

Centauros del desierto: apuntes para una lectura desde el Personalismo Integral

The Searchers:
notes for a reading from Integral Personalism

JULEN A. CARREÑO AGUADO*

Resumen: Tanto la figura de John Ford como su obra *Centauros del desierto* han sido objeto de incontables estudios y aproximaciones doctrinales, las cuales en su mayoría han propuesto lecturas en clave mítico-fundacional, a menudo estableciendo comparaciones entre el western y la obra en cuestión, y los patrones heredados de la tradición homérica. El objetivo de este estudio es más humilde y propone una perspectiva diferente. Se trata aquí de esbozar, a partir de una lectura fílmica personal que destaca una batería de aspectos de interés en la película, así como de las diferencias advertidas entre esta y la novela de Le May, unos apuntes que puedan servir para ensayar una mirada filosófica desde el personalismo integral de Juan Manuel Burgos.

Palabras clave: John Ford, Le May, personalismo integral, western, Centauros del desierto, Juan Manuel Burgos, Karol Wojtyła.

Abstract: Both the figure of John Ford and his work, *The Searchers*, have been the subject of countless studies and doctrinal approaches, most of which have proposed mythical-foundational readings, often establishing comparisons between the western and the work quoted herein, and the patterns inherited from the Homeric tradition. The objective of this study is much more humble and proposes a different perspective. The aim here is to outline, out of a personal filmic reading that highlights a wide range of aspects of interest in the film, as well as the differences noticed between it and Le May's novel, some notes that can serve to rehearse a philosophical look from the integral personalism of Juan Manuel Burgos.

Key Words: John Ford, Le May, integral personalism, western, *The Searchers*, Juan Manuel Burgos, Karol Wojtyła.

Recibido: 07/06/2022
Aceptado: 26/07/2022

* *Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir E-mail: julenalexandre.carreno@mail.ucv.es. Colegio CEU San Pablo Sevilla E-mail: jcarreno@colegioceusevilla.es

1. Resumen

Más de medio siglo después de un estreno que no le aportó el reconocimiento que recibiría en décadas posteriores¹, ningún espectador atento se permitiría pensar que *Centauros del desierto* –en adelante, *Centauros*– se agota en un western de narrativa lineal engalanado de acción, disparos, delitos y demás clichés del tipo “buenos contra malos”. La razón, que a nuestro parecer se eleva en rasgo de genialidad por parte de Ford, estriba en gran medida en que *Centauros* inobserva el pacto de lectura que informa a los filmes del género². Y es que esta obra tardía de Ford, inspirada por la lectura de la novela homónima de Alan Le May³, alcanza cotas de complejidad sin parangón que la hacen merecedora de una lectura capaz de subrayar el tratamiento central de la persona en todas sus dimensiones por parte del director de Maine.

Desde tamaña presunción, el propósito de estas páginas no es otro que ofrecer, en primer lugar, un breve análisis de la obra que permita, en segundo lugar, esbozar unos apuntes mínimos orientados a una lectura filosófico-fílmica en clave personalista; más concretamente, desde los presupuestos del personalismo integral.

2. Breve análisis introductorio de la película

En relación con el primer propósito, y a título introductorio, hacemos nuestras las palabras de Gómez Tarín, para quien:

“Todo el filme está diseñado como una lucha por la vida que se desarrolla entre el marco gigantesco de los espacios abiertos y los lugares donde encontrar protección (hogares, grutas); en la intersección de ambos tienen lugar los acontecimientos más relevantes”⁴.

¹ Sobre la recepción del filme por parte de la crítica, véase, H. OLDMEADOW, “Tracking The Searchers: A survey of the film’s critical reception”, en *Continuum*, 11-1 (1997), pp. 131-162.

² Véase, extensamente acerca de la “suspensión voluntaria de la incredulidad” en la que se fundamentan los pactos de lectura en relación con los géneros, el capítulo I de C. SOFÍA BRENES, *¿De qué tratan realmente las películas? Claves prácticas para analizar y escribir guiones de cine y televisión*, Ediciones Internacionales Universitarias, Madrid 2001.

³ Como apunta A. COMAS, “antes se había publicado en forma de serial como relato corto en 1954 en el *Saturday Evening Post* (con el título de *The Avenging Texans*) y que se basaba en un hecho real, el secuestro por los comanches de una niña blanca, Cynthia Ann Parker, en Fort Parker, Texas en 1836” (en *Centauros del desierto, 60 años después*, en *Revista Atticus*, 32 (2006), pp. 149-156; p. 153).

⁴ En “John Ford en la hendidura del tiempo. Manifestaciones de la ausencia en *The Searchers*”, en *La Madriguera*, 54 (2002), pp. 72-73, p. 72.

Salvando la metáfora, cabe comenzar afirmando que *Centauros* admite una lectura autobiográfica en un plano connotativo. Lo que aquí proponemos es que la obra gira en torno a la imposibilidad del “hogar” –y, por ende, de la felicidad, en su acepción aristotélica– para un ser errante entre la actualidad de un mundo ajeno y la memoria del propio. Con el añadido de que el primero aparece como real, mientras que el segundo nunca ha tenido, propiamente, lugar. Y quede asimismo constancia, desde un primer momento, de que nos referimos al hogar en sentido amplio, de suerte que por este cabe entender no solo la familia nutricia, sino también la comunidad y la patria, hasta el punto de que bien pudiéramos hablar del *arraigo* y la *pertenencia* (en la forma de una *participación*, como veremos más adelante). Pero hacíamos mención de los tintes autobiográficos de la película porque *Centauros* permite establecer una comparativa entre Ethan, el personaje central interpretado por John Wayne, y el propio John Ford, relegado al ámbito televisivo por una industria que, desde mediados de los años '50, en plena *macdonalización* de la sociedad civil americana, comenzaba a apostar por anacronismos filmicos desinteresados por el western⁵. De ahí, tal vez, que *Centauros* no sea un western al uso, destacando por la profundidad de sus personajes⁶, así como por la complejidad de los temas abordados. En este sentido, nos sumamos sin enmienda a Torres-Dulce cuando valora la película como una “rara historia de soledad y desamor; de odio y esperanza, con la que John Ford tradujo en clave de *western* muchas de sus soledades, desilusiones, esperanzas y luchas interiores”⁷.

Practicadas unas pinceladas generales, descendamos a continuación a la descripción de aquellos aspectos que consideramos esenciales de cara a enarbolar una propuesta de lectura fílmica en clave personalista. Estos serían los siguientes: los planos de apertura y cierre del filme, como clave para interpretar el juego de umbrales entre dos mundos (I.1.); el periplo del héroe ordinario, como lenitivo para mostrar la búsqueda de sentido vital (I.2.); el empleo de la elipsis narrativa, como recurso que

⁵ R. CHERTA cuenta cómo, en 1956, año en el que vio la luz *Centauros* en EE.UU., se distribuyeron en Hollywood un total de 43 westerns (el 31% de la producción cinematográfica global); cifra que se vería reducida drásticamente en los años siguientes, hasta los siete westerns estrenados en 1977 (en *Centauros del desierto*. John Ford (1956). Guía para ver, *Octaedro*, Barcelona 1999, p. 15).

⁶ Recuerda A. COMAS que “Ford exigió a Nugent [el guionista] ‘algo que nunca había hecho antes, que nunca se me había ocurrido y que desde entonces siempre ha puesto en práctica: redactar las biografías completas de cada personaje del filme antes de hacer el guion. Ahora es una práctica que considero imprescindible” (en *Centauros del desierto*, 60 años después, cit., p. 153).

⁷ En su estudio preliminar a C. SOFÍA BRENES, *¿De qué tratan realmente las películas?*, cit., p. 25.

permite hacer presente a la *persona tras el personaje* ante el espectador a partir de su biografía oculta.

2.1. Los planos de apertura y cierre: el umbral entre los mundos

Que *Centauros del desierto* es una obra que invita a la reflexión en torno al hogar, el arraigo, la pérdida y la errancia del hombre que ha perdido su mundo es evidente desde una óptica meramente estética relacionada con la circularidad en la propuesta narrativa de Ford. Y es que el autor abre y cierra el filme con planos homónimos cargados de significado⁸.

En el primero, partimos de la oscuridad que brinda el interior de la casa y acompañamos a Martha (Dorothy Jordan) hacia el exterior, hasta el porche (ese mágico linde entre dos mundos), hasta la luz, para ver a Ethan aproximarse cabalgando. Toda la familia sale al porche para recibir al visitante: Aaron (hermano de Ethan, Walter Coy), las niñas, Debbie (Lana Wood) y Lucy (Pippa Scott)... incluso el perro, que, como le ocurriera a Odiseo, reconoce al familiar que regresa. En el segundo minuto del metraje, hemos visto ya comparecer a la familia del hermano de Ethan, y alcanzamos a saber de este que es un soldado confederado que regresa de la guerra.

Pero antes, la música extradiegética que acompaña a los créditos nos ha situado más de lo que creemos, pues, mientras vemos pasar los créditos, suena la primera estrofa del tema *The Searchers*, de Max Stein:

*What makes a man to wander?
What makes a man to roam?
What makes a man leave bed and board
And turn his back on home?
Ride away, ride away, ride away.*

Apenas cinco versos que hacen de *abstract* o adelanto de lo que veremos⁹ en una obra cuyo título original es, precisamente, *The Searchers*¹⁰.

⁸ Estos planos son una genial aportación de Ford, pues la novela de A. LE MAY arranca en otro punto, con la noche del asalto de los comanches a la casa de los Edwards.

⁹ F-J. GÓMEZ TARÍN sostiene, con acierto, que la composición en cuestión “ilustra la psicología del personaje [Ethan], al tiempo que ‘señala’ la progresión del relato” (“John Ford en la hendidura del tiempo. Manifestaciones de la ausencia en *The Searchers*”, cit., p. 72).

