



Rodaje de *Misión de audaces* [The Horse Soldiers], 1959

John Ford o la elocuencia del gesto

SHIGEHICO HASUMI

TRADUCCIÓN ANA USEROS

Cuando Jean-Luc Godard le preguntó a John Ford en una entrevista qué fue lo que le llevó a Hollywood, el autor responsable de la reinención del *western* respondió con tan sólo dos sílabas: «Un tren». John Martin Feeney –verdadero nombre de Ford– se trasladó en 1913 a Los Ángeles para trabajar junto a su hermano Francis Ford, actor, guionista y cineasta en Universal. Ford fue el decimotercer hijo de una familia de inmigrantes irlandeses y, aunque inicialmente enfocó su carrera profesional al mundo de la publicidad, localizó pronto su verdadera vocación. Al frente de más de medio centenar de películas, entre mudas y sonoras, obtuvo en vida cuatro premios Oscar. A pesar de que se le recuerda por su impronta en el género *western*, su filmografía abarca el cine de aventuras, el drama, la comedia dramática o el *biopic*. Este texto del crítico japonés Shigehiko Hasumi está dedicado a los tres mejores directores de la historia del cine, según Orson Welles: «John Ford, John Ford y John Ford».

EL SENADOR Y LA SACA DEL CORREO

Un tren avanza hacia nosotros, arrastrado por una locomotora de vapor, y se detiene lentamente en el extremo del andén de una pequeña estación. Esta imagen nos hace pensar en *La llegada de un tren a la estación de la Ciotat* (1895) pero, en este plano que inaugura *Doctor Bull* (1933), el tren silba varias veces. Volveremos a encontrar este sobrio escenario ferroviario en el inicio de *El hombre que mató a Liberty Valance* (1962); ¿acaso la puesta en escena de ese *western* crepuscular descansa en el mismo principio narrativo que la primera entrega de la trilogía de Will Rogers rodada por John Ford para la Fox?¹

A primera vista, *El hombre que mató a Liberty Valance* confirma las reglas clásicas de construcción. La película comienza con un tren que transporta a un senador (James Stewart) y a su esposa (Vera Miles) desde la capital a esta pequeña ciudad del Oeste; y termina con su partida. La encanecida pareja ha venido al funeral de un amigo; los recuerdos del político de sus vivencias en aquella ciudad se despliegan en *flashback*. La llegada del tren es pues indispensable para la organización narrativa de la película. En *Doctor Bull*, por contraste, el tren juega un papel puramente anecdótico, puesto que de él no desciende ningún personaje. El mecanismo narrativo funciona en otro nivel. En el plano que abre la película, el tren transporta un objeto singular: una saca de correo negra que es repentinamente arrojada desde el vagón y que aterriza bruscamente. El primer plano de esta saca de correo en el suelo da comienzo a la narración y prefigura el plano de la saca del banco que arroja Doc Holiday (Victor Mature) como gesto de despedida a Chihuahua (Linda Darnell) en *Pasión de los fuertes* (1946).

En *Doctor Bull* no vemos quién arroja la saca. Una trabajadora de correos la recoge y la mete en la oficina. Una charla entre colegas nos presenta el personaje del doctor Bull. El final transcurre de manera idéntica: un tren se detiene en la estación, filmado desde el mismo ángulo. Esta vez es una saca blanca lo que se arroja desde el vagón. La acción idéntica de «arrojar» organiza por tanto la progresión narrativa. La trabajadora de correos informa al revisor de que el médico rural acaba de hacer un gran descubrimiento científico. El doctor Bull cogerá el tren esa noche junto con su nueva esposa. La película termina con la imagen del tren que se aleja pero, en el nivel narrativo, la historia ha sido clausurada en realidad por el gesto de arrojar la saca del correo. El pa-

recido entre *Doctor Bull* y *El hombre que mató a Liberty Valance* es pues más que meramente superficial.

MOVIMIENTO COLECTIVO

Es propio de Ford el mostrarnos la imagen de una saca siendo arrojada, más que la imagen de un tren llegando o partiendo. La saca no tiene un significado especial, pero el hecho de que sea arrojada sí juega un papel en la narración. Designemos este gesto de arrojar como un tema que, mediante su repetición, articula la estructura narrativa de las películas, sea cual sea su género. La significación del tema de arrojar varía de una película a la siguiente. Es un elemento unificador, que hace que momentos análogos en películas diferentes correspondan. En el nivel narrativo, este tema marca algo así como un inicio, en ocasiones una ruptura. Plantea, acelera o ralentiza el curso de la narración.

