

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Recuerdos, ritos y aprendizaje de la vida

Autor/es:
La Torre, José M^a

Citar como:
La Torre, JM. (2002). Recuerdos, ritos y aprendizaje de la vida. Nosferatu.
Revista de cine. (40):52-57.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41283>

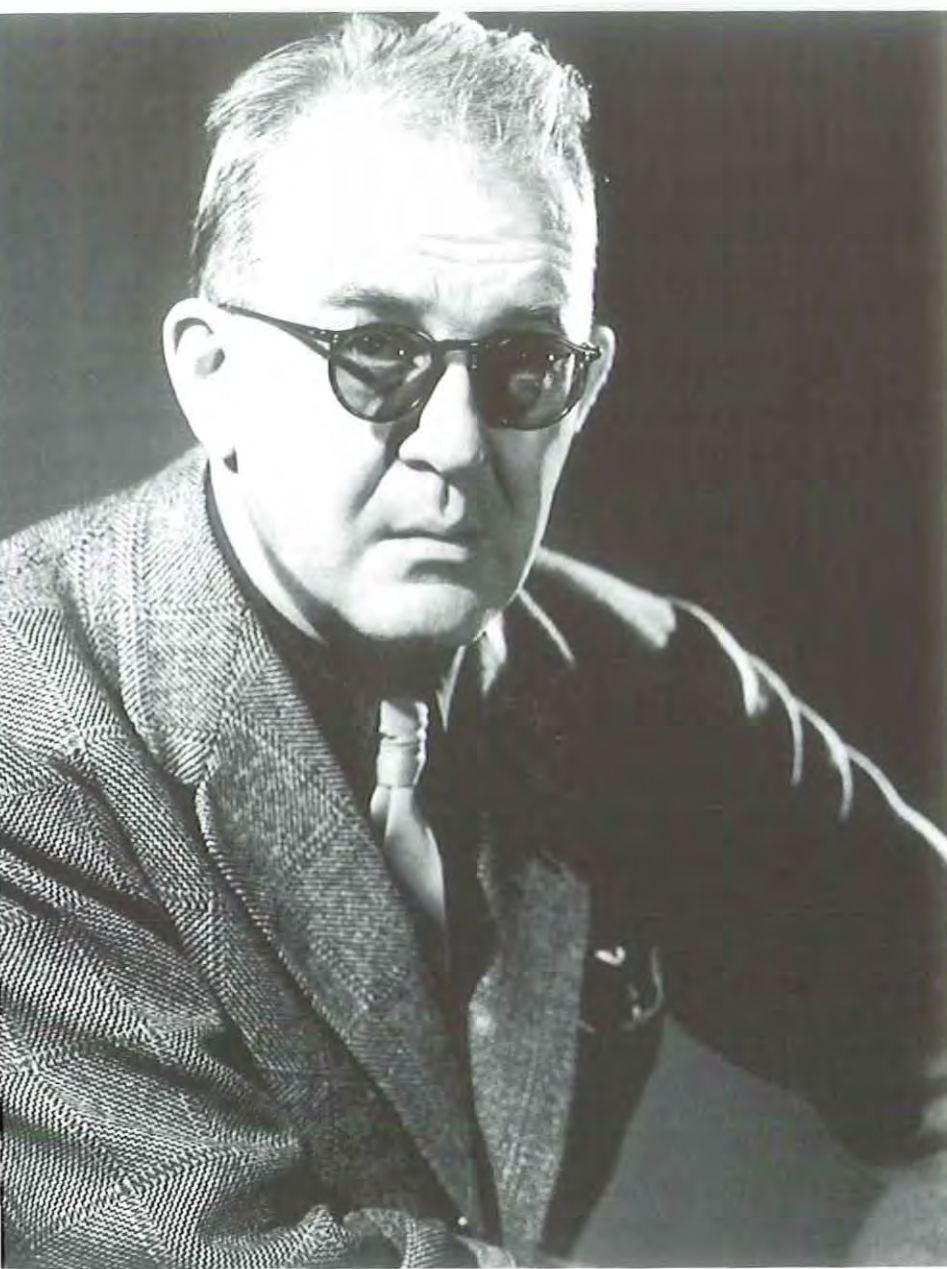
Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com



How Green Was My Valley oroitzapenari eta nostalgiari buruzko filma dugu, tolesgabetasunaren galerari, ikaskuntzari eta galtzeko zorian dagoen bizimodua osatzen duten erritualei buruzkoa. Zentzu honetan, lotura zuzena du Forden beste maisu-lan batekin, alegia *The Man Who Shot Liberty Valance* filmarekin. Bertan, sistema bat desagiten den modua (Mendebalde zaharra, "errebolberraren legeak" zuzendua) eta sistema berri baten iragarpena (legearen inperioa, demokrazia) kontatzen zaigu baita ere.

