

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

Título:  
Un musical sui generis

Autor/es:  
Zumalde, Imanol

Citar como:  
Zumalde, I. (2000). Un musical sui generis. La madriguera. (26):68-70.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/41853>

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:



## UN MUSICAL SUI GENERIS

**Fort Apache**  
**John Ford**  
 EEUU, 1946

Por Imanol Zumalde Arregi

La función, extraordinariamente importante a no dudar, que la música desempeña en el cine sonoro de John Ford permanece aún exenta de un estudio de entidad. Algunos lo han intuido con acierto, caso de Ted Gallagher, uno de sus "cronistas" más reputados ("While he never made a 'musical' many of his films have more music than some musicals. Rare indeed is the Ford movie not essentially a choreography to music through most of its duration", *John Ford, The man and his films*, Pg. 473), pero nadie ha escrutado a fondo el papel estelar que asumen los himnos y marchas patrióticas así como las melodías y canciones folklóricas, muchas de ellas de inequívoca raigambre irlandesa, que menudean, migrando a menudo de unos otros, por los dramas y comedias fordianas. Laguna que, en el caso de la legión de estudios monográficos dedicados a su legado fílmico, alcanza la categoría de imperdonable habida cuenta de que el uso que Ford hace de ese riquísimo material sonoro dista años luz de acomodarse a la subalterna y, por lo general, meramente decorativa tarea que, salvedad hecha de en el musical, se entiende, cumple la música en el cine hollywoodiense.

En efecto, al parecer Ford no firmó ningún musical; ninguna del centenar largo de sus películas se exhibe como tal, lo cual no obsta para que, contra lo que cabe esperar, buena parte de las que rodó en su madurez creativa (y considero que ésta comienza a manifestarse a finales de la década de los años treinta y fragua a la vuelta de la II guerra mundial) contengan un sinfín de escenas con números cantados y/o bailados característicos de aquel género. Tal es así que la tradicional y acomodaticia adscripción genérica al western de, por ejemplo, *Wagon Master* (1950), film cuyo flujo narrativo –paralelo al accidentado periplo de una caravana de mormones por el Far West en pos de su jardín del Edén– se ve permanentemente suspendido por interludios musicales, deba ser matizada cuando no puesta en entredicho sin paliativos.

Convencido de que el inventariado genérico de un film es

una vía muerta para el analista cinematográfico que no conduce más allá de ese socorrido etiquetado tras del que, en muchos casos, se esconde la inoperancia y escasez de miras de algunas rutinas de trabajo, me preocupa poco que *Fort Apache* (1948), película que tomaré de ejemplo en este escrito, deje o no de ser un western. Antes al contrario mi interés se centra en demostrar que el planteamiento estético de algunas de sus secuencias aparece de tal modo imbricada de ciertos y muy significativos pasajes musicales que su estudio sólo se aviene a los parámetros pergeñados por la literatura crítica convencional para argumentar la especificidad e idiosincrasia del género musical.

Entrando en harina, *Fort Apache*, mucho más pródiga en este particular que los otros dos films con los que integra la que se ha dado en llamar trilogía de la caballería (*She wore a Yellow Ribbon*, 1949 y *Rio Grande*, 1950), cuenta con seis fragmentos de esas características, a primera vista todos ellos destinados a poner en escena acontecimientos relativamente irrelevantes, carentes de trascendencia en relación al hilo central de la peripecia que narra de soslayo la gran derrota que los sioux infligieron a las tropas del general Custer: dos bailes que congregan a la oficialidad del destacamento militar y a sus familias (el primero en honor a Washington, el segundo el anual baile de los suboficiales), un número *giocoso* en el que observamos las primeras evoluciones de los nuevos reclutas en formación, un nocturno inserto *a capella* en el que un sargento ameniza a sus superiores con su destreza vocal, y las dos eufóricas salidas del fuerte de la tropa a caballo al encuentro del enemigo piel roja.