En *Steamboat 'Round the Bend* (1935), la última entrega de la trilogía de Will Rogers, el lanzamiento colectivo de objetos tiene como función anunciar el desenlace de la película. La narrativa se organiza según ese sistema griffithiano tan conocido, el rescate en el último segundo. A un joven inocente, acusado de asesinato, le espera la horca. Su prometida, animada por su futuro tío, un vendedor de aceite de serpiente, busca un testigo que libre a su amado del cadalso. Localiza a esa persona y la sube en el barco de su tío con destino al ayuntamiento. El tiempo apremia, pero el Mississippi está atascado por una competición náutica. El tío decide participar en ella pero, a medio camino, el barco de vapor empieza a perder fuelle por falta de combustible. Entonces Rogers ordena que la tripulación empiece a arrojar objetos. Así que las figuras fordianas más representativas de los años treinta, Francis Ford, Stepin' Fetchit, Berton Churchill, arrojan al horno todo lo inflamable: mesas, sillas, tablonos, muñecas de cera... incluso las botellas de medicina que, en realidad, ¡contienen ron! El barco acelera y llega a su destino sano y salvo. Esta absurda y divertida secuencia de la carrera fluvial es digna de los hermanos Marx [en *Los hermanos Marx en el Oeste* (1940) los hermanos destruyen los vagones para alimentar la locomotora con los pedazos]. El tema de arrojar es decisivo en el nivel narrativo; esta acción colectiva salva al joven inocente.

El ejemplo de *Steamboat 'Round the Bend* nos impele a reflexionar sobre el tema de arrojar: sobre el que arroja y sobre el objeto arrojado, sobre cuándo y con qué fin.

El arrojar colectivo, aunque raras veces ocurre, crea situaciones típicamente fordianas. En *Qué verde era mi valle* (1941), los miembros de la familia echan sus salarios en el inmenso delantal de la madre. Otro lanzamiento colectivo como ritual familiar puede encontrarse, en un contexto completamente opuesto, en *La ruta del tabaco* (1941), donde la decadencia de los granjeros durante la Gran Depresión se simboliza por la brutalidad del hijo desempleado que tira una pelota de béisbol contra la pared de la casa de madera. Los hambrientos miembros de la familia, orquestados por una silenciosa señal de la madre, arrojan piedras a la casa del cuñado (Ward Bond) para robarle sus nabos. Como en una operación militar, cada uno de ellos transporta una piedra grande y silenciosamente se aproxima al joven que ha sido seducido por la chica de la familia (Gene Tierney). Gracias a este lanzamiento colectivo de piedras, consiguen arrancarle algunos nabos. Esta secuencia que trata de la miseria humana se transforma en una escena optimista y próxima a la comedia ligera. ¿Es gracias a la magia del tema fordiano del arrojar?

Otro lanzamiento colectivo: en *La legión invencible* (1949), el veterano sargento de caballería (Victor McLaglen), a punto de jubilarse, bebe whisky irlandés bajo la mirada de un despreocupado camarero (Francis Ford). Ese mismo día, el capitán Brittles (John Wayne) deja definitivamente el ejército. El sargento, en traje de paisano, resiste a puñetazo limpio el intento de arresto por parte de sus colegas (entrará en la sección de seguridad de la prisión). En un estado bastante vapuleado, los soldados aceptan la propuesta del sargento de beber en honor de la partida del Capitán. En su júbilo, arrojan los vasos a la ventana, el camarero lanza su botella de whisky y el sargento envía a un soldado bajito contra el muro. ¡Una improvisada ceremonia de despedida de una naturaleza muy poco militar!

MOVIMIENTO PURO

En Ford, arrojar un objeto no sólo representa un ritual colectivo, anticonformista, en el corazón de una comunidad rígida. Esta temática, repetida a través de toda su carrera, adopta significados y funciones variados. Los personajes, con independencia de su clase, raza o género, expresan sus emociones arrojando cualquier cosa que tengan entre manos, a veces sin pretenderlo. Así, en *Fort Apache* (1948), cuando el capitán de caballería (John Wayne), acompañado de un antiguo

1 Véase el comentario de Tag Gallagher: «Al igual que docenas de películas de Ford, *Doctor Bull* comienza y termina con un vehículo vinculante (aquí y en *Liberty Valance* es un tren, en *The Sun Shines Bright* es un barco de vapor, una diligencia en *Fort Apache*, etc.) que evoca el recogimiento y aislamiento de la comunidad respecto al mundo exterior.» *John Ford - The Man and His Films* (University of California Press), p. 94. Trad. esp.: *John Ford, el hombre y su cine*, Akal, 2009.

oficial del ejército del Sur (Pedro Armendáriz) arroja una botella de whisky por un barranco, su acción de arrojar traza en el espacio un movimiento glorioso. Ocurre igual en *Río Grande* (1950), cuando el desertor (Ben Johnson), bajando al galope la colina, arroja una lata. Ambas escenas transcurren en el desierto paisaje de Monument Valley. Mediante su belleza, el movimiento del objeto arrojado hace que momentáneamente nos olvidemos de la lógica narrativa. Conocemos la procedencia de la botella y de la lata, pero lo repentino del lanzamiento, en su aislamiento, nos pilla desprevenidos. La acción de arrojar, como tema, funciona aquí por sorpresa. Señalemos que en *Fort Apache* llega al final de una secuencia, mientras que en *Río Grande* marca el comienzo. El genio de Ford se demuestra en estos momentos de puesta en escena tan inesperados como indispensables. Ben Johnson arrojando su pistola a lo lejos en *Caravana de paz* (1950) se inscribe también en este contexto.