Recuerdos, ritos y aprendizaje de la vida

A propósito de ¡Qué verde era mi valle! y otros filmes de Ford

José María Latorre

No es necesario estar enfermo y tener que pasar todo un invierno en la cama para poder leer *La isla del tesoro*, pero el pequeño Huw Morgan (Roddy McDowall) de **¡Qué verde era mi valle!** (*How Green Was My Valley*, 1941) conoce en tales circunstancias la novela de Stevenson. Tampoco hace falta que un pastor anglicano regale el libro y diga que “casi tiene envidia” de esa situación y, sin embargo, sus palabras encierran algo de verdad: no se trata de envidia precisamente, pero el descubrimiento de un libro como éste es un hecho feliz que no puede rememorarse sin sentir cierta nostalgia por el niño que todos hemos sido. **¡Qué verde era mi valle!** no sólo habla de minas y de mineros, de huelgas y de huelguistas, de trabajo y de falta de trabajo, de la emigración y del dolor por la marcha, de amores desdichados y de familias que se rompen, de pastores anglicanos puritanos y de pastores anglicanos iluminados, sino también del descubrimiento del mundo y el aprendizaje de la vida por parte de un niño, Huw Morgan, que recuerda desde la madurez cómo era la tierra donde nació y creció, y cómo eran las personas con las que vivía, así como los hechos y las cosas que lo marcaron indeleblemente, entre las que figura la lectura de la novela de Stevenson, asociada, junto a otras cuyos títulos no se citan en el film, con la tibieza del lecho en invierno, con el amor en el trato, con el cultivo de la imaginación, con el cambio de estaciones del año y con la esperanza del renacimiento de la vida en primavera (“*todos los libros que leí en aquella temporada se han fijado en mi memoria*”, dirá la voz narradora del Huw adulto): al otro lado de la ventana cerrada, a la izquierda de la cama, se ve el paisaje nevado mientras Bronwyn (Anna Lee) empieza a leer en voz alta al niño la novela; en la escena siguiente la ventana ya está abierta, la vegetación ha

florecido y dos pájaros se posan sobre el alféizar: Huw sonríe feliz y sopla un beso al aire dirigido a los pájaros. Esta elipsis, la más bella y lírica del cine de Ford, resume varias cosas: la agri dulce melancolía de la convalecencia, el descubrimiento del placer de la lectura, la lentitud del transcurso del tiempo en los días de infancia, un nuevo paso en el aprendizaje de la vida, el sentido de la palabra esperanza, una mirada atenta a la percepción de la naturaleza. Habrá que esperar a **Centauros del desierto** (*The Searchers*, 1956) para encontrar un film de Ford en el que las elipsis construidas sobre cambios de estaciones y de paisaje alcancen tanta importancia dramática, aunque sea de diferente sustancia: la elipsis del niño en **¡Qué verde era mi valle!** es una ventana abierta al conocimiento, mientras que las elipsis de **Centauros del desierto** exacerbaban una obsesión; en una se exalta el ciclo natural de la vida y de la naturaleza, y en las otras, el paso del tiempo no hace sino agudizar el sombrío determinismo y la violencia del personaje de Ethan Edwards (John Wayne). Si el cambio de estaciones expresa en *off*

narrativo los descubrimientos del pequeño Huw como parte de un proceso que le llevará a la maduración personal, el tránsito narrativo del verano al invierno, del desierto a los paisajes nevados, abierto siempre con imágenes de los jinetes errabundos, carga de mayor tensión el vagabundeo del buscador Ethan Edwards: he ahí cómo a través del estilo se puede encontrar la diversidad entre la semejanza, cómo ser igual y, a la vez, diferente.