Una mirada poco atenta, o atenta sólo a la gran historia que hace de fondo diegético del film (me refiero al preludio de la batalla y a la masacre final), puede caer en el error de considerar estos segmentos aparentemente desprovistos de cometidos de naturaleza informativo-narrativa como secuencias de transición incrustadas, por razones de equilibrio y ritmo cuando no de puro divertimento, entre las secuencias relevantes. Así las cosas, es-

tariamos frente la antítesis del musical, del género que, movilizándolas tanto para subrayar las informaciones esenciales como para realzar los picos dramáticos de la fábula (la declaración de amor en una historia romántica, etc.), hace de coreografía y melodías su razón de ser. Como cabe inferirse de lo dicho en los párrafos anteriores, me temo que la realidad dista mucho de ser así.

Detengámonos en la secuencia del baile de los suboficiales, sin género de dudas el pasaje que más abiertamente reivindica atención especial, no en vano se trata del más largo y denso de los "números musicales" de los que cuenta *Fort Apache*, y el que con mayor transparencia se exhibe como escena cardinal del film. Porque la película que nos ocupa pone en imágenes las vicisitudes de un grupo humano "acorralado" en un entorno muy singular cuyas relaciones (jerárquico-militares, afectivas, amorosas, sociales e incluso de clase), amén de constituir la médula de la historia que narra, adquieren (alto) relieve sobre el difuso telón de fondo del desastre de Little Big Horn.

Dicho en otras palabras, en *Fort Apache* (y en todos los films fordianos ambientados en la frontera) la gran historia (el traumático encuentro con el Otro de una Nación en ciernes) sólo es comprensible al trasluz de esa intrincada red de vínculos que se escenifica en el pequeño teatro de la vida. Y en ese microcosmos, destilado esencial de una sociedad convaleciente aún de la guerra de secesión, afloran varios conflictos a raíz de la irrupción en el recóndito destacamento castrense del nuevo mando superior (el teniente coronel Owen Thursday -Henry Fonda): me refiero a las desavenencias con su antecesor en el cargo y mando inmediatamente inferior (capitán Kirby York -John Wayne) en lo tocante al modo de "gestionar" la reciente indisciplina de los indios confinados en la reserva bajo jurisdicción del fuerte; a la confusa reminiscencia de viejas rencillas con un antiguo compañero de armas (capitán Collingwood -George O'Brien); y sobre todo, al enfrentamiento con la familia del suboficial superior del fuerte (sargento mayor O'Rourke -Ward Bond) derivado del romance entre la primogénita de Thursday (Philadelphia -Shirley Temple) y el hijo del sargento mayor O'Rourke,



flamante licenciado en West Point con grado de teniente (John Agar).

Si los dos primeros no pasan de ser antagonismos personales con un radio de acción muy restringido, el conflicto consignado en último lugar pone en peligro la convivencia del grupo toda vez que el coronel Thursday, no contento con prohibir al joven teniente ver a su hija e irrumpir en el hogar de la familia del muchacho saltándose las más elementales normas de urbanidad y las ordenanzas de la caballería, hace saber a los O'Rourke que su inapelable oposición al noviazgo se debe a la diferencia de clase que media entre ambas familias (Thursday no está dispuesto a admitir que su única hija le emparente con una familia de inferior rango socio/militar). Este conflicto intestino, repito, es, en igualdad de condiciones al externo que dimana del proceso de colonización (Blancos vs. Indios o, si se prefiere, Cultura vs. Naturaleza), el pivote dramático de *Fort Apache*.

Pues bien, en contra de la idea que la considera un entremés intrascendente, el enconado antagonismo entre los O'Rourke y el coronel Thursday y, por ende, el futuro de la pareja de novios se disipa felizmente en la escena del baile de los suboficiales que atrae nuestra atención. Y todo ello sin que medie palabra entre los litigantes, dado que Ford, haciendo gala de su talento, aprovecha la coreografía de un baile tradicional norteamericano y una muy ajustada planificación para poner en escena la superación del conflicto.