Y es en el nivel de una sorpresa temática de este tipo en el que descubrimos un hermoso momento en el episodio de la Guerra Civil de *La conquista del Oeste* (1962). El soldado sudista (George Peppard) vuelve a la granja en la que nació y se entera de que sus padres murieron durante la guerra. Vemos la imagen de su hermano pequeño arrojando un cubo de agua en el patio donde un árbol proyecta su sombra. Este gesto representa, con todo su carácter casual, una afectuosa bienvenida al hermano mayor. Semejante a la saca del correo arrojada con la que comenzaba y se clausuraba la narración de *Doctor Bull*, el cubo de agua arrojado (como la lata y la botella de whisky), al carecer de significado simbólico, juega el papel narrativo de dar carpetazo a una escena de una manera improvisada.



El joven Lincoln [Young Mr. Lincoln], 1939

PERCEPCIÓN VISIBLE PERO FUGAZ

En su obra Ford recurre al tema de arrojar en sus momentos más decisivos, aunque los críticos nunca lo hayan notado.

Significativamente, uno de los poquísimos comentarios que aluden a la saca de correos que se arroja del tren en *Doctor Bull* procede de un cineasta, Jean-Marie Straub, que, en una entrevista con Charles Tesson, declara:

«Lo importante es que Ford no tiene estilo. ¿Qué tienen en común *Tres hombres malos* (1926) y las películas de Will Rogers, en especial mi favorita, la magnífica *Doctor Bull*, que compila la totalidad del neorrealismo? Cuando se ve la forma en que la película sitúa una pequeña ciudad de provincias: el tren que llega, la saca del correo en el andén, la chica que recoge el correo... Sólo entiendes el porqué una hora más tarde. Toda la sección del planteamiento es completamente documental.»²

Hay que señalar que Straub no responde ni al tema ni al argumento de la película, sino a las puras acciones («el tren que llega, la saca del correo en el andén, la chica que viene a recogerla»). La puesta en escena de Ford no recurre a una lógica psicológica y narrativa, sino a una sucesión de gestos aislados. El término «documental» que se emplea para describir «cómo se sitúa una pequeña ciudad de provincias» se aplica justamente a la sucesión de gestos neutrales y cotidianos que se ritualizan gracias a esta neutralidad. El tema de arrojar es visible, pero rara vez se percibe lo que es específico de este cineasta.

De ahí la necesidad de reflexionar sobre lo que llamamos el estilo de Ford. Es cierto que la etiqueta documental que se aplica a la vida rural de *Doctor Bull* no se puede aplicar a la carrera fluvial de *Steamboat 'Round the Bend*. Siguiendo la línea de Straub, podemos plantearnos la pregunta: ¿qué tienen en común las tres

2 «La ligne de demarcation: Entretien avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet», en Patrice Rollet y Nicolas Saada (eds.), *John Ford* (Editions de l'Etoile/Cahiers du cinéma 1990), pp. 102-105. Trad. esp. en *Cahiers du cinéma España* n° 5, octubre 2007.

películas de Will Rogers producidas por la Fox y las películas que casi simultáneamente hizo Ford para la RKO, *La patrulla perdida* (1934) y *El delator* (1935)?

Las películas de la Fox no tienen pretensiones. Ford se limita únicamente a ensamblarlas. Por contraste, en *La patrulla perdida* y, especialmente, en *El delator*, el autor muestra una ambición estética, incluso política. La iluminación de la pequeña ciudad de provincias de *Doctor Bull* contrasta con las escenas nocturnas de sombras expresionistas de un Dublín reconstruido en el estudio para *El delator*. No hay nada dramático en la descripción de la medicina «populista» de una comunidad rural, si lo comparamos con el desgarrador conflicto interno del proletario irlandés. Si uno no estuviera familiarizado con la filmografía de John Ford sería difícil creer que estas dos películas fueron hechas por el mismo director. Sin embargo, nuestra perspectiva temática nos permite reconocer lo que las relaciona. Gypo Nolan (Victor McLaglen) en *El delator* se nos presenta como tantos otros personajes fordianos: arrojando la colilla de un cigarrillo. En la noche, al darse cuenta de que su novia está siendo molestada por un personaje dudoso, arroja su pitillo por encima del hombro antes de acercarse a ellos. Gypo tira al suelo al hombre, pero su gesto está fuera de lugar y su novia pierde un cliente. Ella será la causa de su muerte, después de que él haya denunciado a un camarada. El tema de arrojar adquiere aquí una tonalidad trágica.

