

# La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:

Figuras en el umbral: la cuestión del límite en el cine de John Ford

Autor/es:

Benavente, Fran

Citar como:

Benavente, F. (2002). Figuras en el umbral: la cuestión del límite en el cine de John Ford. La madriguera. (54):69-77.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42127>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio 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:



# FIGURAS EN EL UMBRAL:

## LA CUESTIÓN DEL LÍMITE EN EL CINE DE JOHN FORD

por Fran Benavente

El cine de John Ford es cuestión de límites: límites del interior construido frente al exterior virgen, del espacio civilizado frente a la pradera yerma, del tiempo histórico frente al tiempo mítico, de la leyenda frente a la realidad.

La transgresión del límite provoca el desgarró, la herida, que sólo puede ser suturada por la reconfiguración del límite, por la reconciliación de espacios. Dado que el sentido de la obra fordiana se juega en el límite, sus héroes aparecen instalados en él, situados en el umbral. Y como quiera que lo trágico surge en la interrogación sobre el límite, los héroes fordianos, progresivamente preocupados por ese umbral, se cargan trágicamente, aparecen hendidos y al cabo devueltos a los márgenes, de dónde generalmente proceden, o bien sobredeterminados por el afloramiento del radical trágico, el dato de la muerte.

En la obra de John Ford el umbral encuentra diversas configuraciones y acaso las más bellas imágenes de la cinematografía fordiana.

### Principio y fin

El primer film largo de John Ford, *Straight Shooting* (1917), es ya un film maduro, casi tanto como lo es su último film: *Seven Women* (1967). En aquél, los límites de la comunidad naciente son los del terreno de la familia Sims, que pugna por construirse frente a la apertura espacial, la ausencia de límite que impone autoritariamente el ganadero "Thunder" Flint. La fecundidad de la tierra familiar pasa por la posibilidad de acceso al agua, vedado a la familia por el ganadero. Éste intenta acabar con los límites de la comunidad, destruir a los terratenientes, mientras los detentores de la tierra necesitan ampliar los límites de su terreno para consolidar el hogar naciente. La transgresión de la prohibición respecto al agua provocará el asesinato de Ted Sims, el probable heredero de la tierra, hijo del viejo Sims. Ahí brota una profunda herida que sólo podrá suturar el héroe instalado en el límite, perteneciente a ambos espacios, el héroe que encarna Harry Carey: "Cheyenne" Harry.

Efectivamente, "Cheyenne" Harry, pistolero penderciario y fuera de la ley, ha sido contratado por "Thunder" Flint para acabar con los terratenientes. Pero la duda se instala en el pistolero cuando se encuentra frente a la figuración misma de la herida, la imagen del límite: la tumba del hijo muerto. "Cheyenne" Harry se confronta a la familia reunida en el sepulcro de Ted Sims. Ford opone abiertamente los campos visuales en los que se encuentran la familia reunida junto a la tumba y "Cheyenne" Harry. Un primer plano del rostro del pistolero —y los primeros planos no abundan en Ford— cifra la duda que se dibuja en el personaje

hendido, la revelación que permite una nueva visión ahora más clara. La reconfiguración de su tarea pasará por consolidar lo que la familia reunida en la tumba ya apunta; esto es: el sepulcro como primera construcción sólida, como sombra desde la que emerge la luz de la nueva sociedad. A la articulación de ese tránsito se entregará "Cheyenne" Harry, a sabiendas de que su origen se encuentra en el ilimitado espacio de la pradera. Por así decir, el héroe asume su culpa, toma consciencia de su inconsciencia para posibilitar la sutura de la herida, la construcción del espacio comunitario. Deberá, entonces, ingresar en el plano donde se reúne la familia, el lugar del sepulcro, bien señalado por la cruz bañada de una luz antinatural.

En *Straight Shooting* ya aparece, en fecha tan temprana como 1917, la recurrente utilización fordiana de los encuadres a través de puertas y ventanas, acaso la figuración más clara de las dialécticas que recorren su cine y que conciernen a los personajes destinados a la reconciliación de esos espacios en conflicto.