Los fríos datos de la secuencia se reducen a 5 minutos 10 segundos de duración y 27 planos en los que el médico del destacamento inaugura el archicitado baile con arreglo a los cánones: sugiriendo al mando superior del puesto tomar por pareja inicial a la esposa del anfitrión (a la señora O'Rourke) y, recíprocamente, a éste hacer lo propio con la hija de Thursday. La secuencia pone en imágenes los dos primeras piezas que bailan la concurrencia. En principio, la cosa no pasa de ahí.

La disposición inicial de los asistentes en la gran sala rectangular en la que transcurren la escena, sin embargo, pone en claro el significado real de los acontecimientos: las cuatro paredes de las que consta están respectivamente ocupadas por un pequeño escenario sobre el que se acomodan los músicos y desde el que perora el embriagado médico (pared corta desde la que son abordados la mayor parte de los planos), por los suboficiales y sus familias (pared larga situada a la izquierda del escenario), por los oficiales y sus allegados (segunda pared larga situada a la derecha del escenario) y por una masa informe de soldados y mujeres vestidas de gala (segunda pared corta que hace de fondo).

La idea de enfrentamiento entre oficiales y suboficiales (más exacto será decir entre sus respectivos superiores jerárquicos) que se desprende de esta disposición que los sitúa unos frente a los otros separados por el pequeño cuadrilátero vacío (converti-

do en espacio de pugilato) que queda entre los presentes, se ve realizada por una sucesión de planos-contraplanos dedicados a visualizar la vanguardia de los dos "frentes" (planos 1 y 2). De hecho, cuando, al dictado del doctor, el coronel Thursday se vea obligado a pedir baile a la esposa de su "contrario", le veremos abandonar por el borde izquierdo el encuadre estático correspondiente a los oficiales y aparecer, luego de unos instante que emplea en recorrer esa tierra de nadie, por la derecha del encuadre siguiente en el que asoma la plana mayor de los suboficiales. Esta planificación empeñada en subrayar el antagonismo de los grupos se repite idéntica cuando, de inmediato, el O'Rourke adulto haga lo propio con Philadelphia Thursday.

Con todo, la inminente conflagración no tiene lugar, toda vez que la coreografía del baile que se desencadena (en la que las parejas recorren longitudinalmente la sala en fila de a dos, y repiten la operación hasta tres veces incorporando cada ocasión nuevas parejas a la primera línea) obliga a los bandos en conflicto no sólo a sincronizar el paso sino, sobre todo, a discurrir en paralelo y con idéntica dirección (plano 3). En consonancia al giro de los acontecimientos (y a los derroteros de la danza), la cámara da cuenta de las evoluciones de los bailarines alternando planos ligeramente laterales tomados ora desde la derecha (desde espacio de los oficiales) ora desde la izquierda (desde espacio de los suboficiales), hasta que el primer baile toca a su fin.

Sin solución de continuidad ni tiempo para que se disuelvan las parejas, la orquesta se arranca con otro tema (éste al parecer no sujeto a una coreografía tan rígida) tesitura que fuerza a Thursday a proseguir de partenaire de la señora O'Rourke. En un plano general (plano 4) les vemos maniobrar a discreción en el gran espacio liberado por una concurrencia que por el momento se abstiene de intervenir junto a la pareja formada por el sargento mayor y Philadelphia. A este plano le suceden otro dos que siguen de más cerca y alternativamente las evoluciones de ambas parejas acompañándolas incluso en su movimiento de vaivén. La secuencia se clausura con un plano (plano 5) que, paulatinamente invadido por el resto de los bailarines, funde ligeramente a negro para encadenarse son las imágenes de la escena ulterior. Poco después y ante la inminente batalla, el coronel Thursday salvará de la muerte segura al joven teniente certificando la paz sellada entre las familias (o en el seno de la muy fordiana familia del ejército).

Como en el mejor musical, el planteamiento visual de esta secuencia, su puesta en escena, en especial la coreografía no sólo de los figurantes sino, sobre todo, de la cámara, que de escindir a los garantes de las partes enfrentadas pasa a unirlos en el mismo encuadre para culminar meciéndose al compás de su baile conjunto, no satisfecho con acoplarse a los imperativos rítmicos y melódicos del fragmento musical de turno desata con artificiosa elegancia el nudo gordiano de la historia.