

para ampliar

A continuación te proponemos una bibliografía y filmografía seleccionada, complementaria a esta sesión de *Básicos Filmoteca*, consultable a través de los servicios de Videoteca y Biblioteca del IVAC. Puedes encontrar muchas más publicaciones y obras cinematográficas relacionadas en el catálogo en línea de los fondos bibliográficos y audiovisuales de La Filmoteca.

EN LA VIDEOTECA

Dr. García Brustenga, 3 - Valencia
http://arxiu.ivac-lafilmoteca.es/IVAC/
videoteca_ivac@gva.es

El western en los 40

The Return of Frank James (La venganza de F. James, F. Lang, 1940)
Santa Fe Trail (Camino de Santa Fe, Michael Curtiz, 1940)
They Died With Their Boots On (Murieron con las botas puestas, Raoul Walsh, 1941)
The Outlaw (El Forajido, Howard Hughes, 1943)
Buffalo Bill (Las aventuras de Buffalo Bill, William A. Wellman, 1944)
Dakota (Incidente en Dakota, Joseph Kane, 1945)
Canyon Passage (Tierra generosa, Jacques Tourneur, 1946)
Duel in the Sun (Duelo al Sol, King Vidor, 1946)
The Virginian (El virginiano, Stuart Gilmore, 1946)
The Angel and the Barman (El ángel y el pistolero, James Edward Grant, 1947)
Pursued (Perseguido, Raoul Walsh, 1947)
Crossroads of Laredo (Edward D. Wood Jr., 1948)
The Treasure of the Sierra Madre (El tesoro de Sierra Madre, John Huston, 1948)
I Shot Jesse James (Balas vengadoras, Samuel Fuller, 1949)
Tulsa (Tulsa, ciudad de lucha, Stuart Heisler, 1949)

Otros westerns de John Ford

Bucking Broadway (1917)
Straight Shooting (1917)
The Last Outlaw (El último forajido, 1919)

A Gun Fightin' Gentleman (1919)
Just Pals (Buenos amigos, 1920)
The Iron Horse (El caballo de hierro, 1924)
Stagecoach (La diligencia, John Ford, 1939)
Drums Along the Mohawk (Corazones Indomables, 1939)
Fort Apache (John Ford, 1948)
She Wore a Yellow Ribbon (La legión invencible, 1949)
Wagon Master (Caravana de paz, 1950)
The Searchers (Centauros del desierto (John Ford, 1956)
Sergeant Rutledge (El sargento negro, 1960)
The Man Who Shot Liberty Valance (El hombre que mató a Liberty Valance, 1962)
Cheyenne Autumn (El gran combate, 1964)
Además, en el servicio de Videoteca del IVAC, puedes completar el resto de la filmografía del cineasta John Ford.

Alrededor de John Ford

Cinéastes de notre temps. Entre Chien et Loup. John Ford (Cineastas de nuestro tiempo. Entre perro y lobo. John Ford, Hubert Knapp, André S. Labarthe, 1966)
Directed By John Ford (Peter Bogdanovich, 1971)
Couples and Duos (Parejas y Dúos. John Wayne & John Ford, Laurent Preyale, 2003)
Becoming John Ford (Nick Redman, 2007)

GONZÁLEZ, Jesús. *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Valladolid: Castilla, 2006.
LEUTRAT, J.-L. *Les cartes de l'ouest. Un genre cinématographique: le western*. Paris: Armand Colin, 1990
MCBRIDE, Joseph. *Tras la pista de John Ford = Searching for John Ford: A life*. Madrid: T&B, 2004
PÉREZ RUBIO, Pablo (coord.) *La renovación de la leyenda: el western de los años cincuenta*. Zaragoza: Gandaya, 1991
Revista *Nosferatu*. Monográfico *El joven Ford*, nº 40, abril 2002. ISSN: 1131-9372

ALTMAN, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Bcn: Paidós, 2000.
BOGDANOVICH, Peter. *John Ford*. Madrid: Fundamentos, 1991
BORDWELL, David. *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós, 1997.
CASAS, Quim. *Películas clave del western*. Bcn: Robinbook, 2007
COMA, Javier. *Diccionario del western clásico*. Barcelona: Plaza Janés, 1992
EYMAN, Scott. *John Ford, filmografía completa: las dos caras de un pionero 1894-1973*. Köln: Taschen, 2004

EN LA BIBLIOTECA

Ed. Rialto - 7ª planta - Pl. Ayuntamiento, 17 - Valencia
http://opac.ivac-lafilmoteca.es
ivac_documentacion@gva.es