¹⁰ A nuestro humilde parecer, mágicamente versionado en castellano como *Centauros del desierto*, en una evidente doble alusión a la cantidad de tiempo que los personajes principales pasan en sus monturas atravesando tierras de nadie, así como al carácter mítico que evidencia la epopeya fordiana.

Tan pronto como desaparecen los créditos, Ford no vacila en ofrecer, directa y escuetamente, el marco espacio-temporal mínimo de la narrativa, que se desarrolla en la Texas de 1868. Lo cual ofrece otra pista esencial para el espectador; pues más adelante comprobaremos cómo la sombra de la guerra civil estadounidense se proyecta, tres años después de su finalización, sobre el personaje central de la trama¹¹.

Pues bien, si el filme da comienzo con un tema musical que anuncia una epopeya y algunos de los rasgos esenciales del personaje central, así como con el plano que establece una frontera entre dos mundos, el civilizado del hogar (en el que Ford sitúa también al espectador) y el salvaje y natural de las llanuras, el final ofrece el contrapunto de aquel con el que se abriera el relato. Volvemos a escuchar el tema de Max Stein, justamente donde lo habíamos dejado con ocasión de los créditos iniciales:

*A man will search his heart and soul,
go searching way out there
Yes, peace of mind he knows he'll find.
But where, oh Lord, oh where?*

Con este fondo musical, vemos a Ethan regresar al hogar de los Edwards con su sobrina Debbie en brazos. Todos entran en la casa –todos, salvo Mose Harper (Hank Worden), que ha logrado ya la recompensa del hogar en la mecedora del porche–; incluso el “hijo adoptivo”, Martin, cuyo proyecto vital enraíza ahora en el de los Jorgensen, junto a Laurie –veremos más adelante cómo, en la versión de Le May, no es este el destino del joven–. En cambio, Ethan permanece en el porche, en un plano muy similar al del comienzo del filme. Suena el estribillo del tema: *Ride away, ride away, ride away*, al tiempo que vemos a Ethan volverse y alejarse del umbral de la casa, hacia la inmensidad del desierto, de vuelta en el mundo hostil al que pertenece. He aquí el trasunto central de la obra: el desarraigo y la búsqueda del hombre arrojado a una vida entre dos mundos, el de la naturaleza hostil y el de una civilización incipiente en cuya creación él mismo debe colaborar, a pesar de que no pueda ser uno de sus miembros.

¹¹ Gracias a la obra de A. LE MAY, podemos conocer qué ha sido de Ethan (Amos) a lo largo de estos años: “Había pertenecido durante dos años a los Rangers, y cuatro a las órdenes de Hood, y había estado en dos ocasiones en la Ruta Chisholm. Antes hizo otras cosas –trabajó de capataz de un convoy de toros, transportó correo, capitaneó una estación de diligencias–, y todas las hizo bien” (*Centauros del desierto*, Valdemar, Madrid 2013 [1954], p. 36). También E. TORRES-DULCE sugiere que “muy posiblemente poco antes de regresar a casa, [Ethan] se ha dedicado a asaltar diligencias o bancos, porque es propietario de un montón de monedas de oro *yanqui* que parecen recién acuñadas” (en su estudio preliminar de la obra *¿De qué tratan realmente las películas?*, cit., p. 36).

Dicho esto, sería interesante proponer al espectador el visionado de una y otra escena, omitiendo el resto de la película. Lo que queremos poner de manifiesto es que cabría hacerse cargo de lo vertebral de la historia narrada por Ford tan solo a partir de estas dos escenas. Lo cual es sintomático de una grandeza estética difícil de lograr en un western y en cualquier otro género.

Pues bien, queremos aquí significar no solamente el valor narrativo de ambos planos, sino también –y principalmente– la trascendencia de estos en el marco de una lectura que traduce el conflicto entre dos mundos, el de la naturaleza y el de la civilización, para elevar la radicalidad y centralidad de la presencia *personal* de Ethan. Y es que dichos mundos, desde una óptica antropológica, no son otros sino el del desarraigo –y la alienación– y el de la vida lograda, respectivamente; articulado este último en el bien-fin subordinado del hogar (es decir, de la familia). Hasta el punto de que, en defecto del *ride away* de Stein, harían bueno el recital de aquellos versos de Kavafis, “Ítaca te brindó tan hermoso viaje. / Sin ella no habrías emprendido el camino. / Pero no tiene ya nada que darte”.

Pero, si la estructura denota y anticipa una epopeya, quisiéramos seguidamente puntualizar el papel que juegan el viaje (físico y espiritual) y la búsqueda en el desarrollo de la narrativa, lo cual es tanto como predicarlo de la biografía y el carácter futurizo de los afectados, los *centauros*.

2.2. El mundo de los centauros: personajes en busca de sentido

Si los umbrales habilitan la lectura de los mundos, la perspectiva personalista permite que estos no se agoten en dos, un afuera y un adentro, sino que podamos proponer un tercero, ese al que Polo se refiere como *intimidad*¹² y que hace referencia a la grandeza exclusivamente humana de volverse hacia una apertura interior innovadora de la que es rasgo visible la acción libre en clave de compromiso.

La novela de Le May que sirve a Ford de inspiración abre con una cita premonitoria que enmarca el perfil antropológico que no solo afecta a los centauros, sino que cabe extrapolar a la totalidad de los pioneros del filme, que batallan por establecer una civilización y una identidad en circunstancias hostiles:

Estas gentes poseían una clase de coraje que bien podría ser el mejor don de cualquier hombre; el coraje de aquellos que sim-

¹² Véase L. POLO, *Quién es el hombre. Un espíritu en el mundo*, Rialp, Madrid 1991.

plemente perseveran día tras día, poniendo todo de su parte, más allá de cualquier resistencia razonable, raras veces teniéndose como mártires, y nunca creyéndose valientes.

Esta perseverancia silenciosa resulta esencial para entender que en *Centauros* Ford construye el escenario mítico desde el que asistimos a biografías que se muestran en forma de epopeya¹³. Si bien, con la complejidad añadida de que, en el caso de personajes como Ethan o Martin, hallamos en cada uno al antagonista de su propio personaje¹⁴ –con el matiz, no menor, de que hay quien, desde una lectura psicológica, ha visto en el personaje Cicatriz (Henry Brandon) una imagen especular del propio Ethan¹⁵–. Así, sobre Ethan (Amos), leemos en la novela de Le May, en boca de Martin, que “tendía a cerrarse en su caparazón entre alguna que otra explosión de temperamento”¹⁶, y que “lejos del hogar, (...) era considerado un respetado y violento pendenciero”¹⁷. Por su parte, dice de él Comas¹⁸:

Es un hombre sin apenas pasado reciente. Por una parte, representa al héroe del western por excelencia, fuerte, individualista, que no necesita a nadie, con recursos propios suficientes, con sentido de la autoridad y del deber... Por otra, oculta una posible vulnerabilidad y unas contradicciones ideológicas y éticas. Rescata a Debbie, pero no perdona a sus raptos. La película es como una obsesión. Es antisocial pero solidario, cree en la amistad, pero también en los deberes y obligaciones. En Ethan pueden encontrarse rasgos y posturas definitivas e ideológicas no solo del western, sino de la sociedad norteamericana en general sobre la colonización y muy especialmente sobre los nativos norteamericanos hasta aquel momento.

¹³ En el ecuador de la obra de A. LE MAY leemos la siguiente reflexión: “jamás se les ocurrió pensar que su búsqueda se estuviera convirtiendo en una enorme y extraordinaria gesta de resistencia; una epopeya de esperanza sin fe, de fortaleza sin recompensa, de tozudez más allá de los límites de la cordura. Simplemente siguieron buscando, dando el siguiente paso, porque siempre hubo un lugar más donde buscar, una leve esperanza que seguir” (*Centauros del desierto*, cit., p. 203).

¹⁴ En esta misma línea, si bien refiriéndose únicamente a Ethan, se expresa C. SOFÍA BRENES al afirmar que “el enemigo del protagonista parece estar dentro de él mismo, y tiene que ver con su rechazo al mundo indio y su incapacidad de abrirse al mundo familiar” (en *¿De qué tratan realmente las películas?*, cit., p. 166).

¹⁵ Así, A. M. ECKSTEIN, en “Darkening Ethan: John Ford’s *The Searchers* (1956) from Novel to Screenplay to Screen”, en *Cinema Journal*, 38-1 (1998), pp. 3-24, quien llega a afirmar que “Cicatriz es por tanto la cicatriz de Ethan” (p. 3).

¹⁶ A. LE MAY, *Centauros del desierto*, cit., p. 33.

¹⁷ *Ibid.*, p. 139.

¹⁸ A. COMAS, *Centauros del desierto, 60 años después*, cit., p. 155.

Ethan Edwards es un excombatiente del ejército confederado. Lo *leemos* desde los primeros planos en los que comparece a partir de detalles flagrantes de su vestuario: las tirantas, el pantalón, la casaca o la hebilla oficial con la grabación C.S.A. (min. 4). Ethan vuelve de la guerra, pero al espectador atento le ha asaltado ya una doble inquietud: ¿A dónde vuelve exactamente?, pues es evidente que no es ese su *hogar*; y ¿por qué llega en 1868, como se advierte en blanco sobre negro, cuando es sabido que la guerra civil tuvo su fin tres años antes? El desconcierto está sembrado.

Por si fuera poco, pronto entra en escena Martin (Jeffrey Hunter) (min. 4:50), el sobrino de adopción de los Edwards, de sangre comanche, y con él se nos proporciona un rasgo característico de la personalidad de Ethan: su racismo. Y es que vemos al exsoldado desconfiar del joven, a pesar de que se nos permite conocer que fue precisamente Ethan quien lo rescató de la muerte en su niñez¹⁹. A estas alturas, transcurridos apenas cinco minutos de metraje, nos hacemos a la idea de que el personaje de Ethan encierra varias capas de lectura, y de que la narrativa del filme no será superficial ni evidente.

