 3*, Barry Keith Grant (ed), Austin, University of Texas, 2003.

GALLAGHER, Tag, *White Melodrama: Douglas Sirk*, a:
<http://sensesofcinema.com/2005/feature-articles/sirk-2/>, 2005

GLEDHILL, Christine, *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. Londres, British Film Insitute, 1987.

GOMBRICH, E.H., HOCHBERG, J., BLACK, M., *Arte, percepción y realidad*. Barcelona, Paidós, 2007.

GONZALEZ REQUENA, Jesús, *La metáfora del espejo*. Madrid, Hisperion, 1986.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Douglas Sirk*. Madrid, Cátedra, 2007.

GRANT, Barry Keith, *Film Genre. From Iconography to Ideology*, Londres, Wallflower Press, 2007.

GRANT, Barry Keith (ed.), *Film Genre Reader 3*, Austin, University of Texas, 2003.

GRODAL, Torben, *Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*, Nova York, Oxford University Press, 1997.

GUBERN, Román, *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Barcelona, Anagrama, 1996.

HALLIDAY, Jon, *Conversations avec Douglas Sirk*. París, Collection Atelier Cahiers du Cinéma, 1997.

HASKELL, Molly, *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, Baltimore, Penguin, 1974.

HASKELL, Molly, *Frankly My Dear. Gone with the Wind Revisited*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2009.

HENDERSON, Brian, "The Searchers: An American Dilemma". *Film Quarterly*. Vol. 34, Nº 2 (1980-1981), pp. 9-23.

HILGER, Michael, *From Savage to Nobleman: Images of Native Americans in Film*, Lanham, Maryland/Londres, The Scarecrow Press, 2002.

HUGHES, Robert, *American Visions: The Epic History of Art in America*, Nova York, Alfred A. Knopf, 1999.

JONES, Kent, "Intolerance" *Film Comment* a:

<http://www.filmcomment.com/article/intolerance-quentin-tarantino-john-ford/>

JOSEPHY Jr., Alvin M, *Lewis and Clark Through Indian Eyes*, Nova York, Alfred A. Knopf, 2006.

JUNG, Carl Gustav, *Arquetipos del inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós, 2011.

- KALINAK, Kathryn. *How the West Was Sung. Music in the Westerns of John Ford*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 2007.
- KAPUSCINSKI, Ryszard, *Encuentro con el otro*, Barcelona, Anagrama, 2007.
- KILPATRICK, Jacqueline, *Celluloid Indians. Native Americans and Film*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1999.
- KITSES, Jim, *Horizons West. Directing the Western from John Ford to Clint Eastwood*, Londres, British Film Institute, 2004.
- KLINGER, Barbara, *Melodrama and Meaning. History, Culture and the Films of Douglas Sirk. History, Culture and the Films of Douglas Sirk*. Bloomington, Indiana University Press, 1994.
- KLINGER, Barbara, *Cinema/Ideology/Criticism Revisited: The Revisited Genre, a Film Genre Reader 3* de Barry Keith Grant (ed.), Austin, University of Texas, 2003.
- LANGFORD, Barry. *Film Genre. Hollywood and Beyond*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005.
- LAWRENCE, D.H., *Studies in Classic American Literature*, Londres, Penguin, 1971.
- LEE, Hermione, *Willa Cather. A Life Saved Up*, Londres, Virago Press, 2000.
- LEMAY, Alan, *The Searchers*, Nova York, Dorchester Publishing Co., 2009.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Structural Anthropology*, Nova York, Basic Books, 1963.
- LIBBY, Bill, "The Old Wrangler Rides Again". *Cosmopolitan*, vo. 156, nº 3. Març, 1964.
- LUHR, William; LEHMAN, Peter, *Authorship and Narrative in the Cinema*, Toronto, Longman, 1977.
- MARÍAS, Javier, "El tiempo cavalgando", *El País*. 26/07/2008.
- McBRIDE, Joseph, *Searching for John Ford*, Londres, Faber&Faber, 2003.
- McBRIDE, Joseph, *Hawks on Hawks*, Londres, Faber&Faber, 1996.