FUMAR/ARROJAR

Por supuesto, hay mil maneras de filmar a los personajes fumando, una acción que prácticamente aparece en toda película. En Ford, sin embargo, la gente fuma en momentos decisivos. Nadie arroja sus cerillas, cigarrillos o cigarrillos con tanta perseverancia como en su obra. En *La conquista del Oeste*, durante la discusión entre el general Sherman (John Wayne) y el general Grant (Henry Morgan) sobre las obligaciones de la guerra, nos parece normal que se fumen un cigarrillo. Wayne fuma con el único fin del poder, arrojando su cigarrillo al suelo enrabiado. Está claro que Ford hizo que Wayne remedara aquel gesto que hacía Harry Carey cuando interpretaba el papel de Cheyenne Harry en los *westerns* mudos de la Universal: el arrojar su cigarrillo en cada momento narrativo significativo.

En *El hombre tranquilo* (1953) el ex boxeador (Wayne) regresa al campo. Junto a un bosque enciende un cigarrillo, como si obedeciera a algún ritual. Justo en el momento de arrojar la cerilla percibe entre los árboles a Maureen O'Hara guiando sus ovejas por la loma de hierba. Es como si al encender su cigarrillo hubiera provocado la aparición de esa criatura de ensueño. Su gesto de arrojar la cerilla permanece en suspenso y él queda inmovilizado, fulminado por el éxtasis. Sólo después de que la joven haya desaparecido volverá a fumar.

Encender un cigarrillo implica algo más que simplemente fumar. En la configuración temática fordiana, supone la acción de arrojar y tiene el efecto narrativo de convocar a una presencia erótica femenina. Wayne en *El hombre tranquilo* es la prueba de esta constante. Cuando McLaglen arroja la colilla en *El delator* se somete igualmente al efecto narrativo de esta acción casi automática. La manifestación temática de arrojar provoca pues consecuencias brutalmente diferentes: benignas en *El hombre tranquilo*, malignas en *El delator*. Esta ambigüedad asegura una regularidad temática, puesto que el arrojar gobierna equitativamente la aparición o la desaparición de una persona querida.

Ocurre también que un héroe fordiano alumbra su cigarrillo cuando debe renunciar a una presencia femenina. Así, al final de *El hombre que mató a Liberty Valance*, Wayne, que ha ocupado el lugar de su amigo James Stewart y ha asesinado a un forajido, decide separarse de Vera Miles, por quien siente algo más que



Pasión de los fuertes [My Darling Clementine], 1946

amistad. La escena es nocturna como en el Dublín de *El delator* y la silueta de Wayne se despega de un muro en la sombra. Arroja una cerilla aún encendida. Ese gesto de arrojar es como una señal de despedida; a partir de ese momento arruinará su vida con el alcohol.

El cigarrillo puede ser un detalle temático intercambiable. Lo que acontece es la acción de arrojar, no el objeto reemplazable. Arrojar una lámpara puede conducir a una situación narrativa semejante a arrojar un cigarrillo. En *Qué verde era mi valle*, el cura interpretado por Walter Pidgeon regresa a su habitación, enciende la lámpara y se sorprende por la presencia en la oscuridad de Maureen O'Hara, que ha acudido a despedirse. Hechizado como Wayne en *El hombre tranquilo*, el cura suspende su gesto de arrojar la cerilla por encima de su hombro, el mismo gesto que ejecuta el protagonista irlandés de *El delator*. En *Río Grande* volvemos a encontrar este juego de luces y sombras que pone en escena la aparición de un cuerpo femenino. Cuando el oficial de caballería (Wayne) regresa a su tienda enciende una lámpara con una cerilla que arroja al suelo. De repente su esposa (O'Hara) emerge de las sombras. Su abrazo fugaz confirma la temática del arrojar.

VARIEDADES

En esta perspectiva temática, el arrojar no implica necesariamente una consecuencia narrativa. El tema en ocasiones provoca un efecto de *burlesque*, como en el caso de la inmensa tarta de crema que se lleva Wayne en *Escrito sobre el sol* (1957), el whisky y la silla que se lanzan Wayne y Lee Marvin en *La taberna del irlandés* (1963) o el tabaco de mascar que el veterano Francis Ford se divierte embocando en la escupidera en el tribunal de *El juez Priest* (1934). Como el escupitajo es invisible, el cineasta emplea un efecto de sonido. Durante el discurso del fiscal, este ruido en la escupidera desinfla la solemnidad de la oratoria institucional. Algo similar consigue el diligente cochero (Francis Ford) cuando escupe ante un oficial de alto rango (Henry Fonda) en *Fort Apache* (1948).

Cuando se trata de objetos destinados al movimiento, como el cuchillo de los acróbatas en la escena del patio de la prisión en *Up the River* (1930), la acción de arrojar no engendra un efecto narrativo. No hay nada extraordinario en el hecho de que alguien de esa profesión (interpretado por Spencer Tracy) arroje un cuchillo. Es normal que un soldado americano de los campos de batalla de la Primera Guerra Mundial arroje granadas, como hace James Cagney en *El precio de la gloria* (1952). La situación es menos natural cuando el tema de arrojar tiene una fun-

ción metonímica. Comparemos la escena de batalla de la versión en color de *El precio de la gloria* de John Ford con la escena correspondiente de la versión muda y en blanco y negro de Raoul Walsh en 1926. En Ford, la guerra se simboliza por una única escena de lanzamiento de granadas, en un escenario casi abstracto y artificial, iluminado de una forma cercana al expresionismo.