Ethan es un personaje cuyo mundo no se nos da a conocer más que a través de detalles que no pocas veces comparecen en el mundo material de los objetos dotados de significado. Así, tan pronto como llega a la casa de los Edwards, una casa que lleva su nombre, sin ser suya, Ethan comienza a desprenderse de diferentes objetos de valor, que obsequia a sus sobrinos: el sable, a Ben (Robert Lyden); la medalla de oro, a Debbie. Se trata de objetos con un profundo significado en el mundo del que proviene (su arma, su condecoración), pero que ceden su uso y en cierto modo pierden valor en el “nuevo mundo” de la casa. Un mundo que no le pertenece, como comprobamos a raíz de la primera conversación entre adultos, en este caso, entre Ethan y su hermano, en presencia de Martha, junto al fuego. Aaron pone al día a Ethan y le pregunta por qué se quedó en aquellas tierras antes de estallar la guerra, en lugar de marcharse; algo que tensa la conversación e incómoda tanto a Martha como a Ethan, que

¹⁹ No así en la obra de A. LE MAY, donde es Aaron (Henry) quien encuentra y rescata a Martin (*Centauros del desierto*, cit., p. 210). Lo cual arroja un dato no menor de cara a interpretar la construcción del personaje de Ethan por parte de Ford, pues es evidente que de esta variación se traduce una posición de garante en la figura de Ethan que refuerza su posición y deber de acompañamiento y custodia respecto a Martin. De hecho, pensamos que no es casualidad que en la novela Amos (Ethan) sea el nombre del padre de Martin Pauley (tenemos noticia de ello en la p. 207, cuando Martin y Amos visitan las tumbas de los Pauley), y que Ford se lo haya adjudicado al personaje de John Wayne en la película.

ofrece unas monedas a su hermano en pago por su estancia allí antes de abandonar la reunión para acomodarse en los escalones del porche.

A estas alturas, transcurridos nueve minutos del metraje, Ford ha mostrado ya al espectador la composición de lugar de los personajes. Queda claro que Ethan (nombre de origen hebreo cuyo significado es “aquel que es firme”) es alguien que llega de algún lugar remoto (niega haber estado en California, pero no aclara de dónde viene), y de vagar durante largo tiempo (hace tres años que ha terminado la contienda bélica). Ethan no ha llegado a casa; no la tiene. De hecho, como él mismo le espeta a su hermano, pagará por estar allí, si bien su tendencia será a salir al exterior, en este caso a ese “no lugar” o tierra de nadie que representa el porche.

Pero el comienzo de la obra aún va a proporcionarnos información esencial, si bien una vez más de modo implícito y desde una estética sutileza. Y es que, en la siguiente escena, en la que el reverendo y sheriff Samuel Johnson Clayton (Ward Bond) irrumpen en la casa, seguimos descubriendo al personaje de Ethan. Sabemos que no ha terminado de aceptar la rendición de los confederados, lo cual abona su situación personal de errancia y desarraigo, como perdido entre mundos: “sigo conservando mi sable, y tampoco lo puedo convertir en arado” (min. 10-11), le espeta al reverendo al ser cuestionado acerca del desenlace de la guerra.

Pero tal vez la muestra más explícita –y humillante– de la carencia de un hogar y un mundo por parte de Ethan la obtenemos en la escena en la que, tras ser herido por los comanches y habiendo comprobado que su sobrina Debbie renuncia a abandonar a los indios, otorga testamento a favor de Martin²⁰; la única persona que le queda, a pesar de llevar toda la película desconsiderando al joven por su sangre mestiza (min. 1:27 y ss.). Y es que, a este respecto, Ford ha sido fiel al perfil elaborado por Le May, impecablemente expresado en líneas que merecen ser reproducidas:

“El hogar, para ellos [Amos (Ethan) y Martin], era más un rumbo que un lugar. Era como la marca de un topógrafo que está en el mapa, pero no en la tierra: se está al sur de allí, y luego se cabalga hacia allí, y tras un tiempo estás al norte de allí, pero nunca se está exactamente allí, porque no existe tal cosa; el hogar tan solo existe en la mente de uno”²¹.

²⁰ En la novela de A. LE MAY, Martin en un primer momento acepta el ofrecimiento de Amos (Ethan) sin desaire (pp. 302-303); solo más tarde, cuando descubre que el plan de Amos (Ethan) es acabar con la vida de Debbie, y no rescatarla, rompe el testamento en tiras y las arroja al fuego (p. 317).

²¹ *Ibid.*, p. 261.

Con todo, es de justicia advertir que no es Ethan el único personaje que vaga sin mundo. Nos referimos ahora al poético caso que Ford brinda a través del personaje de Mose Harper (Hank Worden), el “loco”. En la escena de la cantina mexicana, Mose concede que no aspira a recompensa alguna; que lo único que desea es un techo sobre su cabeza y una mecedora junto al fuego (min. 1:13-1:16)²². Con otras palabras, Mose desea un “hogar”; un mundo. Y es que incluso el personaje aparentemente falto de cordura sintetiza a la perfección una inquietud y búsqueda que es común a tantos otros personajes de la obra. Pero, si es un “loco” quien mejor resume un anhelo compartido, es una mujer doliente quien mejor pone palabras al mal común. Hablamos de la Sra. Jorgensen (Olive Carey), de cuyos labios escuchamos una sentencia estremecedora:

“Texas no es una tierra para ser habitada por seres humanos. Ni este año ni el que viene. Y Dios sabe cuántos más. Pero no creo que esto vaya a durar siempre. Algún día se convertirá en un agradable lugar para vivir. Puede que hagan falta nuestros huesos como abono para que eso ocurra” (min. 44-45).

Ford plantea la escena en términos que no dejan de ser cómicos, pues Lars (John Qualen) y Ethan, que escuchan desde sus mecedoras en el porche de la casa, cruzan entonces sus miradas y es el primero quien rompe el silencio para elevar un “era maestra de escuela, ya lo sabes” (min. 46), a caballo entre la ambigüedad y la ironía.

Volviendo a Mose Harper, es oportuno añadir otro aspecto que relaciona al personaje con Ethan. Y es que, lejos de ser un guiño cómico, Mose se eleva en un personaje crucial en la película. No en vano, el desenlace del periplo de Ethan y Martin se debe casi enteramente a él. Es el “loco” Mose quien descubre el paradero de Debbie²³, y no Ethan y Martin. Y lo hace en la sombra, inobservado por el espectador, sin emplear violencia; en este sentido, tan especular es su figura respecto a la de Ethan que, ya en la escena final, comprobamos cómo Mose alcanza la Tierra Prometida, la mecedora en el hogar de los Jorgensen, mientras que en Ethan vemos a un Moisés que nunca llega a Casa²⁴. Tal es la rele-

²² En la novela de A. LE MAY, es Lije quien pide una recompensa consistente en un trabajo como cocinero sin necesidad de remuneración, que simplemente le proporcione “un catre, un poco de comida y una silla junto a una estufa (...), un agujero para morir” (*ibid.*, p. 240).

²³ He aquí otra diferencia no menor introducida por Ford en relación con la novela de LE MAY, en la que no es Mose, sino Lije, quien proporciona las pistas sobre el paradero de Debbie (*Centauros del desierto*, cit., p. 240).

²⁴ Sobre el personaje de Mose Harper puede verse, más extensamente, L. PASCUAL HERNÁNDEZ, *Análisis textual de Centauros del desierto. Estudio del personaje secundario de Mose*

vancia narrativa de lo que Ford no cuenta y que remite a la biografía de sus personajes.

2.3. La elipsis narrativa: la persona desde su biografía oculta

Se ha observado por ciertos críticos, y apuntado como falla de la obra, que *Centauros* parece grabada “a machetazos”, como si hubiera habido cortes abruptos en el guion²⁵. Y, como apunta Torres-Dulce, parece incontestable que la película “funciona siempre con elipsis, de tiempo, mentales, de lo que no debemos ver, pero sí conocer”²⁶. Sin embargo, pensamos que es precisamente ese deber de conocer el que hace de tales omisiones narrativas una de las posibles claves de genialidad de la obra, alimentando la complejidad del misterio humano y la invitación a la reflexión del espectador, que *participa* de la búsqueda de los centauros.

A este respecto, apunta Gómez Tarín que:

“Una de las grandezas del filme estriba en lo delicado de matices, en la explotación de la sugerencia, presente desde la primera imagen. Este procedimiento, de carácter connotativo, se puede percibir tanto en elementos narratológicos (tipología, ambientación, expresión de las miradas entre los personajes) como formales y, en este último caso, la elipsis y el fuera de campo adquieren una fuerte pregnancia. La suma de ambos factores contribuye a crear situaciones en las que no es necesaria la palabra para percibir lo que significan unos personajes para otros e, incluso, sus relaciones en el pasado (que podemos adivinar)”²⁷.

A nuestro entender, no pocos elementos son abordados por Ford desde el recurso artístico y discursivo de la elipsis narrativa con el propósito, o al menos abriendo tal posibilidad, de brindar al espectador el marco textual idóneo para esbozar una lectura que gire en torno a la centralidad de la persona.

Harper, Tesis de Grado, Facultad de Ciencias de la Comunicación, Universidad Rey Juan Carlos, 2017.

²⁵ En estos términos se pronuncia J. M. LAMET (min. 1:35 y ss.) en el especial que el programa *Qué grande es el cine*, dirigido por José Luis Garci, dedica a *Centauros del desierto*. Disponible en: <https://youtu.be/-ToOIXh-5p8> (última consulta: 31/07/2022).

²⁶ En su estudio preliminar de *¿De qué tratan realmente las películas?*, cit., p. 38.