McGEE, Patrick, *From Shane to Kill Bill. Rethinking the Western*, Malden/Oxford, Blackwell Publishing, 2007.

MERCER, John; SHINGLER, Martin, *Melodrama, Genre, Style, Sensibility*, Nova York, Wallflower Press, 2004.

MELBYE, David, *Landscape Allegory in Cinema: from Wilderness to Wasteland*, Nova York, Palgrave MacMillan, 2010.

MERCER, John i SHINGLER, Martin. *Melodrama. Genre, Style, Sensibility*, Nova York, Wallflower Press, 2004.

METZ, Christian, *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*, Barcelona, Paidós, 2002.

MITCHELL, Glenn. Text de presentació a l'edició especial de films en dvd de Douglas Sirk per UNIVERSAL (*Has Anyone Seen My Gal?/All I Desire/Magnificent Obsession/All That Heaven Allows/Written on the Wind/The Tarnished Angels/Imitation of Life*) 2008.

MULVEY, Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema" a Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods II*, Berkeley, University of California Press, 1985.

MULVEY, Laura, "Notes on Sirk and Melodrama" a *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, Christine Gledhill (ed.), Londres, British Film Institute, 1987.

NEALE, Steve, *Genre*, Londres, British Film Institute, 1992.

NOWELL-SMITH, Geoffrey, "A note on history/discourse", *Edinburgh '76 Magazine*, Edinburgh Film Festival, 1976

NUGENT, Frank. *The Searchers final script*, a: <http://www.imsdb.com/scripts/Searchers-The.html>

O'BRIEN, Geoffrey, "The Movie of the Century", *American Heritage*. November 1998. Vol. 49, Issue 7.

O'HARA, Maureen, *'Tis Herself. An Autobiography*. Londres, Pocket Books, 2005.

PANOFSKY, Erwin, *Sobre el estilo. Tres ensayos inéditos*, Barcelona, Paidós, 2000.

- PANOFSKY, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Editorial, 1992.
- PHILBRICK, Nathaniel, *The Last Stand. Custer, Sitting Bull and the Battle of Little Bighorn*, Londres, Vintage, 2011.
- PHILBRICK, Nathaniel, *Mayflower*, Londres, Harper Perennial, 2007.
- PIPPIN, Robert B, *American Westerns and American Myth. The Importance of Howard Hawks and John Ford for Political Philosophy*, New Haven, Yale University Press, 2010.
- PIRANDELLO, Luigi, *Ensayos*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1968.
- POMERANCE, Murray (ed.), *American Cinema of the 1950's. Themes and Variations*. Oxford, Berg, 2005.
- POMERANCE, Murray (ed), *A Family Affair: Cinema Calls Home*, Nova York, Wallflower Press, 2008.
- RENNER, Rolf G, *Hopper*, Colònia, Taschen, 2002.
- ROLLINS, Peter C.; O'CONNOR, John E. *Hollywood's Indian. The Portrayal of the Native American in Film*, Lexington, The University Press of Kentucky, 2003.
- RYALL, Tom, "Genre and Hollywood", a *The Oxford guide to Film Studies*, John Hill i Pamela Church Gibson (eds), Oxford/Nova York, Oxford University Press, 1998.
- SARRIS, Andrew, "Notes on the Auteur Theory in 1952", *The Primal Screen: Essays in Film-Related Subjects*, Nova York, Simon&Shuster, 1973.
- SARRIS, Andrew, *The John Ford Movie Mystery*, Bloomington, Indiana University Press, 1975.
- SCHARFF, Virginia, *Women of the West*, a:
<http://www.gilderlehrman.org/history-by-era/development-west/essays/women-west>
- SCHATZ, Thomas, *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*, Nova York, Random House, 1981.
- SCHATZ, Thomas, *Boom and Bust: American Cinema in the 1940s*. Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1997.