* * *

¡Qué verde era mi valle! se basa en una novela de Richard Llewellyn (hay una antigua edición castellana en Editorial Suramericana) a partir de un guión de Philip Dunne que se intuye modélico, pero el film no sólo consigue hacer olvidar que detrás de él hay una novela (y, con ella, los habituales problemas de una adaptación), sino que reúne, como atraídos por una fuerza centrípeta, temas, personajes y formas narrativas del cine anterior de Ford, y anticipa otros que tendrán expresión en numerosas películas posteriores.



¡Qué verde era mi valle!



No apunto a las tentaciones esteticistas del realizador, confiadas en este caso al barniz expresionista de la, por lo demás, bella fotografía de Arthur C. Miller, sobre la cual se proyectan las sombras y las luces congeladas de **El delator** (*The Informer*, 1935), **María Estuardo** (*Mary of Scotland*, 1936) y **Hombres intrépidos** (*The Long Voyage Home*, 1940), y que en algunos momentos, con las figuras de las esposas y las madres de los mineros vestidas de negro y recortadas contra el cielo, hace pensar en la que seis años después entregaría Gabriel Figueroa en **El fugitivo** (*The Fugitive*, 1947), sino a la rica galería de personajes y a una poética fácilmente identificable que entona a varias voces y con una sola mirada un emotivo canto a la dignidad humana. En **¡Qué verde era mi valle!** esta poética se manifiesta a través del recuerdo emocionado, un tanto melancólico, teñido por la muerte, igual que en **El hombre que mató a Liberty Valance**

(*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962), film con el que comparte estilísticamente la evocación de un mundo en trance de desaparecer y, argumentalmente, el nacimiento de otras circunstancias sociales que alteran la vida cotidiana en ese mundo. Si en **El hombre que mató a Liberty Valance** la llegada del senador Stoddard a Shinbone, el pequeño pueblo donde empezó a ejercer como abogado, sirve de punto de partida a la elegíaca rememoración del pasado, en **¡Qué verde era mi valle!** será Huw adulto quien, por medio de la voz en *off* y con el apoyo inicial de las hojas de un libro, "se puede pensar que él mismo es su autor", desgrane, con algo de la parsimonia de quien se dedica a pasar sin prisas las páginas de un álbum de fotografías familiares y con la modulación agrídulce característica de los recuerdos, los paisajes, los hechos y la existencia de las personas que marcaron su aprendizaje de la vida en unos tiempos en los que