Así se puede entender por qué adaptó Ford a la pantalla *Escala en Hawái*, la célebre obra escrita por Thomas Heggen y Joshua Logan e interpretada en Broadway por Henry Fonda. Sin necesidad de ahondar en la ruptura que se produjo entre el actor y el director con motivo de este proyecto, si podemos imaginar que a Ford le interesaban, por encima de todo, los dos momentos clave de la obra, protagonizados por unos espectaculares lanzamientos. Aunque no podamos saber quién de los tres directores (Ford, Mervyn LeRoy, que lo reemplazó, o Joshua Logan) filmó las escenas en las que Fonda y Lemmon arrojan las macetas del capitán al mar, podemos estar casi seguros de que esta película híbrida lleva la firma de John Ford debido a esta repetición de la acción de arrojar.

Dos películas para televisión de los años cincuenta y sesenta, ambas con el béisbol como tema, relatan las desventuras de una estrella alejada de los estadios, acusada injustamente de haber recibido unas barricas de vino. Ford no nos muestra a ningún jugador arrojando la pelota, pues esta acción particular de arrojar no tiene ningún significado para él. Hay que señalar, como contraste, cómo la memoria de los dos jugadores permanece inscrita en la memoria de la masa del público gracias a su manera característica de lanzar. En *Rookie of the Year* (1955) no es una pelota, sino un bate, lo que se arroja. Un periodista deportivo (John Wayne) comenta la forma en la que el novato tira su bate tras cada punto fallado, destapando así el vínculo familiar entre el joven debutante y un famoso jugador de antaño (Ward Bond), ahora retirado. En *Flashing Spikes* (1962), otro jugador (James Stewart), apartado de la liga profesional, salva a una joven promesa que ha sido injustamente acusada. Su identidad se revela a través de su gesto habitual para infundirse valor: coger un poco de tierra y arrojarla por encima del hombro. En Ford prevalece siempre la elocuencia del gesto.

En situaciones emocionales, los personajes arrojan cualquier cosa que les caiga en las manos. Al final de *El doctor Arrowsmith* (1931) el compasivo doctor (Ronald Colman) arroja su vaso de whisky contra una pared en el momento en el que decide adoptar una nueva vida. En *Corazones indomables* (1939), un indio, agotado de una persecución interminable a través de bosques y valles, tira su lanza contra la si-

lueta de Henry Fonda que desaparece por el horizonte. Con decepción y vergüenza, tras fracasar en su misión final, John Wayne arroja su sombrero sobre la mesa de su comandante en jefe (George O'Brien) en *La legión invencible*. Para Fonda éste será un gesto gozoso, cuando arroje su sombrero al aire tras invitar a Cathy Downs a bailar con él en *Pasión de los fuertes*. Wayne, acompañado de Maureen O'Hara, ejecutará el mismo gesto de forma incluso más espectacular en *El hombre tranquilo*, confirmando que la acción de arrojar ilumina cada película de manera diferente. En un contexto dramático, Thomas Mitchell, golpeado por un objeto arrojado en llamas, caerá fulminado al final de *Hombres intrépidos* (1940).

Así, el médico borracho (Mitchell) de *La diligencia* (1939) arroja su whisky a la chimenea para expresar su desconfianza en el banquero (Berton Churchill). Las llamas que el alcohol alimenta traducen visualmente su emoción. En *Centauros del desierto* (1956), el viejo sudista (John Wayne) expresa su irritación ejecutando el mismo gesto en una cantina mexicana, pero de forma más impactante (es una película en color), ante su sobrino, que está terminando de comer. En *Río Grande*, enfadado por no haber entendido la palabra pirómano que pronuncia Maureen O'Hara, Victor McLaglen arroja un cubo al agua. En *Pasión de los fuertes*, Victor Mature, angustiado, arroja su vaso vacío al diploma de medicina que cuelga de la pared. En el bar de *Misión de audaces* (1959), tras la batalla con los sudistas, el coronel (Wayne) recurrirá en su furia a arrojar su vaso de whisky al colega (Willis Bouchey) que, entre todos los heridos, sólo ha pensado en su propia promoción.

SOLO Y SOLIDARIDAD

La acción de arrojar aísla al que arroja. Solitario en el bar, sin sus colegas de la comunidad militar, John Wayne explica a Constance Towers su odio a los médicos. Al término de su largo monólogo arroja su botella contra los vasos del bar. En *Misión de audaces* este comportamiento de un oficial nordista es ambiguo, incluso contradictorio: cada vez que tiene éxito en una operación militar arroja objetos poseído por la ira, como si hubiera fracasado en el cumplimiento de su deber. Forzado a ordenar que su regimiento abra fuego sobre los sudistas, a pesar de su repugnancia a comenzar las batallas, traza con su brazo derecho el gesto angustiado de arrojar su sombrero al suelo. Cuando su regimiento consigue rebasar el frente sudista, Wayne llega montando su caballo en el apogeo de la lucha. Para expresar su disgusto ante los inútiles disparos, arroja lejos de él el pañuelo que lleva al cuello.

