

## CENTAUROS DEL DESIERTO

### Los 60 años de una obra maestra

He aquí un buen argumento: el héroe será un “jinete” solitario (forajido del Oeste, o taxista en Nueva York, o vagabundo en la frontera con México). El héroe sufre una pérdida que intenta reparar con un acto de justicia (recuperar a su sobrina secuestrada por indios, o salvar a una prostituta adolescente de su macarra, o reunir a la esposa que le abandonó con el hijo de ambos). El héroe cumple, pero ¿le devuelve eso un sitio en la comunidad, o le deja afuera, en el exterior, sin raíces (en la intemperie del desierto o de la gran ciudad)?

Este argumento resume, pero no agota, la enorme capacidad poética del que, para muchos, es el más hermoso *western* de la historia del cine y la película norteamericana que más influencia ha ejercido, junto a *Intolerancia* y *Ciudadano Kane*, en el propio cine americano. Se trata de *Centauros del desierto* (*The Searchers*, 1956), de John Ford.

Ahondemos un poco más en la trama, o al menos en lo que reaparece de ella en otras dos soberbias películas posteriores, *Taxi Driver* (1975) y *París Texas* (1984), cuya deuda con *Centauros* ha sido siempre reconocida por sus autores, Martin Scorsese y Wim Wenders.

La comunidad se beneficia de la acción del héroe, pero a condición de librarse de él. Es un *outsider* por el lastre del pasado: la Guerra de Secesión y la derrota en *Centauros del desierto*, Vietnam (esa chaqueta verde) y la caída del sueño americano en *Taxi Driver*, la aniquilación del núcleo familiar en *París Texas*. Es que en todos estos héroes, que surgieron cuando el mundo era distinto, hay un anacronismo y un germen de violencia intolerable: Ethan Edwards es racista y siente odio hacia los indios; Travis Bickle es un resentido, alienado ante las tentaciones del caos; Travis Henderson es un Edipo cegado que, tal vez por eso mismo, no fue capaz de asumir la juventud y belleza de su esposa.

La grandeza de *Centauros del desierto* se halla, entre otras muchas cosas, en que culmina y supera los mitos del *western*. Es decir, el mito de la conquista de un territorio y la fundación de un país, porque observa las heridas irreparables que ello produce (segregación y violencia endémica). El mito del héroe, cuya capacidad de acción tiene un trasfondo negativo de venganza y crueldad. El mito de la frontera, que ya no es un territorio libre sino un espacio de exilio y nostalgia; y el de la familia, que debe someterse a los cambios históricos: en el cine de John Ford, la familia es la matriz de la nación, pero no del Estado, al que padece y se resiste.

*Centauros del desierto* exalta así este complejo de mitos –que apunta hacia los orígenes del espíritu norteamericano– al tiempo que lo liquida. De ahí la enorme capacidad del filme para inspirar al cine americano posterior, cuando la inocencia amenazada por la II Guerra Mundial y reforzada por la victoria, sea desviada en los campus universitarios, en los conciertos de rock y en las junglas vietnamitas. *Taxi Driver* y *París Texas*, como espléndidos ejemplos de herencia bien asimilada, exponen esta fractura irreparable entre la épica y la

Historia. *París Texas* fue escrita por esa especie de tardío poeta de la masculinidad solitaria que es el escritor, guionista y actor Sam Shepard, en colaboración con el propio Wenders, un cineasta-autor alemán que ama el cine americano y se siente en parte culpable por ello. Al hacer su propio “western”, Wenders se apropia de una mitología ajena y sin embargo íntima, para reescribirla de acuerdo a la sensibilidad de una época donde todo mestizaje es posible y hasta deseable.

También *Taxi Driver* surgió de la fecunda colaboración entre dos opuestos bien avenidos: el italo-americano Scorsese, católico y fundador de una especie de estilo “barroco neoyorquino”; y el ex calvinista Paul Schrader, guionista del filme, autor de un precoz tratado sobre Ozu, Bresson y Dreyer. Con la noción cristiana de la redención por el dolor, Scorsese y Schrader añaden un factor de distorsión a la textura trágica de *Centauros del desierto*. La urbe no deja ya espacio a los cielos claros de América, y el taxista Travis se traviste de hecho en una especie de mohicano, casi un cyborg, un Robocop primitivo. Está claro que ha caído por una pendiente de paranoia, y el éxito de su heroicidad –que no heroísmo– se basa en realidad en un tremendo error. Curiosa simetría, quizás intencionada: los protagonistas de *Taxi Driver* y de *París Texas* se llaman igual, y si uno se desliza hacia la locura, el otro emerge hacia la cordura –*París Texas*, a fin de cuentas, es un filme que solicita algo de luz después de tanta oscuridad.

Como es propio del cine clásico americano, el héroe necesita un compañero, y así John Wayne contaba con uno no deseado –por mestizo: su sobrino. Pero el héroe del cine moderno no tiene verdadera compañía. Con Travis Henderson viaja su hijo, un niño que sólo por momentos aliviará el torturado silencio del padre. Sólo al final este silencio consigue transformarse en palabra narrativa. Por su parte, Travis Bickle sólo tiene un espejo, y el horror se desata.

Curiosamente, *Centauros del desierto* y *París Texas* “terminan bien” y a la vez tristemente. *Taxi Driver*, sin embargo, impone el *happy ending* más significativamente falso de la historia del cine. El apocalíptico se ha integrado porque el mundo está desintegrado. A través de los modernos Travis y Travis, descubrimos la tentación de ausencia, de ya no existir, que habita en el alma del forajido Ethan. La búsqueda de la niña Debbie era un pretexto para no estar nunca presente. No es casual que el corazón de *Taxi Driver* y *París Texas* sean precisamente sus dos protagonistas, y que las prestaciones de quienes los encarnan, Robert de Niro y Harry Dean Stanton, resultaran tan formidables como para merecer el sitio de honor que les corresponde en la historia de la actuación cinematográfica. Se les podría situar junto al Marlon Brando de *El último tango en París*. ¿Por qué no imaginar que Brando era allí la reencarnación del cowboy de *Centuaros* en el París post 68? El macho ha muerto. Good bye, Ethan.