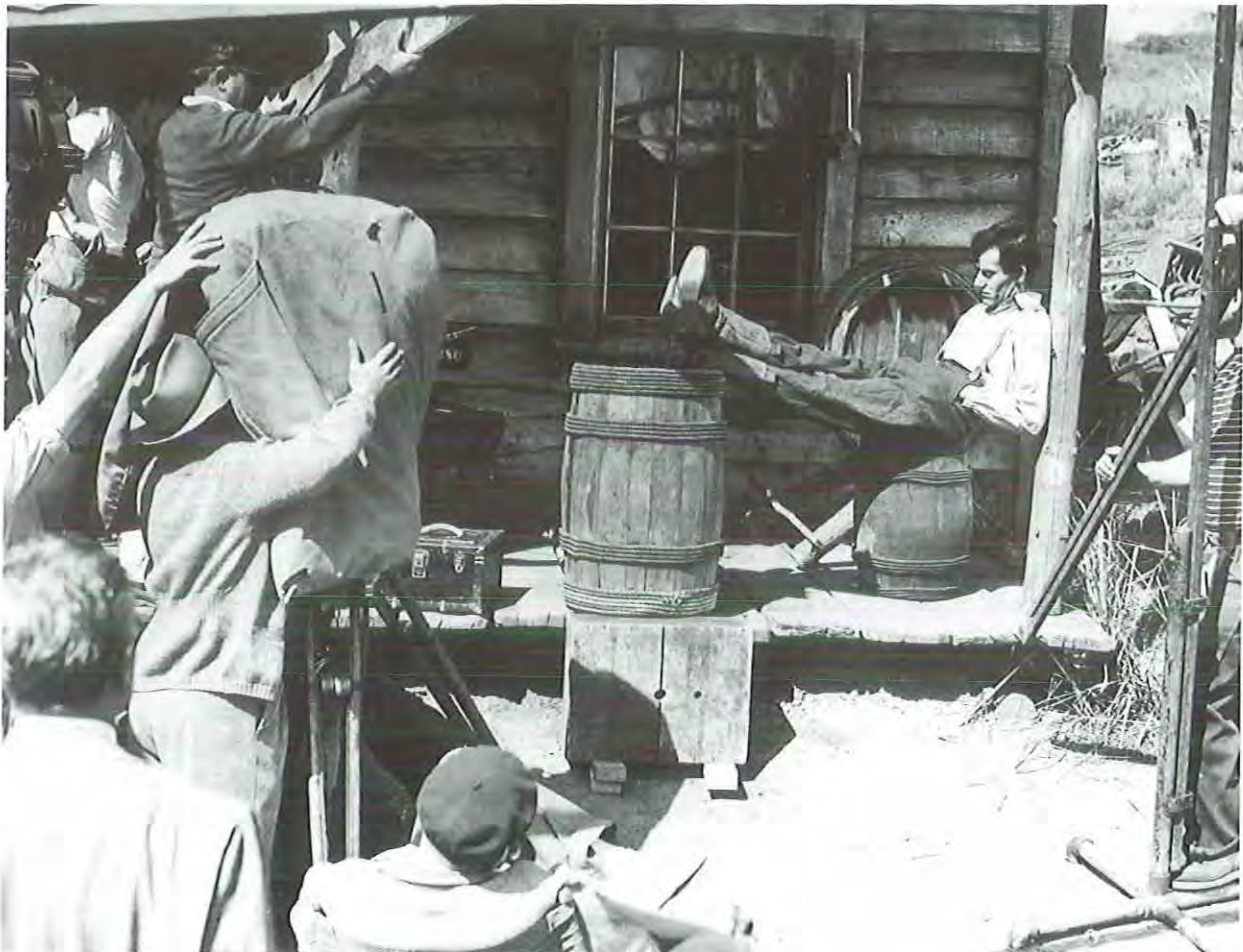
todo parecía feliz y armonioso, aunque se tratara de una vida dura. Antes de las imágenes evocadoras que cierran la película como una fantasmagoría, el pequeño Huw sube de la mina en la plataforma abrazado a su padre, muerto por el desprendimiento del techo de una galería, y sus últimas palabras, con la voz del adulto que recuerda "¡qué verde era entonces mi valle!", son una expresión del amor que, pese a todo, siente por una época y una forma de vida extintas en las que la inocencia cohabitaba con la tragedia. He hablado de la aparición de otras circunstancias sociales: en **El hombre que mató a Liberty Valance** se trata del nacimiento de la democracia en el país y del (teórico) arrinconamiento de la ley del revólver para dar paso a la (no menos teórica) voz de la justicia legal, mientras que en **¡Qué verde era mi valle!** los mineros dejan de ser esos sumisos y resignados trabajadores que habían sido y empiezan a hablar de

sindicatos y de huelgas en un espacio en el que no habrá lugar para hombres como el viejo patriarca Morgan (Donald Crisp); por ello, la película sólo podía acabar con la muerte de éste, que representa el pasado, del mismo modo que **El hombre que mató a Liberty Valance** debía concluir, consecuentemente, con la muerte del pistolero que da título al film, encarnación de otro pasado que se extingue. En ambos casos se arroja una mirada sobre ese pasado y sobre las circunstancias que llevaron a su agonía y su extinción.

Es lógico que, tratándose de un film construido sobre el aprendizaje de la vida en un momento de transformaciones sociales (y su influencia sobre las relaciones laborales y familiares), los cambios en el entorno humano de Huw agudicen su receptividad, más aún porque, hasta entonces, la vida familiar y la comunitaria se regían por costumbres que habían

adquirido el carácter de ritos, y éstos se transforman o desaparecen. En ese pueblo minero de Gales todo es un rito: la fila de hombres que regresan cantando a sus casas después del trabajo; las mujeres que se encargan de preparar la comida, esperar en la puerta del hogar y recibir a la vez al marido, a los hijos y el salario de todos ellos; las reuniones en la taberna y el consumo de cerveza; la asistencia a la capilla los domingos por la mañana; las así llamadas peticiones de mano; las celebraciones matrimoniales; la bendición de la mesa y la norma de que sea el padre el primero en servirse la comida; la prohibición de hablar mientras se come; las canciones de los mineros (costumbre o rito cuya importancia destaca la voz en *off* de Huw al principio del film); la cuidadosa distribución del dinero para el gasto personal de los hijos; la lectura en familia de pasajes de la Biblia; la forma en que se desarrollan los noviazgos... En algunas de esas cosas y en el