No deberíamos suponer que estos gestos de Wayne ilustran el supuesto pacifismo o antimilitarismo de Ford. Lo esencial es que el tema de arrojar aísla al personaje de Wayne en el corazón de su profesión y que nos muestra su soledad. En el plano narrativo, la acción de arrojar crea un acontecimiento al mostrar el cuello del coronel despojado del pañuelo, que ha sido arrojado lejos y que es entonces reemplazado por el pañuelo de seda que anuda los cabellos de Towers. Durante su última misión, en la que destruye un puente para esquivar una batalla sangrienta, anuda ese pañuelo alrededor de su cuello. En *Fort Apache*, esta vez despojado de todo contexto erótico, Wayne arrojará también su pañuelo al suelo cuando se da cuenta de que su regimiento, bajo el mando de Henry Fonda, está atrapado en una batalla sin esperanza de la que podrían haberse librado. Este gesto de arrojar, que expresa renuncia, hace eco al gesto del jefe Cochise, que recoge cosas del suelo con el fin de una vez más volver a arrojarlas.

LA MUJER QUE ARROJA

Se ha dicho con frecuencia que las películas de Ford ilustran o defienden los valores de las comunidades masculinas. El tema de arrojar, una y otra vez, indica lo contrario. Sin excepción, dejando de lado los escasos lanzamientos colectivos, este tema aísla al protagonista en el corazón de un grupo. Son más bien las mujeres quienes logran la solidaridad con estos personajes, arrojando objetos con un aplomo equivalente al de los hombres.

En su primera aparición en *Pasión de los fuertes*, Chihuahua (Linda Darnell), camarera en el bar de Tombstone, circula entre los jugadores de cartas, entre los que está Wyatt Earp (Henry Fonda). Acaba de atrapar una ficha en el aire, con una destreza idéntica a la del cantante callejero Dennis O'Dea recogiendo el dinero que se le arroja en *El delator*. Manipula la ficha mientras canta y da una pista a su jefe sobre las cartas de los jugadores. Entonces arroja la ficha sobre la mesa. La actitud de la cantante se puede comparar con la de los protagonistas fordianos que arrojan un objeto con el fin de concluir una escena. Al darse cuenta de su papel de espía, Fonda agarra bruscamente a Chihuahua y la arroja a una enorme tina de agua. Hay que señalar que esta escena reproduce la del juego de cartas de *Frontier Marshall*, de Allan Dwan (1939), la película que versiona Ford. En la película de Dwan, Earp (Randolph Scott) arroja al agua a la camarera espía (Binnie Barnes), pero ella no ha arrojado nada previamente. El comportamiento de Darnell es pues una pura invención de Ford.

Jean Arthur en *Pasaporte a la fama* (1935) arroja su sombrero y un vaso de cartón con una ligereza semejante a la de John Wayne en *El hombre tranquilo*. Darnell en *Pasión de los fuertes* arroja su vaso de cerveza al bar como Wayne en *Misión de audaces*. Ava Gardner en *Mogambo* (1953), sola en su habitación, tras su fracasado intento de seducir a Clark Gable, lanza airadamente una maleta y una botella de vino con todas sus fuerzas. En cuanto a Maureen O'Hara, en *Escrito bajo el sol*, arroja su sombrero y su toalla con el mismo desparpajo que Wayne agita un ramillete de flores. Elisabeth Allen, en *La taberna del irlandés*, conducida por Wayne a la casa de su padre, arroja su bolso, tacones y sombrero con un ardor enteramente masculino. Y finalmente, Vera Miles, en *Rookie of the Year*, arroja su pistola de una forma que nos recuerda el gesto de Ben Johnson en *Caravana de paz*. En resumen: el tema de arrojar se aplica igualmente a mujeres y a hombres.

BENIGNO / MALIGNO

Arrojar el mismo objeto puede expresar emociones diferentes según la situación narrativa. Por ejemplo, los personajes arrojan



La diligencia [Stagecoach], 1939



El hombre tranquilo [The Quiet Man], 1952



Fort Apache, 1948

piedras en varios finales diferentes. Recordemos a Wayne, perseguido por los indios en *La diligencia*, en un momento decisivo del apresurado cruce del río, arrojando piedras a los caballos para azuzarlos. Victor Mature huyendo en *Pasión de los fuertes*, sentado junto al conductor de la diligencia al galope, también arroja piedras a los caballos para que vayan más rápido. Entre todos los *westerns*, sólo en los de Ford se muestra tan frecuentemente a los hombres arrojando piedras a los animales. En *La diligencia*, esta acción de arrojar adopta una cualidad liberadora. En la escena final vemos al *sheriff* (George Bancroft) y al médico (Thomas Mitchell) arrojar piedras en broma a la carreta que se lleva a Wayne y a Claire Trevor. Este gesto benigno de arrojar clausura la película³.