²⁷ En J. SANMARTÍN y J. A. PERIS-CANCIO, “Personalismo integral y personalismo fílmico: una filosofía cinematográfica para el análisis antropológico del cine”, en *Quién. Revista de Filosofía Personalista*, 12 (2020), pp. 177-198; p. 73.

El primero de dichos elementos viene dado por la relación entre Ethan y Martha²⁸, de la que nada se nos dice, si bien es mostrada con claridad rayana desde el mismo instante en el que Martha es “empujada” por la cámara a salir de la casa para recibir al visitante. Pero, dejando a un lado este hecho, así como el significativo saludo inicial entre ambos, en el que las miradas de uno y otro dicen más de cuanto pudiera haberse escrito en el guion, se desprende, ya en las primeras escenas del filme, de dos momentos: (1) la escena en la que Ethan, tras una tensa conversación con su hermano, se sienta en los escalones del porche y se vuelve hacia él, que cierra la puerta de la habitación que custodia el lecho conyugal (min. 8:42); y (2) la escena en la que Martha acaricia el abrigo sudista de Ethan (min. 12). En esta segunda escena, refuerza la elipsis narrativa el rostro del reverendo Johnson, que da a entender que conoce la historia entre ambos, quién sabe si a raíz de una confesión de Martha. Pues bien, huelga decir que, como se verá más adelante en este escrito, el amor secreto entre Ethan y Martha reviste una importancia nuclear en el filme, al informar el deber en que Ethan fundamentará su periplo.

Pero, además, un segundo aspecto tratado por Ford a través de la elipsis son las escenas violentas. Ford sencillamente elige no mostrarlas, invitándonos a presumir cada muerte o fatalidad. Es más, es a Ethan a quien expone a dichos tormentos por nosotros. Así, la escena en la que impide a Martin ver los cadáveres de los Edwards (min. 21:26-22:05)²⁹, esa otra en la que oculta a Martin y Brad (Harrey Carey Jr.) la muerte de Lucy (min. 37:31-38:01), o incluso aquella en la que Ethan corta la cabellera de Cicatriz (min. 1:49:54-1:50:02), a quien tampoco vemos morir.

En tercer lugar, Ford decide que nuestro conocimiento acerca del pasado de Ethan sea fragmentario y anecdótico, y lo hace pender de un delicado “mostrar” que adorna el proemio de la narración³⁰. Desconocemos qué pasó durante los tres años que median entre la finalización de la

²⁸ En la novela de *LE MAY* la supuesta relación frustrada entre Amos (Ethan) y Martha no llega a tanto; allí se sugiere únicamente que este ha estado siempre enamorado de su cuñada en secreto: “Mart se sintió impactado; había vivido con Amos casi toda su vida sin tan siquiera sospechar la verdad. Pero tampoco lo había sospechado Henry... y menos aún Martha. Amos estaba, siempre había estado, enamorado de la esposa de su hermano” (*Centauros del desierto*, cit., p. 68).

²⁹ He aquí otro ejemplo –de incontestable valor estético y narrativo– que Ford brinda del juego de umbrales, en el que el escenario de la tragedia ni siquiera es ya visible para el espectador a partir del rostro de Ethan, pues este se nos muestra acucillado y fundido en negro, a contraluz.

³⁰ Una vez más, desmarcándose de la novela de *LE MAY*, que proporciona información al respecto, como ya apuntamos en el pie 11 de este escrito.

guerra y el regreso de Ethan a casa de su hermano. Aunque presumimos que Ethan ha llevado una vida errante relacionada con el delito³¹.

Finalmente, una elipsis indirecta acompaña también la narración en aquellas escenas en las que Ethan hace alarde de profundos e inquietantes conocimientos en relación con la cultura comanche. Así, la escena en la que dispara a los ojos del cadáver comanche³² para que su alma no logre entrar en las praderas del espíritu, condenándole a vagar por toda la eternidad entre los vientos (min. 24:50-25:51); o esa, ya mencionada, en la que vemos a Ethan cortarle la cabellera al jefe Cicatriz, haciendo suya una costumbre de su *enemigo* (min. 1:49:54-1:50:02).

Estos y otros tantos ejemplos se han traído a colación a los meros efectos de proponer que el recurso en cuestión favorece una reflexión del espectador en torno a la centralidad de la persona; pues, no en vano, demandan la reconstrucción de una biografía por parte del espectador, un constante cuestionarse por el *quién*.

Partiendo de lo anterior, procede en lo que sigue elevar una propuesta de lectura fílmica desde una perspectiva personalista.

3. Una propuesta de lectura en clave personalista

Se han practicado innumerables análisis académicos en torno a Ford y, más concretamente, a *Centauros*; en su mayoría, desde una tradición pacífica en su lectura en clave mítico-fundacional de inspiración homérica³³, sin faltar quien ha desvelado en la obra formas de lo trágico

³¹ A este respecto, y como recuerda A-M. ECKSTEIN, no está de más recordar que “la novela [de Le May] no sugiere ni remotamente que Ethan sea un fuera de la ley y un proscrito” (en “Darkening Ethan”, cit., p. 6).

³² No ocurre así en la novela de LE MAY, en la que Amos (Ethan) se limita a cortar la cabellera del indio caído (*Centauros del desierto*, cit., p. 63).

³³ Así, por ejemplo: N. SIMÕES RODRÍGUEZ, “Tragedia griega y western americano. Estudio de cuatro casos”, en *Habis*, 47 (2016), pp. 307-323; J. BALLÓ y X. PÉREZ, *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*, Anagrama, Barcelona 1998; E. TORRES-DULCE, “Homero en Texas”, en *Nickel Odeon*, 26 (2002), pp. 54-63; p. 57; M. WINKLER, “Classical Mythology and the Western Film”, en *Comparative Literature Studies*, 22 (1985), pp. 516-540; pp. 519-520, mencionando el simbolismo de las armas del héroe al comienzo de la película y en relación con los primeros versos de la *Eneida*; R. CHERTA, “Centauros del desierto. John Ford (1956). Guía para ver”, *Octaedro*, Barcelona 1999, pp. 65-66, refiriéndose a la bienvenida y el banquete inicial en honor de Ethan; K. DAY, “What Makes a Man to Wander?: The Searchers as a Western Odyssey”, en *Arethusa*, 41 (2008), pp. 11-49, aclarando que Ethan “exhibe dos rasgos típicamente odiseicos que complican su posición como héroe: es un merodeador que quiere enraizar en la comunidad pero es efectivamente apartado, y demuestra una ambigüedad moral propia de un embaucador o un villano” (p. 15); M. WINKLER, “Homer’s Iliad and John Ford’s The Searchers”, en *Gaia*, 7 (2003), pp. 593-599, quien recuerda que, en *Centauros*, Ford “nos presenta a un protagonista en un aislamiento similar al de Aquiles” en *La Iliada* (p. 597).

aristotélico, como la *anagnorisis*, la *hybris* o la *peripeteia*³⁴. Es más, el propio Ford ha declarado explícitamente que la película pretende ser “una épica psicológica”³⁵.

Las pretensiones de este estudio se concretan en una propuesta de lectura de *Centauros* desde los fundamentos del personalismo fílmico; concretamente, desde los del personalismo integral. Lo cual demanda detenerse antes brevemente en una aproximación de mínimos a la teoría elaborada por Juan Manuel Burgos³⁶. Y es que es de justicia aclarar que nuestra postura aspira a ir más allá de ese rótulo genérico que a menudo sirve para convocar a toda doctrina que, a modo de reacción frente a individualismos y colectivismos, afirma la centralidad de la persona humana. En este sentido, nuestro compromiso se extiende a una determinada concepción de esa persona, y a ninguna otra. Y adelantamos, a modo de hipótesis, que *Centauros* admite una lectura en profundidad capaz de desvelar el misterio de lo personal que subyace en lo *mostrado* por Ford. De ahí la importancia de hacer nuestro, a modo de partida, el personalismo integral de Juan Manuel Burgos, así denominado porque aúna elementos de las tradiciones moderna y clásica, pero también porque da razón de todas y cada una de las dimensiones de la persona³⁷; concepción que, no olvidemos, se halla esencialmente enriquecida gracias a las aportaciones antropológicas de Karol Wojtyła³⁸. Recuerdan, a este respecto, Sanmartín y Peris-Cancio:

Para algunos autores, Debbie será Penélope para Ethan, y Laurie lo será para Martin (véase, J. I. ANDÚJAR CANTÓN y J. M. LLODRÁ, *El héroe trágico y el universo épico en John Ford*, en C. MACÍAS VILLALOBOS, J. M. MAESTRE MAESTRE y J. F. MARTOS MONTIEL (eds.), *Europa Renascens. La cultura clásica en Andalucía y su proyección europea*, Federación Andaluza de Estudios Clásicos. Instituto de Estudios Humanísticos. Libros Pórtico, Zaragoza 2015, pp. 607-623; p. 613, pie 19, y p. 615, respectivamente). Para otros, Martha será Penélope (véase, J. McBRIDE y M. WILMINGTON, *John Ford*, JC, Madrid 1996, p. 163).

³⁴ Véanse, por todos, M. WINKLER, “Tragic Features in John Ford’s *The Searchers*”, en *The Bucknell Review*, 35-1 (1991), pp. 185-208; y M. B. CABRAL y A. C. VALENTE, “*The Searchers*: Aristoteles Revisited”, en *Cinema*, V (2021), pp. 1159-1166.

³⁵ En A. M. ECKSTEIN, «Darkening Ethan», cit., p. 5.

³⁶ Véase J. M. BURGOS, *Introducción al personalismo*, Palabra, Madrid 2012. Y, acerca de los presupuestos teóricos de su propuesta de personalismo, J. M. BURGOS, “El personalismo ontológico moderno I. Arquitectónica”, en *Quién. Revista de Filosofía Personalista*, 1 (2015), pp. 9-27; p. 12.