tratamiento de determinados personajes se reconocen otros filmes de Ford: las relaciones maternofiliales de **Cuatro hijos** (*Four Sons*, 1928) y el manifiesto de amor a los libros en boca del personaje del maestro en esta misma película (*“los libros son unos amigos que nunca engañan”*); la delicadeza paisajística de **El joven Lincoln** (*Young Mr. Lincoln*, 1939), el dramático efecto de la reducción de salarios sobre quienes no tienen nada más que la fuerza de su trabajo, la importancia de la tierra, las humillaciones de la pobreza, el refugio del hogar, el nacimiento de la conciencia de clase y la forzosa marcha del hijo en busca de una *“más que improbable”* vida mejor en **Las uvas de la ira** (*The Grapes of Wrath*, 1940); el recuerdo de la tierra de origen en **Hombres intrépidos**; las serenatas nocturnas de los soldados al coronel y a su esposa en los porches de la casa en **Río Grande** (*Rio Grande*, 1950); las costumbres tribales de



El joven Lincoln

la cerrada comunidad irlandesa de **El hombre tranquilo** (*The Quiet Man*, 1952); la presencia del borrachín Cyfartha (Barry Fitzgerald, frecuente en el cine fordiano en forma de variaciones sobre la figura de un insaciable bebedor de cerveza)...

* * *

El tono elegíaco del film es fruto del sentimiento de despedida a un mundo, a una forma de vida y a unos seres humanos que han dejado de existir, pero también una consecuencia de la forma con que está construido el relato. Ya he dicho que, como corresponde a una clásica historia de iniciación, todo gira en torno a la idea de la costumbre convertida en rito: si el aprendizaje de Huw Morgan pasa por la cuidadosa observación de las conductas de quienes lo rodean, el cambio que va experimentando su entorno se proyecta sobre la percepción infantil de esas costumbres, de esos ritos: el pequeño se apercibe de que los mineros ya no cantan cuando salen del trabajo, oye hablar por primera vez de "huelga" y de "sindicatos", ve cuestionado el respeto que los demás mineros sienten por su padre, el amor de su hermana Angharad (Maureen O'Hara) por el pastor Gruffydd (Walter Pidgeon) se manifiesta de un modo diferente, sin adoptar las formas del cortejo tradicional, e incluso será también la hermana la que dé el primer paso para introducir el divorcio en el valle poco después de haberse casado con el hijo del propietario de la mina (otro hecho relacionado con los cambios sociales y de costumbres que van teniendo lugar en la comunidad: Angharad contrae matrimonio con el hijo del hombre para el que trabaja su padre). Esa forma de expresar a la vez las costumbres familiares y sociales y la idea de que todas están llegando a su fin como signos de identidad de los hombres y las mujeres que viven en el valle, hace del film una ca-

dena de ritos interrumpidos, lo cual, por un lado, aumenta el sentimiento nostálgico del relato y, por otro, llama la atención sobre el hecho de que el aprendizaje de la vida lleva siempre consigo, como una exigencia, una parte de renuncia: de desapariciones: de muerte, en fin; por ello, la muerte del padre al final de **¡Qué verde era mi valle!** puede ser vista como el jalón más significativo de ese proceso; ello, asimismo, se hace notar todavía más tras la muerte de uno de los hermanos de Huw, Ivor (Patrick Knowles): su viuda, Bronwyn, quien desde su matrimonio se había unido a la cadena de ritos relacionados con la casa y con el trabajo, ve cómo su vida pierde sentido porque nadie se detiene ya para entrar en el hogar cuando los mineros vuelven de la mina, ni nadie, tampoco, utiliza la ropa y las botas que prepara amorosamente cada noche; la brusca interrupción de las costumbres sume a Bronwyn en la perplejidad ante la falta de sentido, en un vacío existencial, porque había asumido que, en lo sucesivo, su vida iba a consistir, como las de todas las mujeres del valle, en la asunción de esos ritos; de ahí que el primer gesto de Huw cuando decide trabajar en la mina, *"empujado por sus padres"*, sea ayudarla a superar esa perplejidad y ese vacío, adoptando el lugar del marido muerto con objeto de que tenga alguien a quien esperar y preparar la ropa; una vez más, el aprendizaje se relaciona con la idea de la desaparición, con el hecho de la muerte.