SCHWEINITZ, Jörg, *Film and Stereotype. A Challenge for Cinema Theory*, Nova York, Columbia University Press, 2011.

SHIVELY, JoEllen, "Cowboys and Indians: Perceptions of Western Films Among American Indians and Anglos". *American Sociological Review*, Vol. 57. Nº 6, Desembre 1992.

SIMPSON, Paul, *The Rough Guide to Westerns*, Londres, Rough Guide, 2006.

SLOTKIN, Richard, *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, Nova York, University of Oklahoma-Norman, 1998.

SONTAG, Susan, *Contra la interpretación*, Madrid, Alfaguara, 1996.

SORLIN, Pierre, *Introduction à une sociologie du cinéma*, París, Klincksiek, 2015.

STAM, Robert, *Teorías de cine. Una introducción*, Barcelona, Paidós, 2001.

STEIGER, Janet, "Hybrid or Inbred: The Purity Hypothesis and Hollywood Genre History" a *Film Genre Reader 3*, Barry Keith Grant (ed.), Austin, University of Texas, 2003.

THOREAU, Henry David, *Walden, or Life in the Woods*, Edison, Castle Books, 2007.

TUDOR, Andrew, *Theories of Film*, Nova York/Londres, Viking Press, British Film Insitute, 1973.

VICKERS, Scott B, *Native American Identities: From Stereotype to Archetype in Art and Literature*, University of New Mexico Press, 1998.

WALKER, Janet (ed.) *Westerns. Films Through History*, Londres, Routledge, 2001.

WHITMAN, Walt, *The Works of Walt Whitman*, Ware, Wordsworth, 1995.

WHITMAN, Walt, *Leaves of Grass: A Textual Variorum of the Printed Poems*, Nova York, Sculley Bradley, 1980.

WILLEMEN, Paul, "Distanciation and Douglas Sirk", *Screen* 12.2 (1971)/"Towards an Analysis of the Sirkian System", *Screen*, 13.4 (172-3).

WILLIAMS, Linda, "Melodrama Revisited", a *Refiguring American Film Genres: History and Theory*, N. Browne (ed.), Berkeley, University of California Press, 1998.

WEBER, Robert, *Basic Content Analysis*, a: <http://dx.doi.org/10.4135/9781412983488>.

WOLLEN, Peter, *Signs and Meanings in the Cinema*. Bloomington/Londres, Indiana University Press, 1972.

ZIZEK, Slavoj, *Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out*, Nova York, Routledge, 2001.

ZUNZUNEGUI, Santos, *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra/Universidad del País Vasco, 2003.

ZUNZUNEGUI, Santos, *Lo viejo y lo nuevo*, Madrid, Cátedra, 2013.

FILMOGRAFIA

The Iron Horse (El caballo de hierro, 1924), de John Ford.

Gone with the Wind (Lo que el viento se llevó, 1939), de Victor Fleming.

Stagecoach (La diligencia, 1939), de John Ford.

Drums Along the Mohawk (Corazones indomables, 1939).

The Long Voyage Home (Hombres intrépidos, 1940), de John Ford.

The Grapes of Wrath (Las uvas de la ira, 1940), de John Ford.

The Ox-Bow Incident (Incidente en Ox-Bow, 1943), de William Wellman.

Mildred Pierce (Alma en suplicio, 1945), de Michael Curtiz.

The Best Years of Our Lives (Los mejores años de nuestra vida, 1946), William Wyler.

The Big Sleep (El sueño eterno, 1946), de Howard Hawks.

My Darling Clementine (Pasión de los fuertes, 1946), de John Ford.

Duel in the Sun (Duelo al sol, 1946), de King Vidor & Al.

The Fugitive (El fugitivo , 1947), de John Ford.

Pursued (Perseguido, 1947), de Raoul Walsh.

Sea of Grass (Mar de hierba, 1947) d'Elia Kazan.

Fort Apache (Fort Apache, 1948), de John Ford.

Three Godfathers (Tres padrinos, 1948), de John Ford.