Sam Turner es uno de los secuaces de "Thunder" Flint, comisionado por éste para hacer abandonar sus propósitos a los Sims. Sin embargo, Sam Turner está enamorado de la hija del viejo Sims, Joan. Su primera llegada a la casa de los Sims, se observa desde el interior y a través de la puerta, pues Sam está todavía sumido en la duda, instalado entre los dos espacios. El deseo amoroso de Sam entra en conflicto con el de "Cheyenne" Harry. Ambos personajes aparecen como muestra primeriza del desdoblamiento heroico que Ford introduce en sus relatos. Mientras Sam sigue un trayecto que conduce a su integración en el espacio comunitario hasta ocupar el lugar del hijo muerto, "Cheyenne" Harry posibilita el advenimiento del nuevo ciclo, el de la comunidad, pero su lugar se encuentra fuera del hogar, debe resultar excluido del fruto de sus acciones. Es por ello que se ha podido decir que este film y estos personajes prefiguran con cuarenta años de antelación los de *The Searchers* (1956) o *The Man who shot Liberty Valance* (1962).

Hacia el final del relato, una vez triunfante la causa de los agricultores, Joan Sims, que a lo largo del relato es el depositario de los valores del hogar por construirse, el signo de la nueva sociedad, se debate, y lo hace en el umbral de la casa, entre permanecer en él junto a Sam o entregarse a "Cheyenne" Harry, que no tiene sitio en esa nueva configuración. Como ha dicho M.S. Fonseca (en AA.VV.: *John Ford*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa/Museo do Cinema, 1997), se trata de una bellísima quiebra dramática que linda con la situación de renuncia de Harry Carey. El último plano del film nos presenta a Cheyenne Harry junto a Joan Sims, y en consecuencia el horizonte de una pareja en el seno de la comunidad.

Ese final cifra la diferencia entre el primer cine de Ford y el último, en el que el héroe en el intersticio, en el límite, se entrega a la muerte en sacrificio por el bien comunitario, articula el sentido de su destino mortuorio para posibilitar el advenimiento de un nuevo ciclo de cultura y civilización. Tal es el sentido de la acción de la doctora Cartwright, el envenenamiento y suicidio, al final de *Seven Women*. Lo que en este film se ofrece con meridiana claridad y acusada autoconsciencia (a la que no es ajena la utilización de mecanismos teatrales de puesta en escena) es la construcción de una comunidad religiosa en un marco desértico, frente a la acción salvaje de las hordas de Tunga Khan. Lo que posibilita la entrega de la doctora Cartwright, sacrificio último y heroína trágica para cerrar la carrera de Ford, es la construcción de una verdadera y fecunda comunidad y, sobre todo, el nacimiento del hijo de Miss Bins. Y es que la muerte en Ford, conviene insistir, siempre prelude un renacimiento, es motivo indispensable para la regeneración y el nuevo ciclo, de la misma manera que en el infértil desierto nace la flor del cactus, abonada por el cadáver de aquel que la posibilita, Tom Doniphon, o el héroe, el verdadero héroe trágico, de *The Man Who Shot Liberty Valance*.

### Sobre héroes y tumbas

La tumba como límite o umbral, como signo de la muerte pero condición de la regeneración y el triunfo del espíritu de la comunidad. Es por ello que la figuración del héroe frente a la tumba

adquiere tanta relevancia en el cine de Ford.

En primer lugar, la conversación del héroe frente a la tumba es signo de un repliegue íntimo, un espacio de intersticio que detiene la acción y que abre el cine de Ford a la conversación íntima, dejando lugar a la palabra en un cine generalmente lacónico.

La conversación ante la tumba hace nacer la definitiva acción heroica de las profundidades feminizadas del sepulcro. La tumba se presenta como el umbral en el que se articula la acción del héroe o, por así decir, su visión del destino. Del mismo modo se produce una articulación temporal, se sanciona la absoluta necesidad de muerte de una generación para consolidar a la siguiente y acaso definitiva. Es lo que ocurre en la celebrada secuencia del coronel Nathan Brittles frente a la tumba de su mujer en *She wore a yellow ribbon*. Del repliegue íntimo y la melancolía de la conversación del héroe frente a la tumba de la mujer perdida, de la sombra misteriosa, nace la figura reencarnada de una nueva y fecunda generación, la de la señorita Olivia, que además porta un ramo de flores frescas. En el umbral entre ambas generaciones, se encuentra el coronel Nathan Brittles, que antes de retirarse hacia el ocaso —el de los héroes del viejo oeste— debe cumplimentar la última misión, la que consolida la comunidad.