Cuando Huw le pregunta al pastor Gruffydd por el significado de la palabra "huelga", la respuesta que le da éste (*"algo se ha ido de este valle y nunca será reemplazado"*) no supone una añoranza de la mansedumbre laboral, ni un rechazo al derecho de los trabajadores a ejercerla (será él mismo quien luego aconsejará a los hermanos de Huw que se asocien para luchar por sus derechos),

sino la constatación de que la vida en el valle minero empieza a experimentar transformaciones irreversibles, a causa de las cuales se perderá un cierto estado de inocencia. No es lo único que se pierde. A medida que la rememoración de Huw avanza y los ritos se interrumpen o dejan de tener la importancia que tenían, la casa familiar de los Morgan se va despoblando hasta que, al final, sólo viven en ella los padres y el hijo menor. Ese vacío se hace notar en los planos de los tres reunidos en un decorado poco antes lleno de personajes, de la misma forma que la ausencia del marido se hacía notar en la soledad de Bronwyn; los días de los cánticos de los mineros ante la puerta de la casa han quedado atrás y, con ellos, una cierta ilusión de felicidad (recuérdese que, cuando los hijos regresan a la casa después de una discusión con el padre a causa de los sindicatos, aparecen precisamente en el momento en que los mineros cantan ante el matrimonio Morgan). *"El tiempo, en su tarea, / lleva el polvo a las cosas / despoja de secretos a los hombres, / en el alma se queda / germinando"*, dice un poema de Francisco Brines.

La secuencia en la que los dos hijos mayores abandonan el hogar decididos a emigrar posee una emoción y una delicadeza poética irresistibles: en plano americano, el padre, sentado de espaldas, lee en voz alta un capítulo de la Biblia, mientras la madre, también de espaldas, escucha desde una mecedora; / los dos hermanos eluden la dolorosa despedida, desaparecen del encuadre y se oye el sonido de la puerta al cerrarse; / sin cambiar de plano se advierte el efecto que el sonido produce en los padres; / a ello sigue un plano general exterior en el que se muestra cómo los dos Morgan se alejan del pueblo. Casi imposible no pensar en **Cuatro hijos**, una de las grandes películas mudas de Ford, que contiene numerosos elementos

que llegarían a hacerse clásicos en su cine: la estructura familiar amenazada, la emigración, el deterioro de la convivencia, el amor a la tierra y a las tradiciones, el sufrimiento silencioso... En **Cuatro hijos**, Joseph (James Hall) descubre debajo de su plato de comida el dinero que necesita para emigrar y sabe que proviene de los escasos ahorros familiares; en **¡Qué verde era mi valle!**, el anciano Morgan, que poco o nada tiene, busca en la caja de ahorros un poco de dinero para ayudar a los dos hijos que marchan. En ambos filmes, las despedidas son como pedazos que se arrancan al

decorado, el cual jamás volverá a ser el mismo. La madre de **Cuatro hijos** es sorprendida hacia el final en el rito de la comida familiar, pero la anciana está sola porque tres de sus cuatro hijos han muerto en la guerra y el otro se encuentra en América: la sobreimpresión en ese plano de los hijos ausentes tiene su equivalente en el desfile de imágenes pretéritas que cierra **¡Qué verde era mi valle!** bajo el signo del adiós. Por otra parte, todo ello se encuentra relacionado con el interés que a veces mostraba Ford por las historias que se desarrollan en comunidades cerradas y cuyos personajes

se ven afectados por las transformaciones sociales o por la intrusión de elementos externos; no me refiero sólo a la famosa "trilogía de la caballería" y a la canónica **El hombre que mató a Liberty Valance**, sino a filmes en general menos apreciados, como **Cuna de héroes** (*The Long Gray Line*, 1955) o **Siete mujeres** (*Seven Women*, 1966), e incluso a grandes logros como **Las uvas de la ira** o **La Ruta del Tabaco** (*Tobacco Road*, 1941) que, espero, atraiga algún día la atención hacia la magnífica novela de Erskine Caldwell, hoy más necesitada de apoyo que la de Steinbeck.



¡Qué verde era mi valle!