

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

Título:
historia, leyenda y verdad en el cine de John Ford

Autor/es:
Company, Juan M.

Citar como:
Company, JM. (2002). historia, leyenda y verdad en el cine de John Ford. La madriguera. (54):67-68.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/42126>

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:

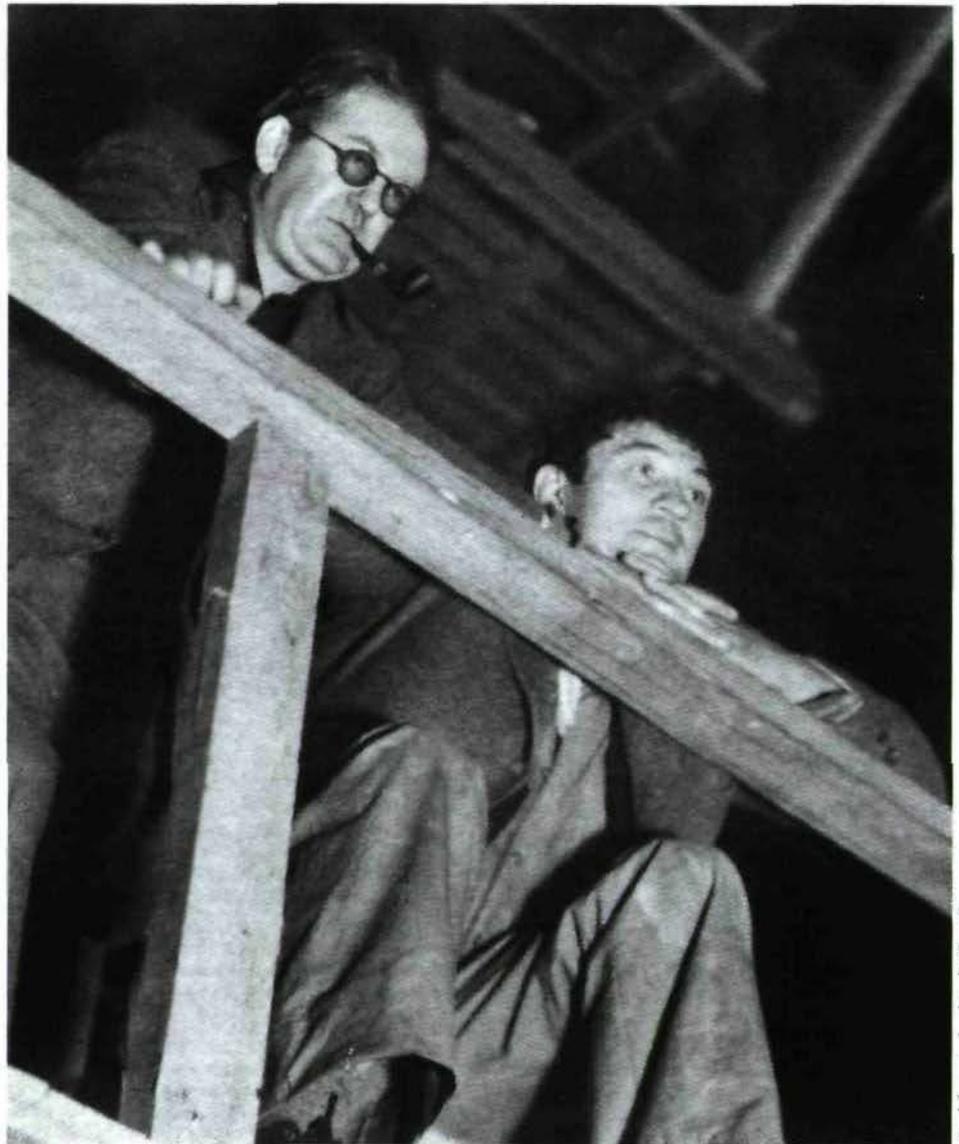


HISTORIA, LEYENDA Y VERDAD EN EL CINE DE JOHN FORD

por Juan M. Company

Peter Bogdanovich en su documental sobre John Ford (*Directed by John Ford*, 1971) tuvo la memorable ocurrencia de establecer una filmografía del cineasta no ordenada por la fecha de producción de cada película, sino por los referentes históricos de las mismas. De esta suerte, *Corazones indomables* ("Drums Along the Mohawk", 1939) —un relato ubicado en torno a la Guerra de la Independencia— ocupaba el primer lugar, y *El último hurra* ("The Last Hurrah", 1958), film coetáneo a los acontecimientos que narra, clausuraba la relación. Cabe pensar que Bogdanovich, ante los sarcasmos de Ford frente a su empecinada pasión hermenéutica, quisiera asignar, al final del reportaje, un sentido a la obra de uno de los más grandes artistas norteamericanos del siglo XX. Y, siguiendo una acrisolada tendencia mimético-historiográfica nada mejor que la obra del padre del clasicismo cinematográfico sea fiel reflejo especular-stendhaliano de la forja de una nación con vocación de imperio.