IVAC
la filmoteca

ivac.gva.es

visita nuestra web para informarte sobre la programación y los demás servicios y actividades del IVAC

básicos filmoteca

una introducción
a la historia del cine
(segunda parte)



Apuntes sobre el western

A pesar de que en los años sesenta proliferaron los westerns realizados en coproducción europea, no hay ningún otro género tan norteamericano, junto al musical, como el cine del Oeste. De hecho, el western fue antes un documento que un género de ficción. Los primeros films sobre pistoleros, forajidos, atracadores de trenes o de bancos, cazadores de búfalos, cowboys, alguaciles, ganaderos, colonos, rancheros e indios rebeldes —que, no debe olvidarse, simplemente reclamaban aquello que siempre había sido suyo, un lugar en el que crecer, vivir y morir, y del que fueron expoliados— explicaban situaciones violentas que aún ocurrían en diversas zonas del país. Cuando Edwin S. Porter rueda *Asalto y robo de un tren* (The Great Train Robbery) en 1903, lo que muestran las imágenes de este primer western oficial de la historia, el asalto a un tren por parte de una banda de forajidos, se estaba produciendo, y del mismo modo, en muchos puntos de la geografía del denominado Far West. El cine del Oeste nace cuando algunos de sus personajes reales, convertidos después en mito gracias a las películas, aún viven y practican sus andanzas a uno u otro lado de la ley. Wyatt Earp, Búfalo Bill o el gang de Butch Cassidy y Sundance Kid podrían haber asistido a una proyección de barraca de feria de la película de Porter.

Documento de una época

El western tuvo en sus inicios este sentimiento de documento de una época que aún no había desaparecido y que el cine debía capturar para siempre; así lo entendió el mismísimo Búfalo Bill, que en 1912 financió varias películas sobre los espectáculos que él mismo recreaba, con acento circense, algunas de las gestas características de la conquista del Oeste. Y esa sensación documental hace irrepetibles

las primeras grandes obras del género, tan apegadas a la realidad de un país forjado a golpes de revólver pese a que en Hollywood fantasearan con las historias, ennoblecieron a personajes que eran más villanos que héroes o modificaron episodios enteros para que quedara impresa siempre la leyenda. Ese sentimiento se perdió con el paso del tiempo, aunque no deja de ser sintomático que algunas de las últimas películas importantes del género, *Wyatt Earp* (Id., Lawrence Kasdan, 1994) y *Open Range* (Id., Kevin Costner, 2003), hayan intentado recuperar la fisicidad primitiva, casi arcaica de aquellas primeras películas que capturaban sin problemas una realidad inmediata. En ese territorio ambiguo de la mistificación y el tráfico con la verdad se instaló siempre un género que vivió épocas de ostracismo para resurgir con fuerza y convertirse, por ejemplo en los años cincuenta, en una de las prácticas más saludables e inventivas del cine hollywoodiense.

Alegorías del western

El western ha servido a lo largo de su singladura para documentar la realidad de la evolución de un país —del mito de la frontera a la plena instauración de los núcleos urbanos, de la individualidad de los colonos a la máxima expresión del capitalismo organizado—, o bien para fantasear sobre ella y crear personajes legendarios a partir de esa misma realidad —algo que no está al alcance de ningún otro género narrativo—, o para servir de metáfora de otros aspectos: los westerns pro indios de los años cincuenta hablaban también de la segregación racial contra los negros, del mismo modo que algunas películas del Oeste de la década siguiente planteaban los exterminios indiscriminados como un reflejo crítico de la participación de Estados Unidos en guerras que no eran las suyas, caso de Corea y Vietnam. Si hoy el western



sesión 9

20 de enero de 2011

LOS GÉNEROS EN EL CINE CLÁSICO. EL WESTERN

PASIÓN DE LOS FUERTES
(MY DARLING CLEMENTINE)
John Ford. EEUU. 1946

IVAC
la filmoteca



gozara de buena salud, no resulta demasiado descabellado pensar que algún film sobre las guerras con los indios podrían plantear un lectura crítica de los dos conflictos del Golfo.

