

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

Título:  
Una suave mañana de domingo

Autor/es:  
Montiel, Alejandro

Citar como:  
Montiel, A. (1997). Una suave mañana de domingo. La madriguera. (2):64-65.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/41614>

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:



# Una suave mañana de domingo

Alejandro Montiel

## Pasión de los fuertes

John Ford

*My darling Clementine*, EE.UU, 1946

Algo más de trece minutos y sesenta y seis planos dedica John Ford a describir en *Pasión de los fuertes* una agradable mañana de domingo, víspera del legendario duelo en O.K. Corral. Esta deliciosa secuencia se emplaça hacia el final del segundo tercio de la película (de 92 minutos y 36 segundos de duración en la versión Fox Video, Clásicos del Cine, nº39). Hasta ese instante, *Pasión por los fuertes* ha presentado como acontecimientos principales la llegada a Tombstone de unos ganaderos, los hermanos Earp, y su encuentro con los Clanton; el asesinato del más joven de ellos y el robo de su ganado; la aceptación de Wyatt Earp (Henry Fonda) del puesto de *sheriff* y su encuentro con la chica del *saloon*, Chihuahua (Linda Darnell), y el amante de ésta, el Doctor John Holliday (Victor Mature); la llegada a Tombstone de Clementine Carter (Cathy Downs), que había sido novia de Doc en la elegante ciudad de Boston; la escena en que el doctor tuberculoso conmina a su prometida a que abandone el pueblo a la mañana siguiente; la consecuente borrachera de Doc... Y puede afirmarse también que, como acontecimiento secundario, el film ha contado al espectador la peripecia de un histrión, Grandville Thorndyke (Alan Mowbray) y de su acompañante y criado, un viejo soldado (Francis Ford), al que el actor shakespeariano abandonará en Tombstone. Dicha subtrama ha sido destacada por Miguel Marías por dos motivos básicos. Primero, porque constituye, en cierta medida, una digresión, lo cual ayuda a revelar mejor el estilo de Ford, y, segundo, porque dicho "estilo" habría que buscarlo en "la duración y sucesión de los planos, su tamaño y composición por un lado, que crean un ritmo especial, privativo de cada cineasta con verdadera personalidad, y, por otro, en los gestos, los movimientos y las miradas de los actores"<sup>1</sup>.

El presente análisis trata de precisar cómo se manifiestan estas características del "estilo fordiano" mediante el desglose de una secuencia que arranca tras un fundido en negro (recurso indicativo, en las escasas ocasiones en que aparece, de una elipsis temporal amplia) y concluye con un fundido encadenado (que elide un tiempo breve y nos traslada desde el final del baile hasta la inmediata comida dominical). La transición entre los sesenta y seis planos es siempre por corte directo, y su discurrir ejemplifica tanto un extraordinario sentido de la *continuidad* espacio temporal como del *tempo* de la narración.

El plano 1 (P1, 8s.) presenta un encuadre de Monument Valley por donde avanzan lentamente unas carretas acercándose a Tombstone. El monótono sonido de las campanas (no hay música no diegética en toda la secuencia, sólo canciones) incrementa la *sensación* de lentitud de la escena, idea que se expresará con un alto nivel de redundancia en todos los niveles de la *puesta en escena* (mediante la interpretación, por ejemplo, pues los personajes principales están ociosos y relajados) y, como veremos, de la *planificación y montaje* (montaje de una precisión extraordinaria que se debe tanto a la meticulosidad del rodaje de Ford<sup>2</sup> como a los buenos oficios en el trabajo de edición de Dorothy Spencer). El P2 muestra un plano general de Wyatt Earp en la barbería; el P3 un plano medio del *sheriff*, y el P4 (contraplano de P3) al barbero (Ben Hall) presentando a su cliente un espejo, obteniéndose así la ridícula imagen reflejada de Wyatt que se atusa los recién engominados cabellos. Esa coquetería insegura se pondrá de nuevo de manifiesto cuando se mire en el cristal de una ventana del porche adyacente (P6, *travelling* de seguimiento, 21s.), una imagen que contrasta violentamente con otra similar de Doc Holliday, quien, en una secuencia anterior (noche de sábado), ha arrojado con furia un vaso de whisky contra un cristal donde se reflejaba su cara.