Pero el reflejo de la realidad no adviene, epifánicamente, a la obra de arte más que a partir de la elaboración formal de la misma. Alain Garsault ha señalado, en un reciente artículo, cómo los largos planos de jinetes descendiendo por una colina en *Straight Shooting* "...añaden belleza a la realidad" ("Ford revisité", *Positif*, nº 494, p.60. París, abril 2002). El asesinato de un joven ganadero en esa misma película, sigue diciendo el crítico francés, se nos muestra por una radical inversión de la perspectiva habitual, normativa en estos casos: el tirador está en el ángulo inferior derecho del encuadre, en diagonal respecto a su víctima y, precisamente por el hecho de no ocupar una posición dominante, ello



Ford durante el rodaje de *The Informer*

hace que el crimen aparezca "...mostrado en su realidad".

En *Straight Shooting*, Ford diseña ya, en una fecha temprana de su filmografía (1917), el estatuto inestable y movetizo del héroe: Cheyenne Harry (Harry Carey), pistolero contratado por los ganaderos para luchar contra los granjeros, tomará partido por estos últimos al darse cuenta de la bellaquería de sus jefes. El realizador dedica una escena a mostrar el carácter moral de la decisión de Cheyenne, no tan sólo motivada por su amor hacia



John Ford junto a John Wayne

una joven granjera. Cheyenne Harry es el primer héroe conflictivo de Ford, iniciador de una larga galería de seres profundamente heridos cuyas hazañas, o bien no serán reconocidas como tales o, en todo caso, servirán para confirmarlos en su estatuto errático y desolado. El teniente Rusty Ryan, obligado a sacrificar su objeto de deseo en aras de la obediencia al reglamento militar en *They Were Expendable* (1945), Ethan Edwards, excluido de un orden familiar que ha contribuido a restaurar desde el horror de sus propias laceraciones internas en *Centauros del desierto* ("The Searchers", 1956) y Tom Doniphon, artifice no acreditado de la empresa civilizatoria del salvaje Oeste en *El hombre que mató a Liberty Valance* ("The Man Who Shot Liberty Valance", 1962) —los tres personajes encarnados por John Wayne— son buen ejemplo de la estirpe de perdedores a la que, con tanta calidez, se aproximó el realizador de Cape Elizabeth.

Toda batalla en Ford termina siempre con una derrota y todo proyecto de integración, familiar o nacional, es siempre cruento. La necesidad de clausura del relato, inherente al clasicismo cinematográfico, hace que el equilibrio entre Deseo y Ley sea tan tensional como el que se establece entre sujeto y yo en el ámbito del psicoanálisis. En el final de *¡Qué verde era mi valle!* ("How Green Was My Valley", 1941) sólo el montaje, por *raccord* de miradas, de los personajes mantendrá la cohesión, en la mente del narrador, de un mundo devastado por la muerte y los implacables avatares de la Revolución Industrial. Sólo a partir del cuestionamiento de ese Nombre del Padre que constituye el discurso oficial de la Historia, se puede decir que Ford crea una Historia popular donde el acontecimiento es glosado emocionalmente —una improvisada banda toca *Dixie* bajo la ventana del Palacio de Justicia acompañando musicalmente el relato de la acción heroica de un oscuro individuo que, de esta suerte, pasa de inculcado a presidente del cortejo patriótico que, conmemorativo, atraviesa la pequeña ciudad sureña (*Judge Priest*, 1934)— o

bien, en su cosificación última, reducido a fetiche de museo de cera, arde en las calderas de un *ferry* para propiciar la salvación de un inocente a punto de ser ahorcado. Tal vez sea en esta historia burlesca (a lo Mark Twain) de *Steamboat Round the Bend* (1935) que discurre gozosamente por el Mississippi donde se encuentre la quintaesencia misma del arte fordiano. En el museo de cera que John Pearly (Will Rogers) hereda, este charlatán vendedor de un curalotodo enfáticamente denominado *El remedio de Pocahontas*, sólo ve una galería de ilustres desconocidos: transmutar a Jorge III por George Washington, a Moisés y Elías por los hermanos James y al general Grant por Lee (en buena lid sureña) supone crear un nuevo protocolo de lectura histórica que, en términos pragmáticos, le servirá para no ser linchado por airados lugareños: asustados, primero, por los redivivos hermanos James y en posición de firmes ante un general Lee de guardarropía, estos hombres del pueblo ejemplifican, mejor que en cualquier manual, cómo eso que llamamos Historia es el relato legitimador del pasado que actúa sobre una comunidad en una situación (de Poder) dada. Reforzando el combustible proporcionado por *El remedio de Pocahontas*—y que, a tenor de la magnitud de las llamas, parece ser alcohol de alta graduación levemente coloreado— los históricos muñecos servirán, valga la redundancia, para hacer posible el cierre de la historia que, según manda la regla de Hollywood, es siempre feliz.

Difícilmente podríamos encontrar un cineasta que sea tan ejemplificador del clasicismo —de esa inscripción de la mirada en el tiempo, cifra de una perfecta transitividad entre el objeto y su expresión— y que, al mismo tiempo, ofrezca al espectador las rugosidades y los hiatos de la materia narrativa con la que trabaja. Ford es un realizador de la herida y la cicatriz, del falo y de la castración. Volver a él es, como decía el periodista de *Liberty Valance*, experimentar la necesidad de "imprimir la leyenda" en tanto transmisora de verdad. Una reinscripción, en definitiva, de la Historia misma.