Por otro lado se arrojan piedras sin ninguna intención previa a los estanques o a los ríos. En *La patrulla perdida* un soldado

en medio del desierto arroja un canto al agua de un oasis, angustiado por el hecho de estar rodeado de enemigos invisibles. Por contraste, cuando Richard Widmark en *Dos cabalغان juntos* (1961), durante su conversación con Shirley Jones en el bosque, arroja una piedra al estanque, la superficie del agua, temblando con las olas circulares, prefigura la culminación de su amor. Esta escena nos remite a un momento especialmente bello de la obra fordiana. Henry Fonda, en *El joven Lincoln* (1939), a punto de separarse de su amada, se detiene al borde de un río, se acerca lentamente al agua y tira una piedra. Es una escena espléndida. La superficie del agua se cubre de círculos cada vez más grandes, significando temáticamente su adiós a la mujer que ama. En el plano siguiente entendemos que ésta ha muerto. El futuro presidente de Estados Unidos visita, en lo más frío del invierno, su tumba cubierta de nieve. El tema de

arrojar ha engendrado una sobria escena de transición que anuncia la aniquilación de esta presencia femenina.

Una piedra arrojada al agua puede también provocar una aparición. En *Centauros del desierto*, Wayne sigue el rastro de su sobrina que ha sido raptada por los indios. Tras varios años de búsqueda la encuentra pero no puede rescatarla, pues ella se comporta como una indígena más y ahora forma parte de la familia del jefe. Wayne y su sobrino (Jeffrey Hunter) se encuentran entonces en mitad del desierto, completamente destrozados. Inconscientemente, Wayne coge una piedra y la tira a un estanque. Como respuesta a su gesto una silueta femenina diminuta aparece como si nada, descendiendo por la colina. Es un momento mágico, pues la aparición de la sobrina de Wayne confirma, inesperadamente, la constancia del tema de arrojar. Pero es también un momento trágico, pues

3 Resulta sorprendente leer en una monografía: «La película termina, como todos los buenos *westerns*, con el héroe a caballo, alejándose de la cámara y dirigiéndose al lejano horizonte, pero no solitario, como Shane. El héroe del Oeste como un solitario inveterado es una invención del periodo de posguerra, cuando la edad de la inocencia del *western* tocó a su fin y el héroe tenía que lidiar con cargas existenciales.» Edward Buscombe, *Stagecoach* (British Film Institute, 1992), p. 76. Dos breves precisiones: al final de *La diligencia*, Wayne no tiene la menor intención de cabalgar hacia el horizonte. Acompañado por el *sheriff* (George Bancroft) ha accedido a ir a la cárcel. Así que resulta una sorpresa que se vaya con Claire Trevor, bajo el velo de piedras que arrojan el *sheriff* y el médico (Thomas Mitchell). En lo que respecta a la figura del «solitario», contrariamente a lo que dice Buscombe, los héroes del Oeste eran ya solitarios en la época del cine mudo, no sólo en las películas de William S. Hart, sino también en aquellos títulos que Ford rodó con Harry Carey, como *Straight Shooting* (1917).

este tema nos remite a la muerte de una persona amada. De ahí la violencia de Wayne, que no puede contener ni la aparición de su sobrina ni la desaparición de su cuñada. ¿Estaba Ford, cuando rodaba *Centauros del desierto*, soñando con la escena de la despedida al borde del río en *El joven Lincoln*? En un intervalo de diecisiete años, estas dos películas responden a la cuestión mediante el gesto compartido de Fonda y de Wayne arrojando una piedra al agua. La obra fordiana se hace a sí misma mediante este tejer de la gama temática de arrojar.

SOLEDAD

Sólo aquéllos personajes capaces de arrojar un objeto en momentos decisivos son realmente fordianos. No se definen ni por su carácter ni por su profesión, sino por su ejecución de la acción de arrojar. Sin embargo, este sistema visible muy escasas veces se percibe como la manifestación de un tema. La forma en la que Wayne arroja al suelo su pañuelo en *Fort Apache* es demasiado fugaz, visualmente, como para que nos demos cuenta. El cineasta retoma el tema del pañuelo en *Misión de audaces* para insistir en la soledad del personaje. Las películas de la última década de Ford han de contemplarse bajo esa luz.

Cuando Ford declara a Peter Bogdanovich que *Centauros del desierto* era la «tragedia de un solitario», Lindsay Anderson se escandaliza ante la elección de la palabra⁴. Seguramente Ford se equivocaba sobre su propia película, y confundía la personalidad neurótica de Wayne con la de un solitario... Después de todo, ama en secreto a su cuñada, algo que Ford proclamaba que los críticos no notaron⁵. Este crítico, director teatral y cineasta británico, para quien la carrera de Ford alcanzaba su punto más álgido con *The Sun Shines Bright* (1953), ¿era sensible a la magia de Wayne arrojando una piedra al agua, evocando así la memoria de una mujer muerta? ¿Entendía que, en cada película de Ford, este gesto solitario destapa una configuración temática basada en la acción de arrojar? Precisamente por su soledad, los personajes fordianos son solidarios de la emoción que se expresa mediante el arrojar un objeto bien lejos.