Silver River (Río de plata, 1948), de Raoul Walsh.

Blood on the Moon (Sangre en la luna, 1948), de Robert Wise.

Red River (Río rojo, 1948), de Howard Hawks.

Yellow Sky (Cielo amarillo, 1948), de William Wellman.

She Wore a Yellow Ribbon (La legión invencible, 1949), de John Ford.

Colorado Territory (Juntos hasta la muerte, 1949), de Raoul Walsh.

Pinky (Pinky, 1949), d'Elia Kazan.

Madame Bovary (Madame Bovary, 1949) de Vincente Minnelli.

The Beautiful Blonde from Bashful Bend (La rubia de Bashful Bend, 1949) de Preston Sturges.

Wagonmaster (Caravana de paz, 1950), de John Ford.

Rio Grande (Río Grande, 1950), de John Ford.

The Gunfighter (El pistolero, 1950), de Henry King .

Winchester 73 (Winchester 73, 1950), d'Anthony Mann.

Devil's Doorway (La puerta del diablo, 1950), d'Anthony Mann.

The Furies (Las furias, 1950), d'Anthony Mann.

Broken Arrow (Flecha rota, 1950), de Delmer Daves.

Vengeance Valley (El valle de la venganza, 1951), de Richard Thorpe.

Along the Great Divide (Camino de la horca, 1951), de Raoul Walsh.

Across the Wide Missouri (Más allá del Missouri, 1951), de William Wellman.

Westward the Women (Caravana de mujeres, 1951) de William Wellman.

A Place in the Sun (Un lugar en el sol, 1951), de George Stevens.

A Streetcar Named Desire (Un tranvía llamado deseo, 1951) d'Elia Kazan.

The Quiet Man (El hombre tranquilo, 1952), de John Ford.

Has Anyone Seen My Gal? (¿Alguien ha visto a mi chica?, 1952), de Douglas Sirk.

The Lusty Men (Hombres errantes, 1952), de Nicholas Ray.

Bend of the River (Horizontes lejanos, 1952), d'Anthony Mann.

Montana Belle (La bella de Monana, 1952), d'Allan Dwan.

The Big Sky (Río de sangre, 1952), de Howard Hawks.

The Savage (El salvaje, 1952), de George Marshall .

High Noon (Solo ante el peligro, 1952) de Fred Zinnemann.

Rancho Notorious (Encubridora, 1952), de Fritz Lang.

Son of Paleface (El hijo de rostro pálido, 1952), de Frank Tshlin.

The Naked Spur (Colorado Jim, 1953), d'Anthony Mann.

The Last Frontier (La última frontera, 1953), d'Anthony Mann.

All I Desire (Su gran deseo, 1953), de Douglas Sirk.

Seminole (Pluma roja, 1953), de Budd Boetticher.

Gun Fury (Fiebre de venganza, 1953), de Raoul Walsh.

Shane (Raíces profundas, 1953) de George Stevens.

Woman They Almost Lynched (1953), d'Allan Dwan.

Calamity Jane (Calamity Jane, 1953), de David Butler.

Gentlemen Prefer Blondes (Los caballeros las prefieren rubias, 1953)

The Sun Shines Bright (El sol siempre brilla en Kentucky, 1953), de John Ford.

Seven Brides for Seven Brothers (Siete novias para siete hermanos, 1954), de Stanley Donen.

Apache (Apache, 1954), de Robert Aldrich.

Taza, Son of Cochise (Raza de violencia, 1954), de Douglas Sirk.

Magnificent Obsession (Obsesión, 1954), de Douglas Sirk.

The Far Country (Tierras lejanas, 1954), d'Anthony Mann.

Johnny Guitar (Johnny Guitar, 1954), de Nicholas Ray.

Saskatchewan (Rebelión en el fuerte, 1954), de Raoul Walsh

Bad Day at Black Rock (Conspiración de silencio, 1954), de John Sturges.

Broken Lance (Lanza rota, 1954), d'Edward Dmytryk.