³⁷ Véase, J. M. BURGOS, “¿Qué es el personalismo integral?”, en *Quién. Revista de Filosofía Personalista*, 12 (2020), pp. 9-37; p. 12. Más concretamente, apunta el autor de la teoría que “en el caso del personalismo integral, la noción de persona que se emplea es moderna, el resultado de la integración de la noción precedente del cristianismo y desarrollada por la escolástica con conceptos antropológicos decisivos provenientes de la modernidad, como la subjetividad, la autoconciencia, la autodeterminación, etc.” (p. 13).

³⁸ Véase K. WOJTYLA, *Persona y acción*, Palabra, Madrid 2017. A este respecto, ya J. M. BURGOS recuerda que “Karol Wojtyła no ha desarrollado una teoría del personalismo, sino una antropología. Su principal preocupación teórica fue la persona, que estudió a fondo desde una perspectiva personalista, pero no se preocupó de mostrar (por falta de tiempo o

“Al director personalista se le reconoce por toda una serie de mensajes en los que cree y propone al espectador la belleza interior de las personas, su capacidad de sobreponerse a las adversidades para significar la victoria del amor, los vínculos que se crean en la familia y en las relaciones matrimoniales sinceras, igualitarias y de mutuo reconocimiento y respeto, la necesidad de lazos comunitarios fuertes para contrarrestar u orientar adecuadamente las presiones del poder político o económico...”³⁹.

Partiendo de los presupuestos genéricos anteriores, Sanmartín y Peris-Cancio afinan al sugerir que el eje del personalismo de Ford radica, en concreto, en la cuestión relativa a la *vocación*, entendida esta a modo de “capacidad de *entrega y sacrificio* de las personas por su comunidad”⁴⁰.

Citan Sanmartín y Peris-Cancio a Eyman y Duncan⁴¹ para mencionar los motivos temáticos que informan la trayectoria de Ford; los cuales, como se verá más adelante, no pocas veces coinciden con las notas características del personalismo que podemos hallar en el cine del oscarizado director de origen irlandés. De los doce propuestos por Eyman y Duncan, Sanmartín y Peris-Cancio mencionan el tratamiento de seis de ellos en *Centauros*. Pues bien, a ellos quisiéramos añadir otros cuatro, que consideramos también presentes en la obra en cuestión.

El primero es el relativo al marginado como pensador. Y es que el dilema que plantea la necesidad y a un tiempo la imposibilidad de asumir lazos familiares por parte, en este caso, de Ethan no se agota en la marginalidad de un personaje de acción, sino que se proyecta en la de uno “con capacidad de ensimismarse” y de mostrarse, además, como pensador⁴². En este sentido, no son aislados los momentos en los que vemos en Ethan a un personaje reflexivo, que llega a brindar mentefacturas de hondo calado. Más aún si volvemos sobre su homólogo literario –Amos–, a quien debemos, entre otros, el discurso que, abatido, pronuncia tras haber hallado el cuerpo sin vida de Lucy; el cual, en la obra de Ford, escuchamos en la voz de la Sra. Jorgensen, en su porche, en un

interés) cómo su posición se relacionaba, se enmarcaba o se distinguía de otras corrientes filosóficas y, en particular, de otras corrientes personalistas” (en “El personalismo ontológico moderno I. Arquitectónica”, cit., p. 11).

³⁹ J. SANMARTÍN y J. A. PERIS-CANCIO, *Personalismo integral y personalismo filmico*, cit., p. 179.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 182.

⁴¹ Véase, S. EYMAN y P. DUNCAN, *John Ford. Las dos caras de un pionero*, Taschen, Barcelona 2004, pp. 14-17.

⁴² Así definen la característica J. SANMARTÍN y J. A. PERIS-CANCIO, aunque no mencionen el caso de Ethan a este respecto (en *Personalismo integral y personalismo filmico*, cit., p. 190).

momento posterior de la película. La razón de este giro radica, a nuestro humilde parecer, en que no sería propio del Ethan de Ford este tipo de excurso. Al contrario, es el silencio, el lenguaje corporal y el rostro del personaje zurcido por Ford el que *muestra* la complejidad de su pensamiento.

El segundo tema típicamente fordiano cuya presencia queremos afirmar en *Centauros* es aquel al que Eyman y Duncan se refieren como *motivo visual del sacrificio*; el cual, como recuerdan Sanmartín y Peris-Cancio, se hace patente “cuando personajes que, al principio, pueden ser considerados como malvados, a lo largo de la narración muestran tener corazón y alma”⁴³. Pues bien, consideramos que el personaje de Ethan hace bueno aquello de que, quién más y quién menos, llevamos un ángel en el pecho y un demonio en las tripas. Y es que la profundidad y complejidad del personaje se debe, en gran medida, a que hallamos en él a alguien capaz de lo mejor y de lo peor; de mostrar indiferencia, desprecio, frialdad y odio racial⁴⁴, tanto como comprensión, compromiso y misericordia⁴⁵. En este sentido, no está de más recordar que el personalismo no garantiza personajes con currículos inmaculados, ni mucho menos, y que en el de Ethan cobra sentido el proverbio que reza *bienaventurados los fracturados, pues solo ellos dejan pasar la luz*. No en vano, Sanmartín y Peris-Cancio advierten en la escena en la que Ethan alza a Debbie en sus brazos un ejemplo de conversión y una expresión de la gracia⁴⁶.

En tercer lugar, proponemos que concurre también en *Centauros* el tema de la *comida compartida* como símbolo del carácter nutricional de la familia⁴⁷. Lo hace en diferentes momentos en el comienzo de la obra: el

⁴³ J. SANMARTÍN y J. A. PERIS-CANCIO, en *Personalismo integral y personalismo fílmico*, cit., p. 191.

⁴⁴ M. WINKLER recuerda cómo, en la escena en la que Ethan abate varios búfalos a tiros, encontramos la declaración explícita de los verdaderos motivos que informan la búsqueda de Ethan, que no pasan ya por recuperar a Debbie, sino por vengarse de Cicatriz y de los comanches (en “Tragic Features in John Ford’s *The Searchers*”, cit., p. 195).

⁴⁵ Aunque Ford no lo rescata para el filme, extraemos de la lectura de la novela de LE MAY una muestra sobrecogedora de humanidad por parte de Amos que, con seguridad, no dejó indiferente al cineasta en la reelaboración de su personaje de Ethan. Así, tras el asalto de los comanches a la casa de los Edwards, leemos cómo Ethan envía a Martín a la de los Mathison para hacer venir a las mujeres con el objeto de que laven y vistan a Martha para su entierro (*Centauros del desierto*, cit., pp. 50-51).

⁴⁶ J. SANMARTÍN y J. A. PERIS-CANCIO, *Personalismo integral y personalismo fílmico*, cit., p. 191. Aunque los autores mencionan este aspecto al referirse al tema relativo al *marginado como hombre de acción*, consideramos que no constituye una temeridad abordarlo respecto al *motivo visual del sacrificio*.

⁴⁷ En este punto hacemos nuestra la lectura de J. SANMARTÍN y J. A. PERIS-CANCIO, quienes advierten que “comer juntas las personas es un emblema de estar llamados a un banquete definitivo, a una vida perdurable” (*ibid.*, p. 192).

primero, con la llegada de Ethan, cuando, tras las presentaciones, la familia Edwards se reúne a la mesa (min. 3:17); el segundo, poco después, cuando, con ocasión de la llegada del reverendo Johnson, vemos a los niños de la familia compartir el desayuno (min. 8:57); el tercero, justo antes de recibir el ataque comanche, cuando vemos a Debbie y Martha poner la mesa para cenar (min. 17:37).

En cuarto y último lugar, quisiéramos hacer aquí mención al tema del *alcohol y las peleas*, presente en *Centauros* de manera explícita y en clave humorística –al más puro estilo fordiano– en la escena de la boda malograda entre Laurie y Charlie McCorry (Ken Curtis), en la que Martin y Charlie terminan protagonizando una divertida pelea (min. 1:28-1:37).

Pues bien, en los temas hasta aquí destacados como típicamente fordianos se hallan imbricados los aspectos personalistas reflejados por el autor en *Centauros*, a saber: la centralidad de la familia, el valor del matrimonio como complementariedad, el servicio a la comunidad, el vínculo con la historia y la cultura, la visión trascendente de la vida de las personas y, desde nuestro punto de vista, también el reflejo del rostro humano. Abordaremos brevemente estas cuestiones en los apartados que siguen.

3.1. La centralidad de la familia

Es una obviedad que Ford trabajó una y otra vez la recreación de familias quebradizas e inundadas de realismo. A pesar de lo cual, como apuntan Sanmartín y Peris-Cancio, identificaba la esencia de la socialidad con la pertenencia a una familia y, por extensión, a una comunidad; lo cual revierte en que dicha pertenencia es, a un tiempo, *don* y *tarea*⁴⁸.

En el caso de *Centauros* asistimos, a vista de pájaro, a una panorámica que muestra las dificultades de tres familias, los Pauley, los Jorgensen y los Edwards, en su intento de asentarse y comenzar una vida civilizada en una tierra hostil; en un mundo en el que, como apunta Cavell, “solo hay tierra, salpicada aquí y allí de refugios y ahora y entonces de unos pocos frentes que los hombres llaman una ciudad”⁴⁹. De ahí que, en este sentido, el escenario propuesto por Ford arroje un contexto de uso que permite presumir una relación de equivalencia entre la membresía familiar y la comunitaria. Máxime si, trayendo una vez más a colación la cir-

⁴⁸ *Ibid.*, p. 189.

⁴⁹ S. CAVELL, *El mundo visto. Reflexiones sobre la ontología del cine*, UCOPress, Córdoba 2017 [1971], p. 96, referenciando bellamente la vaciedad especular de cielo y tierra en los *westerns* de Ford.

cularidad narrativa de la obra de *Le May*, en su desenlace comprobamos cómo, muerto Amos (Ethan) y casada Laurie con Charlie, descansa en Martin la misión de refundar la familia Edwards junto con su hermana, Debbie, si es que ambos son capaces de *regresar* a la civilización.