Otra de las más bellas figuraciones del héroe frente a la tumba se halla en *My Darling Clementine* (1946). En esa secuencia Wyatt Earp encuentra los motivos de su misión civilizadora en la conversación ante el sepulcro de su hermano James, brutalmente asesinado por los Clanton: convertir la ciudad de Tombstone en un lugar en el que, como dice Wyatt, "los jóvenes como tú puedan crecer en paz y vivir seguros". Se trata de reconciliar la sombra y la luz, de suturar la herida y convertirla en espacio de tránsito hacia una nueva era.

Pero el protagonista de ese film, tanto como Wyatt Earp, es Doc Holliday (Victor Mature), en el que aparece la duda trágica de una de las maneras más claras en el cine de Ford, y ésta adquiere carácter ontológico, pues el dilema que concierne al héroe en el umbral es el de la duda entre el ser o el no ser. El héroe de pasado áureo, determinado ahora por el dato de la muerte, antihéroe sumido en la sombra y condicionado por la enfermedad, se confronta a la revelación de su propia condición escindida. La escena se presenta como la declamación del célebre monólogo shakespeariano por parte del actor Granville Thorndyke, portador de la palabra trágica cuya actuación ha sido sustraída a la comunidad por los Clanton. Éstos pretenden hacerle ejercer de bufón, pero la palabra que declama el actor Thorndyke, bajo los efectos de la bebida y subido en una de las mesas de un *saloon*, tiene carácter revelador y trascendente: es la substanciación de la duda trágica que se va a depositar en Doc Holliday. La escena se inicia con Holliday y Wyatt Earp escuchando desde el umbral de la puerta en el *saloon*. Y la situación en el umbral de estos personajes, con Holliday siempre en primer plano y Earp en un segundo plano de latencia trágica, tiene sus ecos en el resto de la escena, en la que se opera la progresiva transmisión de la palabra trágica del actor hacia los héroes. El montaje nos muestra a Holliday avanzando hacia el escenario siempre que la muer-

## IVC La Filmoteca

INSTITUT VALENCIÀ DE CINEMATOGRAFIA RICARDO NIÑOZ SUAY

### Documentos

Nº 9  
Emeterio Diez Puertas  
**HISTORIA DEL MOVIMIENTO  
OBRERO EN LA INDUSTRIA  
ESPAÑOLA DEL CINE (1931-1999)**

### Textos

Nº 21  
Ed: Carlos F. Heredero  
José Enrique Monterde  
**EN TORNO AL FREE CINEMA**  
La tradición realista en el cine británico

### Archivos de la Filmoteca

Nº 40  
**Jardiel Poncela y el cine / Dos  
miradas sobre México / Marlene  
Dietrich: una star transnacional**

### Cineastas

Nº 2  
Cesare Zavattini  
Traducción: Juan Marsé  
**DIARIO DE CINE Y DE VIDA  
CESARE ZAVATTINI**

VENDA I DISTRIBUCIÓ:

LLIG (Llibreria de la Generalitat) Plaça de Manises, 3 46003 Valencia

te se invoca en el monólogo. Finalmente, Holliday, convertido en depositario de esa palabra, finaliza la declamación en el trecho que refiere a esa "ignorada región cuyos confines viajero alguno vuelve a traspasar". Acto seguido un acceso de tos tuberculosa sanciona su destino y el doctor huye del lugar sumiéndose en las sombras. A ello le sigue la acción de orden de Wyatt Earp. Tal es el concentrado significativo que la escena ofrece respecto al film. El héroe trágico debe llevar a cabo un proceso de antifrasis de la tiniebla, dotar de sentido a la sombra de la muerte que sobre él se dibuja. Avanzar del no ser al ser. Será su muerte, su retorno al seno de la sombra, lo que posibilitará la acción heroica de Wyatt Earp y el triunfo de la civilización en Tombstone. Justamente eso es lo que sucede en el duelo final en el *O.K. Corral*.