En Ford, a diferencia de en Howard Hawks, es muy raro que, como señal de amistad o camaradería, la gente comparta un objeto arrojándose. En contraste con la caja de cerillas que Humphrey

Bogart arroja a Lauren Bacall en *Tener y no tener* (1944), o la escopeta que Ricky Nelson arroja a John Wayne en *Río Bravo* (1959), imágenes optimistas de solidaridad, el rifle que intercambian Woody Strode y Wayne en *El hombre que mató a Liberty Valance* expresa «la tragedia de un solitario». Vera Miles, la mujer amada, pertenece a otro, como en *Centauros del desierto*. Lo hemos visto: Wayne se despidió de ella sacudiendo una cerilla apagada como señal de despedida. En la siguiente escena, en un *saloon*, arroja su cigarrillo al suelo. Derriba de un puñetazo a uno de los secuaces de Liberty, arroja su pistola al bar y lanza su botella de whisky contra los tipos que se escapan. En el umbral, aún arroja unas monedas más a la banda. Wayne, el actor, parece estar parodiándose a sí mismo, repitiendo los gestos que hizo en *Misión de audaces*. El efecto narrativo del tema de arrojar es aquí muy enfático. Antes de entrar en su casa, arroja la botella al jardín y, una vez dentro, enciende una lámpara y la arroja contra la pared.

Esta autodestrucción por parte de Wayne, mediante una sucesión de acciones de arrojar, ilustra a la perfección la soledad del héroe fordiano. La lámpara arrojada, sin embargo, no clausura esta película particular. ¿Opera el tema de arrojar como clausura narrativa de *Liberty Valance*? Habitualmente se dice que la película finaliza con la imagen del tren que se aleja, transportando en él al senador y a su esposa. Pero es otro gesto fordiano el que concluye la narrativa. James Stewart se dispone a encender su pipa. Al ver la alegría del revisor que lo saluda como el hombre que disparó a Liberty Valance, apaga de un soplo su cerilla y empieza a arrojarla. Nada es más específico de Ford que este gesto suspendido de un personaje, con una cerilla apagada en su mano. ¡El senador parece querer reclamar la dignidad de ser fordiano!

Pero es fácil apreciar cómo *Siete mujeres* (1965), con Anne Bancroft en el papel de un médico que se entrega a un bandido mongol para salvar a sus compañeras, es profundamente fordiana. El tema de arrojar ilustra, en el grado más alto, la soledad del personaje principal. Recordemos su gesto final: se traga el vino envenenado y después arroja el vaso de cristal al suelo con una sonrisa de resignación. Un fundido en negro borra lentamente su imagen de la pantalla, mientras las palabras *the end* aparecen en la pantalla negra. Esta desaparición, que se hace eco de las señales de despedida características de la temática fordiana del arrojar, no sólo marca el final de esta película sino de toda la obra fordiana. Ningún otro cineasta ha finalizado su carrera con tal maestría.

FILMOGRAFÍA SELECCIONADA

EL HOMBRE QUE MATÓ A LIBERTY VALANCE, 1962
 EL SARGENTO NEGRO, 1960
 CENTAUROS DEL DESIERTO, 1956
 EL HOMBRE TRANQUILLO, 1952
 RÍO GRANDE, 1950
 FORT APACHE, 1948
 PASIÓN DE LOS FUERTES, 1946
 ¡QUÉ VERDE ERA MI VALLE!, 1941
 LAS UVAS DE LA IRA, 1940
 LA DILIGENCIA, 1939
 EL JOVEN LINCOLN, 1939
 EL DELATOR, 1935

Titulo original, «John Ford, or the Eloquence of Gesture». Rouge 7, 2005.

CINE ESTUDIO **CICLO JOHN FORD**
 01.02.11 > 20.02.11
 ORGANIZA **CBA**

4 Peter Bogdanovich, *John Ford* (University of California Press, 1968). Trad. esp: *John Ford*, Fundamentos, 1971.

5 «Un solitario». Así lo describió John Ford a Peter Bogdanovich, pero el término no es verdaderamente adecuado. Un motivo más inmediato, más personal, para el profundo sentido de exclusión de Ethan nos lo proporciona la clara indicación de su amor por la esposa de su hermano, y el de ella por él. Otros son conscientes, pero nadie habla de ello; ni sabemos tampoco cuánta importancia darle.» Lindsay Anderson, *About John Ford* (Londres, Plexus, 1981), p. 156. Trad. esp: *Sobre John Ford*, Paidós, 2001. John Ford le explicaba a Bogdanovich: «En fin, creo que era bastante obvio que la mujer de su hermano estaba enamorada de Wayne. No es algo que haya que restregarle por la cara a nadie, pero creo que es bastante claro para cualquier persona inteligente.»