Silver Lode (Filón de plata, 1954), d'Allan Dwan.

A Star is Born (Ha nacido una estrella, 1954), de George Cukor.

The Man from Laramie (El hombre de Laramie, 1955), d'Anthony Mann.

The Tall Men (Los implacables, 1955), de Raoul Walsh.

The Big Knife (El gran cuchillo, 1955), de Robert Aldrich.

The Indian Fighter (Pacto de honor, 1955), d'André de Toth.

Man Without a Star (La pradera sin ley, 1955) de King Vidor.

All That Heaven Allows (Sólo el cielo lo sabe, 1955), de Douglas Sirk.

There's Always Tomorrow (Siempre hay un mañana, 1955), de Douglas Sirk.

I'll Cry Tomorrow (Mañana lloraré, 1955), de Daniel Mann.

East of Eden (Al este del Edén, 1955), d'Elia Kazan.

The Searchers (Centauros del desierto, 1956), de John Ford.

The Last Hunt (La última cacería, 1956), de Richard Brooks.

Giant (Gigante, 1956) de George Stevens.

The Last Wagon (La ley del talión, 1956), de Delmer Daves.

Autumn Leaves (Hojas de otoño, 1956), de Robert Aldrich.

Bigger Than Life (Más poderoso que la vida, 1956), de Nicholas Ray.

Written on the Wind (Escrito sobre el viento, 1956), de Douglas Sirk.

The King and Four Queens (Un rey para cuatro reinas, 1956), de Raoul Walsh.

Friendly Persuasion (La gran prueba, 1956), William Wyler.

Seven Men from Now (Tras la pista de los asesinos, 1956), de Budd Boetticher.

Run of the Arrow (Yuma, 1957), de Samuel Fuller.

Night Passage (La última bala, 1957), de James Neilson.

Fear Strikes Out (La fiebre del éxito, 1957), de Robert Mulligan.

The Tall T (Los cautivos, 1957), de Budd Boetticher.

The Tarnished Angels (Ángeles sin brillo, 1957), de Douglas Sirk.

Peyton Place (Vidas borrascosas, 1957), de Mark Robson.

3.10 to Yuma (El tren de las 3.10, 1957), de Delmer Daves.

Gunfight at the oK Corral (Duelo de titanes, 1957), de John Sturges.

The Big Country (Horizontes de grandeza, 1958), William Wyler.

Man of the West (El hombre del oeste, 1958), d'Anthony Mann.

Cat on a Hot Tin Roof (La gata sobre el tejado de zinc caliente, 1958), de Richard Brooks.

Sheriff of Fractured Jaw (La rubia y el sheriff, 1958) de Raoul Walsh

Some Came Running (1958), de Vincent Minnelli.

Horse Soldiers (Misión de audaces, 1959), de John Ford.

Rio Bravo (Río Bravo, 1959), de Howard Hawks.

Imitation of Life (Imitación a la vida, 1959), de Douglas Sirk.

The Wonderful Country (Más allá de Río Grande, 1959), de Robert Parrish.

The Last Train from Gun Hill (El último tren de Gun Hill, 1959), de John Sturges.

Some Like It Hot (Con faldas y a lo loco, 1959), de Billy Wilder.

Sergeant Rutledge (Sargento Negro, 1960) , de John Ford.

Heller in Pink Tights (El pistolero de Cheyenne, 1960), de George Cukor.

Home From the Hill (Con él llegó el escándalo, 1960), de Vincente Minnelli.

The Magnificent Seven (Los siete magníficos, 1960), de John Sturges.

The Unforgiven (Los que no perdonan, 1960), de John Huston.

The Deadly Companions (Compañeros mortales, 1961), de Sam Peckinpah.

Two Rode Together (Dos cavalgan juntos, 1961), de John Ford.

Splendour in the Grass (Esplendor en la hierba, 1961) d'Elia Kazan.

Ride The High Country (Duelo en la alta sierra, 1962), de Sam Peckinpah.