Extraído de **CASAS, Quim. *Películas clave del Western. Barcelona: Ed. Robinbook, 2007***

Extraído de **BOGDANOVICH, Peter. *John Ford. Madrid: Editorial Fundamentos, 1991***

John Ford

La carrera de John Ford, iniciada en 1914 y concluida en 1970, abarca casi toda la historia de la industria cinematográfica. Durante la mayor parte de ese tiempo, se le consideró el mejor cineasta estadounidense. Sus películas narraban historias apasionantes, tenían personajes memorables, invitaban a la reflexión, avivaban los encantos de la vida sencilla y la personalidad de Ford se traslucía en ellas. Su elocuencia compositiva convertía los diálogos en prácticamente innecesarios, no porque los guiones careciesen de riqueza, sino porque la estructura literaria era sólo un aspecto de la compleja belleza formal y de la inteligencia de su cine.

Extraído de **GALLAGHER, Tag. *John Ford. El hombre y su cine. Madrid: Ed. Akal, 2009***

Extraído de **BOGDANOVICH, Peter. *John Ford. Madrid: Editorial Fundamentos, 1991***

La descripción de [Ford que hace] Welles es profunda: “Un poeta. Un comediante”. Ambas facetas de la personalidad de Ford son instintivas, pero “comediante” implica

una cierta espectacularidad consciente que es muy evidente en su obra. Ni carece de consciencia de sus efectos ni son éstos inintencionales. Pero —al igual que los poetas y los comediantes— ni le gusta explicar un chiste ni hacer teorías sobre una balada. Se limita a crear ambas cosas.

Extraído de **BOGDANOVICH, Peter. *John Ford. Madrid: Editorial Fundamentos, 1991***

Extraído de **BOGDANOVICH, Peter. *John Ford. Madrid: Editorial Fundamentos, 1991***

John Ford pertenece a ese número reducido de autores que, dentro de la política de producción de los grandes estudios de Hollywood, pudieron escapar al férreo control de la industria desarrollando un universo propio a través de una filmografía que tenía que mantener un equilibrio entre la finalidad comercial y artística. Es de esos directores que se implican en la producción de sus películas, que participan del guión (aunque la mayoría de las veces no salgan acreditados), que en el set de rodaje eran capaces de imponer su estilo entre el colectivo de técnicos implicados y que, finalmente, podían tener alguna opción sobre el montaje del filme (Ford rodaba poco metraje adicional, de tal forma que se aseguraba que en la fase de montaje no se pudieran introducir demasiados cambios o modificaciones respecto de su idea original).

Así, el director de *Centauros del desierto* construyó una obra fílmica que se inicia en el cine mudo, se extiende durante la época

gloriosa de los grandes estudios y finaliza cuando, a partir de los años 60, este modo de producción decae por el empuje de las nuevas formas de entender el cine, tanto desde el punto de vista económico como artístico; por lo tanto, es una obra que se puede analizar, encontrando temáticas comunes y reconociendo un estilo en la manera de hacer sus películas.

Y rastreando ese estilo de rodaje, lo primero que nos llama la atención es precisamente que nada nos llama la atención. La forma en que Ford planifica las escenas es absolutamente transparente, es el mejor modelo de lo que significa el lenguaje clásico cinematográfico aplicado a narrar una historia. [...] Podemos repasar sus películas una y otra vez y comprobaremos que lo que caracteriza el estilo de John Ford es la transparencia de la cámara. Todo el uso del lenguaje cinematográfico tiene como objetivo ocultar el mecanismo empleado en la realización, de tal forma que el espectador únicamente perciba el contenido de la narración que el director quiere transmitir. Para John Ford el lenguaje cinematográfico es un instrumento, no un fin en sí mismo; la combinación de planos, el emplazamiento de la cámara y el montaje son las herramientas para contar una historia, pero no se convierten en protagonistas.

Pero veamos este tema deteniéndonos en ejemplos concretos de su cine. En *Dos cabalgan juntos* (1961) tenemos una de las escenas más analizadas por la bibliografía

cinematográfica, la conversación entre los personajes que interpretan James Stewart y Richard Widmark, y donde la cámara permanece fija durante más de tres minutos. Esta escena llamó la atención en su momento, los años 60, precisamente por la ausencia de fragmentación en diferentes planos de la conversación, en aquellos años se entendió como poco clásica (pues se esperaba un juego de plano/contraplano que sostuviera el diálogo). Sin embargo, vista ahora, la escena se convierte en un ejemplo perfecto de cómo entendía el cine John Ford. La escena viene precedida de un plano general que sitúa a los personajes hablando sobre un tronco frente al río, de ahí pasamos a un plano medio que encuadra a los personajes y que se mantiene fijo durante esos tres minutos. Para Ford, simplemente no hacía falta nada más, ese plano sirve para que el espectador se dé cuenta de cómo son los personajes, sin que nada distraiga ese objetivo. Es el momento en que vemos lo diferentes que son: por un lado, el soldado, honrado y que malvive de su sueldo; por otro lado, el civil, metido a sheriff que se beneficia de su cargo cobrando un porcentaje por sus servicios a los ciudadanos.