Ante la doble amenaza identitaria y cultural que arroja para los pioneros la hostilidad de una tierra poblada por nativos, por un lado, y la anormalidad institucional de una nación de posguerra que no termina por recomponerse, Ford hace descansar el peso de la misión personal a la que es llamada la trayectoria vital de los personajes centrales en la unidad social mínima y germinal de la familia. A este respecto, el caso de Martin es paradigmático y las diferencias que Ford establece respecto a la novela de *Le May* nos permiten, una vez más, deducir rasgos personalistas en su sello. Y es que Martin es, tanto en el filme como en la novela, un personaje cuyos orígenes se remontan a los Pauley y su pasado y presente a los Edwards (tras su adopción a raíz de la aniquilación de los Pauley por los comanches). Su futuro, en cambio, se proyecta hacia una presumible reconstrucción de la familia Edwards en la novela, muerto Amos (Ethan) y recuperada Debbie; sin embargo, en el filme Ford otorga al centauro mestizo la prerrogativa de integrarse en la familia Jorgensen, a través de su presumible enlace matrimonial con Laurie. De lo cual extraemos dos lecturas. La primera, que el periplo de los tres miembros supervivientes de la familia Edwards les ha hecho incapaces de refundar el clan en condiciones civilizadas; la segunda, que Ford adjudica un valor fundante a la unión matrimonial.

3.2. *Valor del matrimonio como complementariedad*

El anverso de la cuestión relativa al matrimonio como complementariedad queda explícitamente retratada tanto en el ejemplo que ofrecen, a modo de punto de partida, las estructuras familiares de los Pauley, los Jorgensen y los Edwards, que abanderan el mito fundacional de la incipiente civilización americana, como en el objeto último de la búsqueda de personajes como Brad, en el destino del periplo de Martin o el dilema que acompaña al propio Ethan. Con otras palabras, en *Centauros* la búsqueda identitaria de cada personaje halla su imagen especular en figuras femeninas que simbolizan el triunfo de la vida con sentido a través de la familia, como son Lucy o Laurie, en el caso de Brad y Martin, o lo que queda de Martha (su hija, Debbie), en el de Ethan.

Con todo, no está de más llamar la atención acerca del contundente reverso de esta cuestión, que Ford comparte a través de la accidental y accidentada relación de Martin con la nativa, Look (Beulah Archuletta).

Y es que, con ocasión de una negociación con la tribu de los noconas, vemos cómo Martin compra por accidente a una mujer comanche. Las escenas que siguen sirven a Ford para mostrar al espectador, con más crudeza de la que lo hace Le May en su novela⁵⁰, las diferencias radicales en la concepción del amor matrimonial entre la cultura a la que pertenecen Martin y Ethan, y la comanche, en la que la mujer no ocupa un lugar desde el que poder realizarse como persona en la complementariedad y el libre compromiso⁵¹. De hecho, desde nuestra lectura hay un indicio que permite presumir que esta cuestión no es menor a los ojos de Ford, pues se desmarca de la versión ofrecida por Le May. Así, si en la novela *Look* simplemente huía sin dejar rastro, abandonando a Martin y Ethan para no volver a comparecer en la historia, Ford opta por darle muerte poco tiempo después de dicha huida. La razón, a nuestro parecer, persigue el refuerzo de la coherencia moral que informa el sentido de la empresa de Martin; con otras palabras, *Look* no puede vivir si el destino de Martin pasa por un matrimonio con Laurie, si este ha de ser aprobado sin reservas por la comunidad. Un recurso que Le May no necesita explorar, precisamente porque el final dedicado a Martin es uno que no contempla una *nueva* unión matrimonial.

3.3. El servicio a la comunidad

Defiende Montiel Mues que las historias favoritas de Ford son aquellas de “hombres y mujeres buenos/as, aunque de mala vida, que tardan en comprometerse con el lado bueno, en moderar su intemperancia y en agregarse convenientemente a una comunidad. Historias piadosas, pues, de redención (católica)”⁵².

A este respecto, recuerdan Sanmartín y Peris-Cancio que “el cine personalista muestra con frecuencia el dilema moral que se les plantea a las personas a la hora de elegir entre su propio beneficio o el de la comunidad”, lo cual revierte en que, con frecuencia, las narraciones en un marco personalista se vuelven sobre el heroísmo que brilla en lo ordinario, en la vida corriente de personas que son sensibles a la voz de su con-

⁵⁰ LE MAY narra este episodio en la segunda mitad del capítulo 16 (pp. 162-167). Lo hace con una diferencia no menor respecto a la versión de Ford, pues en la novela no hallamos signo alguno de violencia por parte de Martin hacia *Look*; al contrario, es precisamente Martin quien, en la novela, se enfrenta a Ethan para evitar que asesine a la nativa.

⁵¹ Sobre la problemática relativa al racismo y las relaciones interétnicas en Ford y en *Centauros*, cfr. A. HUI, “The Racial Frontier in John Ford’s *The Searchers*”, en *Revista Complutense de Historia de América*, 30 (2004), pp. 187-207; pp. 194 y ss.

⁵² A. MONTIEL MUES, “La intemperancia de Ethan Edwards”, en *Arbor*, CLXXIV-686 (2003), pp. 265-276; p. 269.

ciencia⁵³, que han de responder con libertad a la *llamada* de proyectos y vocaciones que le son dadas y que ha de interpretar, para elegir seguirlos o no⁵⁴. Este aspecto tiene una presencia central en *Centauros*, pues ayuda a interpretar con la merecida profundidad las trayectorias personales de Ethan y Martin, en lo que se refiere al sentido del deber.

Dicho esto, queremos comenzar ampliando las lindes de este aspecto hasta considerarlo en relación con aquello a lo que Wojtyła, desde una concepción personalista que abrazamos, se refiere en clave de *deber como expresión de la llamada a la realización de sí*⁵⁵. De esta manera, partiendo de la diferenciación que el futuro Juan Pablo II establece entre el deber moral o jurídico y el personal, proponemos aquí analizar sucintamente de qué manera se traslada esta dicotomía al *servicio a la comunidad* como elemento personalista reflejado por Ford en *Centauros*; concretamente, en el periplo protagonizado por Ethan Edwards y Martin Pauley. Wojtyła aclara la diferencia anterior en los siguientes términos:

“El deber moral o jurídico así concebido puede presentarse como algo que procede del exterior del sujeto-persona. Ese tipo de deber define al hombre como individuo social, sus obligaciones respecto a los otros y respecto a toda la sociedad a la que pertenece. La esfera del deber de la persona respecto a las demás personas constituye otro problema distinto relacionado con el orden de la participación, que se manifiesta como convivencia y cooperación de las personas...”⁵⁶.

Pues bien, nos preguntamos a qué tipo de deber se refiere el periplo de Ethan en *Centauros*, para lo cual es necesario aclarar antes qué entiende Wojtyła por *participación* –a nuestro entender, concepto clave en el que se fundamenta la diferenciación–. Para el autor polaco, la participación se eleva a modo de anverso de la alienación, en el sentido de que hace referencia a que el hombre se construye a sí mismo, y a su comunidad, al realizar una acción junto con otros, y no al limitarse a cohabitar o estar junto a ellos⁵⁷. Solo desde esta concepción podemos

⁵³ J. SANMARTÍN y J. A. PERIS-CANCIO, *Personalismo integral y personalismo fílmico*, cit., p. 181.

⁵⁴ Así, J. MARIAS, *Persona*, Alianza, Madrid (1996), pp. 143 y ss., en el capítulo que el autor dedica a las trayectorias personales.

⁵⁵ WOJTYŁA dedica la parte segunda de su *Persona y acción* a tratar la facultad de trascender del hombre a través de la acción (pp. 169 y ss.) y, más concretamente, el capítulo IV a defender la posibilidad de realización del yo personal en y desde la acción (pp. 243 y ss.).

⁵⁶ *Ibid.*, p. 244.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 435. Ya antes había aclarado el autor que “por participación [en su sentido filosófico] entendemos aquí lo que corresponde a la trascendencia de la persona en la acción cuando esa acción es realizada ‘junto con otros’, en las diversas relaciones sociales o interpersonales” (p. 230).

adjudicar a la acción su valor personalista y entender que la verdad se halle “íntimamente ligada con el deber”⁵⁸, así como la vocación del hombre a realizarse en el cumplimiento del deber relacionado con valores reconocidos y aceptados como verdaderos⁵⁹. Con otras palabras, lo que nos preguntamos aquí es si cabe *leer* una vía positiva de la vocación en las acciones que informan el periplo de Ethan Edwards y Martin Pauley.

Nuestra respuesta es rotundamente afirmativa, a pesar de que una lectura superficial invitaría a pensar que difícilmente cabe reconocer en los *centauros* un «actuar junto con otros». Sin embargo, sería negligente confundir el carácter visible del personaje con la alienación en la que se traduce la falta de participación. Precisamente porque la participación que informa las acciones de Ethan y Martin cae del lado de un mostrar que Ford genialmente articula no pocas veces a través de las elipsis; lo cual se traduce en que, a nuestro entender, la participación de Ethan no se agota en el destinatario visible del centauro que le acompaña –su *ahijado*, Martin–, sino que se vuelve hacia el espectador mismo en cuanto a partícipe y, ¿por qué no?, testafarro de una comunidad *que le observa*. Con otras palabras, el mostrar elíptico de Ford hace al espectador copartícipe de Ethan y Martin en su acción; lo somete a sus dilemas éticos. He ahí el grado de maestría del director; quien, como defiende Eckstein, se aparta considerablemente tanto del Amos de Le May –menos antisocial y más reflexivo–, como del Ethan del guion de Nugent, para acabar ofreciendo un personaje cada vez más oscuro y atravesado de contradicciones⁶⁰.