How the West Was Won (La conquista del Oeste), de John Ford, Henry Hathaway i George Marshall .

The Man Who Shot Liberty Valance (El hombre que mató a Liberty Valance, 1962), de John Ford.

McLintock! (El gran MacLintock, 1963), d'Andrew V. McLaglen.

Cheyenne Autumn (El gran combate, 1964), de John Ford.

Shenandoah (El valle de la violencia, 1965), d'Andrew V. McLaglen.

Seven Women (Siete mujeres, 1966), de John Ford.

The Good, the Bad and the Ugly (1966), de Sergio Leone.

El Dorado (El Dorado, 1966), de Howard Hawks.

The Rare Breed (Una dama entre vaqueros, 1966) d'Andrew V. McLaglen.

For a Few Dollars More (La muerte tenía un precio, 1965), de Sergio Leone.

The Professionals (Los profesionales, 1966), de Richard Brooks.

Once Upon a Time in the West (Hasta que llegó su hora, 1968), de Sergio Leone.

The Scalphunters (Camino de la venganza, 1968), de Sydney Pollack.

The Wild Bunch (Grupo salvaje, 1969), de Sam Peckinpah.

Tell Them Willie Boy Is Here (El valle del fugitivo, 1969), d'Abraham Polonsky.

True Grit (Valor de ley, 1969), de Henry Hathaway.

Butch Cassidy and the Sundance Kid (Dos hombres y un destino, 1969), de George Roy Hill.

Little Big Man (Pequeño gran hombre, 1970), d'Arthur Penn.

The Ballad of Cable Hogue (La balada de Cable Hogue, 1970) de Sam Peckinpah.

Rio Lobo (1970), de Howard Hawks.

McCabe & Mrs Miller (Los vividores, 1971), de Robert Altman.

High Plains Drifter (Infierno de cobardes, 1973), de Clint Eastwood.

Pat Garrett and Billy the Kid (Pat Garrett y Billy el Niño, 1973), de Sam Peckinpah.

I Want the Head of Alfredo Garcia (Quiero la cabeza de Alfredo García, 1974) de Sam Peckinpah.

Angst essen Seele auf de Fassbinder (Todos nos llamamos Alí, 1974), de Rainer Werner Fassbinder.

The Outlaw Josey Wales (El fuera de la ley, 1976), de Clint Eastwood.

The Shootist (El pistolero, 1976), de Don Siegel.

Heaven's Gate (La puerta del cielo, 1980) de Michael Cimino.

Pale Rider (El jinete pálido, 1985), de Clint Eastwood.
Dances with Wolves (Bailando con lobos, 1990), de Kevin Costner.
Unforgiven (Sin perdón, 1992), de Clint Eastwood.
The Last of the Mohicans (El último mohicano, 1992), de Michael Mann.
Posse (Renegados, 1993) de Mario van Peebles.
The Ballad of Little Jo (La balada de Little Jo, 1993) de Maggie Greenwald.
Bad Girls (1994), de Jonathan Kaplan.
Dead Man (1995.), de Jim Jarmusch.
Lone Star (1995), de John Sayles.
True Grit (Valor de ley, 2010), de Joel i Ethan Coen.
Meek's Cutoff (2010), de Kelly Reichardt.
Django Unchained (Django desencadenado, 2012), de Quentin Tarantino.

Documentals i entrevistes:

The American West of John Ford, de Denis Sanders.
Becoming John Ford, de Nick Redman.
Directed by John Ford, de Peter Bogdanovich (versió del 2006).
John Ford, de Lindsay Anderson.
A Turning of the Earth: John Ford, John Wayne and The Searchers, de Nick Redman.
The American Film Institute's Salute to John Ford (CBS-TV, April 2, 1973).
Directed by Douglas Sirk, d'Antonio Drove.
Edward Hopper, el pintor del silencio, producció de Morgancrea amb guió de Raquel Santos.
Out West, episodi de la sèrie *Hollywood* de Kevin Brownlow i David Gill.