En P7 el viejo soldado interpretado por el hermano

mayor de Ford saca servicialmente al porche una silla para el *sheriff*, que éste usará para balancearse sobre las patas traseras, apoyando los pies sobre un pilar de madera. Desde P8 (minuto 50 y 11s.) a P20 (minuto 52 y 33s.), Wyatt charla con sus hermanos, además de con una familia que llega a Tombstone para asistir a un baile que tendrá lugar en la nueva iglesia a medio construir, y luego escucha las amenazas de Chihuahua, que acaba de arrojar a Morgan Earp (Ward Bond) el contenido de una jarra de leche como reacción a una broma de éste (ha imitado el mugido de una vaca al cruzarse con la chica). La planificación establece tanto una estricta continuidad temporal como una nítida descripción espacial (gracias a que el rótulo de la barbería, "Barber shop and Dentist", se sitúa en una esquina de la calle) y una matemática sincronización de las acciones simultáneas (montaje dentro del plano, aprovechando la profundidad de campo).

De manera no menos milimétrica se ofrece el periplo posterior de Chihuahua dentro del Hotel ("Maison House", desde P21 a P26), en los que ésta amenaza a Clementine para que se vaya y entra luego en la habitación de Doc, a quien logra arrancarle una promesa de matrimonio. La economía de esta secuencia se aprovecha de la proximidad de las habitaciones de ambos, algo que también ocurre en *To have and have not* (Hawks, 1944) y cuya idea, al parecer, se debió en aquella ocasión a William Faulkner. En el P26 se ofrece un beso de Chihuahua y Doc en un encuadre próximo que contrasta con el beso no mostrado de una escena anterior, en la cual el gran sombrero mexicano de la muchacha se interponía entre los rostros y el espectador.

El encuentro de Wyatt y Clementine en el hotel y su trayecto hasta la iglesia (desde P27 a P39) dura casi cuatro minutos (desde m.55 y 5s. hasta m.58 51s.) y en ella, aparentemente, no se aporta nada relevante a la narración, salvo... ¡Salvo la importancia de una "civilizada" mañana de domingo para los rudos sentimientos de Wyatt Earp! Este significado de gran calado está descrito con copia de detalles diegéticos en principio intrascendentes o superficiales (el acto de coger el brazo a Cle-

mentine, el saludo del barbero, el paso por un porche donde hay situadas tres mecedoras, una de las cuales se balancea vacía...), pero también con una gran coherencia compositiva (predominan las diagonales), una planificación sin énfasis (ausencia de primetos planos, movimientos de cámara que acompañan los movimientos de los personajes) y un montaje con transiciones suaves (por ejemplo, se elude el reencuadre de planos generales con *raccord* en el eje intepolando planos cortos que siguen la regla de los 90º o casi -P27, P28, P29, los cortes acompañan acciones-, en el *raccord* de 180º se respeta el juego de contraponer la salida de campo en con-

tradicado por la derecha y la entrada, consecuentemente, por la izquierda y en picado, como ocurre en P38 y P39, etc.).

Todo ello acabará por capturar la sensación de "tiempo" lento de una mañana de domingo en la que Wyatt baila con Clementine (desde P60 hasta el final) y se enamora de ella con el aplauso de los buenos ciudadanos de Tombstone. Pero en el interín (desde P40 a P59) se ha descrito un baile comunitario en el que resulta llamativo un primer plano del viejo soldado tocando el violín (P45, minuto 59 33s.) al que sigue un contraplano (P46) en el que otro músico, un pianista, le mira con dulzura. Y es que *Pasión de los fuertes* habla de la (difícil) integración de un solitario

en una comunidad, un drama que, para John Ford, no atañe sólo a sus héroes y protagonistas, sino también a un viejo soldado anónimo, desarraigado y frágil (interpretado por el muy en decadencia Francis Ford, el maravilloso cowboy y director de *Western* de los años diez) que toca el violín en una iglesia sin paredes ni tejado, abierta a todos los vientos del hermoso desierto de Monument Valley ♦

#### Notas

1. Marías, M. "El otro, el mismo", in AA.VV. *John Ford*. Filmoteca Española: Madrid, 1991, p. 22.
2. Véase fotografías de rodaje en *John Ford*, film documental de Lindsay Anderson (minuto 54). Según el guionista Wiston Miller estuvieron varias semanas parados hasta que Ford supo exactamente lo que quería hacer.