Además, basta volver una vez más sobre la novela de Le May para encontrar pistas esclarecedoras en esta línea. Así, cuando Lije Powers cuenta que ha descubierto el paradero de Debbie en casa de los Mathison –es él, y no Mose Harper, a quien corresponde el hallazgo en la novela–, leemos a Amos (Ethan) pronunciarse en los siguientes términos: “... supongamos que existe solo una posibilidad entre un millón de que Lije diga la verdad... y que yo me equivoque. Esa mínima sombra de duda no

⁵⁸ *Ibid.*, p. 245, refiriéndose a esta verdad como *equidad*, de suerte que de los juicios teóricos queda predicar verdad o falsedad y de las normas, en cambio, equidad o iniquidad.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 249.

⁶⁰ En palabras del propio A. M. ECKSTEIN, “muy poco de este comportamiento antisocial estaba en la novela de Le May. Mucho más en el guion definitivo de Frank Nugent, que Ford supervisó. Pero la versión final del temible, cruel, arrastrado Ethan Edwards de *Centauros del desierto* fue creado durante el rodaje mismo de la película como resultado de decisiones cruciales realizadas ad hoc por Ford; (...) podemos ver a Ford oscurecer gradualmente el personaje de Ethan desde el principio del proceso productivo hacia sus propios fines” (en «Darkening Ethan», cit., p. 5).

me dejaría descansar jamás, ni tan siquiera en la tumba”⁶¹. Un pronunciamiento impensable para el personaje interpretado por John Wayne, no tanto por el hecho de que Ethan no sea un hombre de palabras, sino porque el personaje de Ford alcanza tal grado de complejidad que pareciera modelado por el Wittgenstein del *Tractatus* para que las acciones que engrosan su conducta ética caigan del lado del “mostrar” a través del ejemplo, y no del mero “decir”.

Y, en lo que atañe a Martin, de la lectura de *Le May* extraemos cómo su búsqueda le cuesta la relación con Laurie, justamente cuando parecía que esta iba a buen puerto. Así, Martin sacrifica su posible matrimonio con la joven Mathison (Jorgensen, en la película) para cumplir con su deber: seguir buscando a su hermanastra hasta el último aliento⁶².

3.4. *El vínculo con la historia y la cultura*

Es un hecho que en *Centauros* Ford aborda sin ambages las implicaciones históricas y culturales que informan la narrativa de sus personajes. Lejos de agotar su relato en una trama aséptica, trabaja temas esenciales a las circunstancias de los hechos, y a un tiempo gravosamente vigentes en la sociedad estadounidense de mediados del siglo XX. Así, el racismo, las raíces identitarias de la civilización norteamericana, el mito fundacional o la institucionalización de la moral social están presentes en la obra objeto de estudio. Hasta el punto de que autores como Montiel Mues han leído, a modo de mensaje subliminal por parte de Ford y en clave de crítica social, la idea de que el germen de la civilización se halla necesariamente en ciertas mentiras y renunciaciones familiares, así como en sacrificios comunitarios⁶³. Ejemplo flagrante de ello es la amargura que acompaña al personaje de Ethan, tanto en lo que respecta a sus malogrados anhelos amorosos, como en lo relativo al fracaso de sus ideales políticos y sociales a raíz de la derrota sudista en la guerra.

Además, no son pocos los ejemplos que el filme brinda respecto a los vínculos históricos y culturales de la narrativa, muchos de ellos ya citados al referirnos al racismo de Ethan y a las diferencias culturales observables entre los grupos étnicos que confluyen en pantalla, a saber: los

⁶¹ A. LE MAY, *Centauros del desierto*, cit., p. 277.

⁶² *Ibid.*, cap. 31; pp. 279 y ss.

⁶³ A. MONTIEL MUES, “La intemperancia de Ethan Edwards”, cit., p. 269. El autor justifica en este hecho que Ford acuda tan a menudo a personajes gobernados por la intemperancia y el desvarío.

pioneros, los nativos americanos (más concretamente, los comanches) y los mexicanos. Con todo, por traer a colación un ejemplo más a este respecto –extraído de la novela de Le May, pero parafraseado por Ethan en el filme de Ford–, obsérvese el trasfondo quineano en la siguiente afirmación de Ethan acerca de los comanches: “en toda mi vida, tan solo he aprendido una cosa sobre un indio: sea lo que sea lo que uno pensaría que haría en su lugar... él no va a hacerlo”⁶⁴. O, de vuelta en el filme de Ford, esta otra sentencia, que Ethan pronuncia bajo la nieve: “El indio, tanto cuando ataca, como cuando huye es inconstante; abandona pronto. No comprende que se pueda perseguir algo sin descanso. Y nosotros no descansaremos” (min. 41:38).

Y es que, a pesar de que Ethan parece conocedor de la cultura e incluso de la lengua de los comanches, no es menos cierto que son también constantes los pronunciamientos o las acciones a través de las cuales el propio Ethan abre un abismo insalvable entre la cultura de los pioneros y la de los nativos, hasta el punto de que no parece conceder a estos siquiera el mínimo quineano de la caridad que permita alumbrar una traducción y el entendimiento intercultural.

Pero, para evitar seguir referenciando escenas o planos comentados a la luz de otras cuestiones ya examinadas o aún por examinar en otro punto de este estudio, proponemos llamar ahora la atención acerca de un personaje secundario paradigmático a efectos de lo que queremos trasladar. Nos referimos al personaje Samuel Johnston Clayton, en quien tanto Le May como Ford hacen confluír el doble tratamiento de reverendo y capitán *ranger*. Pues bien, lo que interesa significar es la simbología que exhala un personaje aparentemente secundario. Y es que Johnson es al mismo tiempo autoridad religiosa y civil del lugar, en claro reflejo de la ambigüedad moral que aqueja los cimientos de una civilización como la de los pioneros texanos de la posguerra civil.

Asimismo, el papel que Ford concede a mujeres como Martha, Laurie o la señora Jorgensen es portador de una recreación antropológica que merecería un estudio específico, más detenido y profundo que este en el que podemos detenernos. Baste, por el momento, hacer mención de la cuestión y elevarla al foro con el ánimo de convidar a estudios prospectivos⁶⁵.

⁶⁴ A. LE MAY, *Centauros del desierto*, cit., pp. 66-67.

⁶⁵ Véase, ampliamente sobre este tema, A. LANUZA, *El hombre intranquilo. Mujer y maternidad en el cine clásico americano*, Encuentro, Madrid 2011.

3.5. La visión trascendente de la vida de las personas

A efectos de este trabajo asumimos, siguiendo la tesis de Wojtyła⁶⁶, que la realización de la persona acontece en la superación de la auto-determinación y la intencionalidad, lo que nos permite reconocer en el cumplimiento del deber un signo de la trascendencia en la forma del servicio. A esta cuestión nos hemos referido ya en el apartado anterior, si bien tangencialmente o en lo que afecta a una sola de sus formas. Resta aún establecer un vínculo que consideramos esencial entre la visión trascendente de la vida humana como rasgo personalista propio de la obra de Ford y la causalidad personalista defendida por el personalismo integral de Burgos⁶⁷. Lo que aquí defendemos es que la causalidad que informa las acciones centrales de los personajes de *Centauros* es interpretable en los términos fenomenológicos y experienciales propios del personalismo integral, para trazar una trayectoria de sentido trascendente.

Pero, si buscamos más específicamente rasgos trascendentales de naturaleza religiosa, no serán pocos los signos que Ford obsequie aquí y allá. Sirvan a título ilustrativo las tumbas familiares o la misa funeral por los Edwards, pero también la escena –a la que ya nos referimos en el apartado I.3– en la que Ethan violenta el cadáver de un comanche para atentar contra su fe (min. 24:50-25:51). En este sentido, Ford enriquece el trasfondo religioso de la escena respecto a la novela, en la que Amos (Ethan) se limita a cortar la cabellera del nativo; lo cual se eleva, a nuestro entender, en un detalle no menor de cara a comprender la intención de Ford de hacer comparecer la cuestión trascendental como parte del dilema que acompaña a Ethan en su particular epopeya.

Dicho esto, e insistiendo en la importancia de volver sobre la obra de *Le May* para extraer pistas interpretativas en relación con el sello personal y personalista de Ford en el filme, no quisiéramos dejar de hacer mención de una escena de la novela que el director de Maine no rescató para su largometraje. Nos referimos a las páginas en las que leemos cómo Martin y Ethan se topan con las ruinas del que fuera el hogar de

⁶⁶ Afirma K. WOJTYŁA que “la persona se abre en él [deber] hacia los valores y mantiene a la vez en relación con ellos la medida de la trascendencia que condiciona a la acción, porque permite distinguir el actuar de aquello que ‘únicamente sucede en el sujeto-hombre’” *Persona y acción*, cit., pp. 250-251.

⁶⁷ Como recuerda X. ZUBIRI, “la célebre teoría aristotélica de la causalidad está rigurosamente plasmada sobre las realidades ‘naturales’. La teoría aristotélica de la causalidad es una teoría de la causalidad natural. A mi modo de ver, junto a ella debe introducirse temáticamente con todo rigor una teoría de la causalidad personal. (...) La causalidad personal es de tipo muy diferente al de la causalidad natural. Con lo cual los dos tipos de causalidad no son unívocos, sino a lo sumo análogos”, en *Inteligencia y razón*, Alianza, Madrid 2008 [1983], p. 238.

los Pauley con ocasión de su regreso al de los Mathison. Amos (Ethan) indica al joven el lugar exacto en el que enterraron a su familia. Le explica, además, que nunca lo marcaron con cruces ante el temor de que los indios allanaran las tumbas. En ese momento, Martín pregunta si tal vez, tantos años después, podrían marcarlas. A lo que Amos (Ethan) contesta afirmativamente, ofreciéndose a ayudarlo con las cruces⁶⁸. Pues bien, presumimos que tanto este ejemplo como aquel en el que Amos (Ethan) hacía llamar a las mujeres de los Mathison (Jorgensen) para embalsamar a Martha habrían sido considerados por Ford actos improprios de un *odiseo* atormentado como el Ethan de su *Centauros*. Si bien, una vez más, creemos firmemente que hay, en aquello que Ford no muestra, mucho más que el simple oscurantismo reservado de un dandi. La prueba no es otra que su recurso constante a una fórmula incontestablemente personalista, como es la comparecencia del rostro humano.