Si la escena se hubiera fragmentado en diferentes planos no quedaría tan clara la diferencia entre ambos hombres, pues la fuerza de la escena reside en presentarlos (exponerlos) a los ojos del espectador conjuntamente tal cual aparecen, sin manipularlos. De esta forma se remarca la fuerza del diálogo y aparece una característica del cine de Ford, la composición con los personajes y el juego con los objetos, aquí cada personaje aporta uno: James Stewart, los cigarros, y Richard Widmark, el pañuelo de soldado.

El juego con los pañuelos es recurrente en su cine, en el tiroteo final de *Pasión de los fuertes* el pañuelo blanco significa la muerte de Victor Mature y en otras ocasiones su empleo es realmente hermoso (la declaración de amor de John Wayne a su amada en *Misión de audaces* viene dada por el pañuelo que él anuda al cuello de ella antes de emprender la marcha). [...] El propio John Ford, hablando con Peter Bogdanovich, confiesa su método: “Lo único que he tenido siempre ha sido buen ojo para la composición —no sé de dónde lo he sacado—,

y es lo único que he tenido”. Esa composición de la escena, que la cámara de Ford capta casi con sigilo, se convierte en uno de los aspectos fundamentales de su cine.

Extraído de **TORMO, Luis. “Un estilo transparente”, en *Encadenados*, nº 62**
Recuperada de http://www.encadenados.org/nou/n-62-john-ford/un-estilo-transparente

El western

Pasión de los fuertes es el anti-western: Ford descarta fijar su talento en la acción pura, aunque ésta acuda en su momento y fije el tono épico y trágico del género. Tampoco es un western barroco: la economía de medios y la ausencia de artificios da un esplendor poético inusual, subordinado a la conquista de unos ideales y al romanticismo del nacimiento de una nación. Porque Ford cuenta eso: la fundación de un país, el progresivo asiento de las leyes que lo van a gobernar y las condiciones de vida para que los colonos creen un folclor, permitan el culto a una religión y, sobre todo, suscriban el estereotipo de una nación, porque los Estados Unidos de América nacen con Wyatt Earp y con estos personajes a lomos de la fatalidad, conduciendo ganado por polvorientos paisajes y forjando leyendas donde los héroes obedecen estrictos códigos de honor.

La película es un ejemplo perfecto para explicar al que no sabe qué cosa es el western: pueblos que aparecen en la nada y que viven alrededor de la taberna donde las barras de bar son interminables y el whisky

Extraído de **CALVO, Emilio. *Crítica de Pasión de los fuertes publicada el 11/06/2007.***

Recuperada de http://www.muchocine.net/criticas/2207/Pasion-de-los-fuertes

es el ocio de los desposeídos y de los que lampan por un futuro mejor; sheriffs con un severo estricto del deber y una bien asentada integridad moral; pianistas que vienen a ser juke-box de la época... *Pasión de los fuertes* (My Darling Clementine) es, por otro lado, *Duelo de titanes, La hora de las pistolas, Tombstone, Duelo en OK Corral* o *Wyatt Earp*: todas son la misma película. John Ford hace la versión más libre del argumento primigenio, la que más se aparta del libreto y escenifica la visión sociopolítica de un hombre que inventó, a su manera, un género, el western. Tombstone, el pueblo antológico, al que Bob Dylan dedicó un acelerado blues inmortal, es este Tombstone de Ford. Henry Fonda es Wyatt Earp, el ganadero al que el azar y la venganza convierten en sheriff. Doc Holliday, ese cirujano atormentado, conflictivo y en continuo proceso de redención personal es Victor Mature. Y John Ford, claro está, que tiene el ingenio y la sensibilidad de convertir la violencia en poesía, de subvertir un argumento necesariamente ágil y propenso a la acción en un intimista cuadro de costumbres, en un bello retrato de una sociedad naciente, en donde los hombres mataban y morían por asuntos triviales y donde la ley era una conversación entre caballeros acodados en la barra de un bar.

Henry Fonda, creíble en todo momento, nada agitado por las circunstancias, pero destinado a forjar una épica.

Extraído de **CALVO, Emilio. *Crítica de Pasión de los fuertes publicada el 11/06/2007.***

Recuperada de http://www.muchocine.net/criticas/2207/Pasion-de-los-fuertes