Doc Holliday es, entonces, una de las encarnaciones más claras de ese héroe trágico, enfrentado al límite, que debe ejercer de mediador para posibilitar el advenimiento del nuevo ciclo.

### Zonas de sombra

A partir de Doc Holliday e incluso antes en el cine de Ford, como ya hemos visto, las tensiones antagonistas del relato buscan articularse en una mediación que convoca el oxímoron visual. Y ello concierne muy en particular a la articulación de las zonas de sombra y los espacios luminosos.

En uno de los mejores films de Ford, *The Wings of Eagles* (1957), el *biopic* basado en la vida de su amigo Frank "Spig" Wead, éste se construye como héroe trágico en una medida similar a la del Ethan Edwards de *The Searchers* (1956). Todo el relato se edifica sobre el dilema moral que se articula en torno a la voluntad heroica de Wead y la atracción íntima del hogar. Ello se visualiza en las tensiones entre la dinámica voladora —el sueño de "Spig" Wead se concentra primero en pilotar un avión de combate y después en idear un sistema que permita que los aviones de combate se mantengan en vuelo en medio de una batalla naval— y la inmovilidad y recogimiento del hogar, entre el servicio a la nación y la atención a la familia.

Ford lo expone enseguida en su relato. Al principio del film, Wead es promovido para un ascenso y entra exultante en la casa familiar con un significativo avión de juguete en la mano. Pero a esa dinámica voladora le sucede la muerte del hijo y el hogar se sumerge en la sombra, donde "Spig" Wead abatido permanece en un encuadre abierto al fondo, dominado por el umbral que separa dos estancias, con la mesa de la cocina, lugar de nutrición familiar, vacía. La herida se plantea abiertamente y la resolución es trágica para el héroe. "Spig" Wead debe renunciar



My Darling Clementine (1946)

a la familia para cumplir su sueño de ingresar en la tripulación de un portaaviones, movilizado en los inicios de la Segunda Guerra Mundial. Pero al triunfo heroico de la nación, a la acción victoriosa articulada en torno al portaaviones, se superpone el ataque cardíaco de "Spig" Wead, que obligará a su desmovilización (la dialéctica movilización/desmovilización, o inmovilización, es esencial en el film). El final vehicula una bellísima escena de acusada melancolía, pues a la ascensión irresistible y triunfal de la nación le corresponde el lento descenso de "Spig" Wead por la cuerda que le traslada del portaaviones a la embarcación que le alejará del lugar de la batalla. El héroe contribuye decisivamente a la victoria pero es despojado de los frutos de su triunfo. El sacrificio es su signo.

Esta articulación de dinámicas en la mediación heroica encuentra, finalmente, la figuración más perfecta en una escena de *The Searchers*, aquella que impresionó a Godard y a tantos otros espectadores. Ethan Edwards persigue a Debbie hasta el interior de una gruta. El espectador piensa que la va a matar pero en ese momento se produce el reconocimiento de Ethan Edwards, la reconciliación que permite suturar la herida sangrante, la cicatriz interior que afecta al personaje que incorpora John Wayne. En el mismo umbral que dibuja el interior sombrío de la gruta frente al abierto paisaje de Monument Valley se efectúa la mediación, y Ethan Edwards contrapone a la intimidad de la gruta el movimiento ascensional, suerte de liturgia, que consagra en Debbie Edwards la substanciación de la nueva generación que debe fundamentar el hogar naciente.

En ello se cifra la reconciliación que posibilita Ethan Edwards, aun al precio de permanecer en el umbral, excluido de la comunidad y convertido en un fantasma errante, como confirma la conocida última imagen del film. El límite queda reconfigurado, la comunidad establecida y el héroe trágico debe retirarse, su tiempo ha pasado. La puerta se cierra y el relato se clausura. FIN.