3.6. El rostro humano

Una de las aportaciones más singulares y valiosas de la propuesta categorial que Marías eleva en su *Antropología metafísica*⁶⁹ es, tal vez, la relativa al *rostro humano*⁷⁰. Lo es, como recuerda su discípulo Sánchez García, porque “aparece en su función de representante de todo el cuerpo” para mostrarnos la realidad total de la persona⁷¹. Marías lo expresa en términos que perderían valor en un intento de paráfrasis por parte del escribiente:

“la cara es una parte privilegiada del cuerpo, no solo en el sentido de ser importante, quizá la más importante, sino en el de funcionar como representante de todo el cuerpo”; y es que “ninguna otra parte del cuerpo tiene en el mismo grado carácter proyectivo, programático y viniente”. Y continúa: “la cara es la estructura dramática que ‘viene’ hacia mí, que avanza hacia de-

⁶⁸ A. LE MAY, *Centauros del desierto*, cit., p. 209.

⁶⁹ Nos referimos, como es evidente, a la estructura empírica de la vida humana; es decir, a esas “estructuras que se imponen a la vida en este mundo concreto en que nos encontramos; es decir, dado el repertorio efectivo de forzosidades, facilidades y dificultades que de hecho nos es dado y con el cual tenemos que hacer, cada uno de nosotros, nuestra vida”, J. MARIAS, *Antropología metafísica*, Alianza, Madrid 1995 [1970], p. 11.

⁷⁰ No en vano, es de común conocimiento que encontramos el origen de la palabra persona en el vocablo etrusco *phersu*, que designa al rostro o máscara, en el sentido de aquello mediante lo cual hacemos comparecer una identidad ante un otro.

⁷¹ J. L. SÁNCHEZ GARCÍA, “Las categorías antropológicas de Julián Marías”, en *SCIO*. Revista de Filosofía, 12 (2016), pp. 159-176; pp. 167 y 168.

lante, y eso quiere decir hacia el futuro: es el órgano somático de futurición”⁷².

Pues bien, *Centauros* nos obsequia con, al menos, tres muestras flagrantes de este órgano somático de futurición, que se corresponden con momentos antológicos desde una óptica cinematográfica.

El primero lo hallamos en la primera parte del filme, en la escena en la que Ethan, sabedor de que el ardid de los comanches (el robo de ganado a la familia Jorgensen) ha servido para alejarle de lo que más ama, comparece en primer plano ante el espectador al tiempo que atusa el lomo de su caballo (min. 16:35-16:40). En un plano cargado de significado en el que la exhausta cabalgadura, cuyas limitaciones físicas precisamente han impedido a Ethan cumplir con su deber, se antepone en el encuadre entre el personaje y la cámara (el espectador), leemos en el rostro de Ethan, sin necesidad de diálogo alguno, el dramatismo de una tragedia vital que avanza hacia el espectador para hacerle copartícipe de un futuro por construir.

El segundo ejemplo que sirve a Ford para reflejar la relevancia esencial del rostro humano es aquel que nos ofrece la escena en la que Ethan y Martin escrutan los rostros de un grupo de mujeres blancas rescatadas por el ejército de su cautiverio entre los nativos americanos (min. 1:10-1:13). Martin pasea entre las jóvenes que pudieran tener la edad de Debbie mostrándoles la vieja muñeca de la niña con el objeto de inspirar algún tipo de reacción que les ayude a identificar a su familiar, sin éxito. Entonces, justo antes de abandonar la estancia para comprobar si la niña se encontraba entre los cadáveres recuperados, la cámara nos ofrece un plano americano que avanza hasta un primer plano de Ethan, a caballo entre el horror, el desprecio y la desesperanza. Y es que, a pesar de que ante sus ojos comparecen mujeres blancas, no se reconoce en rostros que han cedido a la locura a raíz de abandonar la propia cultura, a favor de la comanche. Una escena que permite una lectura antropológica no desdeñable, pues invita a considerar que el cambio de circunstancias vitales y, por extensión, de paradigma social y cultural, deviene en la alienación de personas –las mujeres rescatadas– que han perdido su identidad de manera irrevocable.

El tercer momento en el que el rostro humano comparece a modo de clave de lectura personalista no es otro que el ya subrayado por Sanmartín y Peris-Cancio⁷³; tal vez el momento en el que los rasgos personalistas

⁷² J. MARIAS, *Antropología metafísica*, cit., p. 122.

⁷³ J. SANMARTÍN y J. A. PERIS-CANCIO, *Personalismo integral y personalismo fílmico*, cit., p. 191.

alcanzan su máxima expresión. Y es que, hasta tal punto es destacable la marca personalista de Ford en lo que se refiere al tratamiento del rostro humano a modo de herramienta narrativa personalista que, en escenas como la que se comentará a continuación, lo hace apartándose diametralmente de la versión que encontramos en la obra de Le May. Así, si en las páginas finales de la novela vemos a Amos (Ethan) intentar rescatar a Debbie en lugar de matarla, con el resultado de que es la joven quien acaba asesinando a su tío de un disparo, Ford da un giro a favor de una lectura que no queremos malinterpretar como conciliadora, buenista o meramente habilitante de la circularidad narrativa, sino que nos permite reconocer la redención en el encuentro de los rostros de Debbie y su tío. De ahí que Andújar Cantón y Llodrá reconozcan que Ford:

“ahonda en el personaje de Ethan Edwards y lo catapulta a otro universo existencial y psicológico que poco tiene que ver con su andadura en la novela, un universo que remite a las trampas del destino de honda sabiduría trágica, a la pérdida inconsolable, al asumido destierro en busca de una quimera y a la solitaria catarsis”⁷⁴.

Se trata de aquel en el que Ethan cumple por fin su misión de rescatar a Debbie de los comanches. Al contraluz del pórtico de una cueva, Ethan levanta en sus brazos a la joven para volver a reconocer su “rostro”; es decir, para ver en el interior de su sobrina a la niña que también alzara en sus brazos al comienzo de la película, cuando la confundiera con su hermana Lucy (min. 03:08), superando así todo rastro de racismo. En esa escena Ethan reencuentra y reconoce a la persona en Debbie⁷⁵, en quien además se hace presente el cumplimiento del deber en clave de participación.

4. Conclusiones y prospectiva

El objetivo principal de este trabajo no era el de valorar los incontables estudios dedicados a Ford y a *Centauros*, los cuales han venido proponiendo, en su mayoría, lecturas en clave mítico-fundacional basadas en una comparativa con los patrones de la tradición homérica. Lo que

⁷⁴ Véase, J. I. ANDÚJAR CANTÓN y J. M. LLODRÁ, *El héroe trágico y el universo épico en John Ford*, cit., p. 620.

⁷⁵ En esta misma línea, apunta C. SOFÍA BRENES que, en la escena en cuestión, “Ethan mira a su sobrina como quien es en sí. Por primera vez en toda la película no la juzga por sus relaciones anteriores y la acepta”, al tiempo que, por su parte, “Debbie se deja querer y también ella acepta a Ethan. Hay libertad” (*¿De qué tratan realmente las películas?*, cit., p. 165). Queremos entender que la autora se refiere aquí a la libertad de corazón aristotélica, esa que disfruta quien ha logrado una educación de sus pasiones.

en estas páginas nos proponíamos era algo más accesible y, si se quiere, novedoso. Y es que, guiados por la sospecha de que ciertos aspectos de la película en cuestión permiten una aproximación y lectura desde los presupuestos del personalismo integral de Burgos, nos hemos esforzado en identificar una serie de aquellos aspectos, así como de sugerir una posible iluminación en clave personalista-integral. Lo hemos hecho desde un posicionamiento que considera insoslayable el diálogo con la novela homónima de Le May, ya sea para alimentar la “madre” desde la que interpretar el estilo elíptico de Ford, ya para denotar los rasgos auténticamente fordianos a partir de aquellos supuestos en los que el filme se aparta de su inspiración literaria para reflejar las inquietudes auténticas del director.

Nuestras conclusiones, necesariamente provisionales, nos permiten afirmar que hay en *Centauros* signos que favorecen una lectura fílmica desde el personalismo integral; signos que apuntan a Ford como un autor honestamente preocupado por la persona en todas sus dimensiones, y que merecen seguir siendo investigados. De ahí que, de las propias conclusiones, quepa extraer lo que consideramos más valioso en este estudio: la consideración de eventuales trabajos prospectivos que (1) amplíen el muestrario de escenas, planos y enfoques, tanto en *Centauros* como en el resto de la obra de Ford, y que (2) ahonden en aspectos y rasgos específicos que en este trabajo han sido solo apuntados, pero que no han podido disfrutar del tratamiento que merecen, como pueda ser, verbigracia, la lectura personalista-integral en torno a la mujer fordiana o el germen de su preocupación por retratar el rostro humano en su cine mudo. Por no hablar de que un estudio más extenso demandaría una argumentación acerca de la perspectiva personalista por la que aquí se ha optado, en detrimento de otras –eran esas excesivas alforjas para este humilde trayecto–. En todo caso, estas y otras cuestiones quedan apenas planteadas en unas páginas que aspiran a servir a modo de apuntes iniciáticos, pero que bien pudieran sentar las bases de cara a ulteriores trabajos.