

Espectáculo, rito y verdad en *El sol siempre brilla en Kentucky* (*The Sun Shines Bright*, John Ford, 1953)

LORENZO J. TORRES HORTELANO

Universidad Rey Juan Carlos

Spectacle, rite and truth in *The Sun Shines Bright*, John Ford (1953)

Abstract

Some of the deepest obsessions of John Ford's cinema are related to the handling of death and how it tries to make sense through the funerals. I will take some of the most representative scenes from the film *The Sun Shines Bright* (1953) by John Ford in order to analyse how Ford diverges from the policy continuity imposed by the Hollywood cinema (MRI). The reason for this deviation is in order to show us a symbolic horizon –more according to the classical model theorised by J. González Requena– for a society that knew how to build a way of living in which it was possible to deploy the spectacle of politics; but also, to honour its origins through the funeral rite and the construction of a space for the truth.

Key words: John Ford. Rite. Spectacle. Truth. Institutional Mode of Representation. Classical Hollywood Cinema. Funeral.

Resumen

Algunas de las obsesiones más profundas del cine de John Ford se relacionan con la gestión de la muerte y como ésta cobra sentido a través de los funerales. Mediante el análisis de algunas de las escenas más representativas de *El sol siempre brilla en Kentucky* (*The Sun Shines Bright*, John Ford, 1953), voy a analizar cómo Ford se aparta de la continuidad normativa del cine de Hollywood (MRI) con el fin de mostrarnos un horizonte simbólico –más acorde con el modelo clásico teorizado por J. González Requena– para una sociedad que supo construir un modo de vida en el que era posible desplegar el espectáculo de la política; pero también honrar a sus orígenes mediante el rito funerario y la construcción de un ámbito para la verdad.

Palabras clave: John Ford. Rito. Espectáculo. Verdad. Modelo de Representación Institucional. Cine clásico de Hollywood. Funeral.

ISSN. 1137-4802. pp. 43-53

Esta película del año 1953 fue citada a menudo por John Ford como una de sus obras favoritas y es un *remake* del mismo director de 1934 (*El juez Priest* / *Judge Priest*).

La acción se desarrolla en un solo espacio, un pequeño pueblo del oeste de Kentucky, a principios del siglo XX, donde el protagonista, el





juez Billy Priest (F1), se presenta a la reelección de su cargo frente al fiscal Maydew Henchman (F2).

El juez es un republicano a la vieja usanza, conservador, divertido, sensato, conciliador,

justo, pero también alcohólico y paternalista; mientras que el fiscal es demócrata y, sin embargo, bastante intolerante y, por lo demás, utiliza la justicia para intentar conseguir su asiento político. Es decir, Ford nos propone unos personajes “muy humanos”, pues muestran todas sus debilidades y, no obstante, estarán a la altura cuando ello se requiera, en el momento justo.

Varias subtramas se entrecruzan en ese universo primordial y básico (el lejano Oeste), al que sólo se llega, desde muy lejos, por barco. Entre ellas

destaca una amorosa protagonizada por Lucy Lee Lake (F3), la bella dama que desconoce quién fue su madre y Ashby Corwyn (F4), el galán que acaba de volver a su lugar natal.



Lo que me interesa destacar ahora es que Lucy finalmente descubrirá que su madre es la prostituta que acaba de morir y a la cual van a enterrar, precisamente, el día de las elecciones.

Resuena aquí uno de los temas fordianos por excelencia, la interrogación por el origen que, en este caso, como analizo más abajo, se va a clausurar de la manera más radical, precisamente en el funeral de su madre, cuando ya se aclara ese origen.

Por ahora, me voy a centrar en la larga secuencia del funeral que Ford mixtifica con unas elecciones, es decir, como una manera de representar la política y las votaciones democráticas a modo de espectáculo. Pero Ford reconducirá este espectáculo hacia algo más ritual donde finalmente emer-

ge una verdad, que es también la verdad de la película y del propio Ford¹.

¹ Pueden verse los fragmentos de vídeo de todas las escenas referenciadas en este enlace: <http://www.tramayfondo.com/funerales-fordianos.html> [Consultado el 5 de octubre de 2017].

Una verdad relacionada con esa otra verdad que descubre Lucy sobre su madre. Lo interesante es que lo hace a través de otra representación, esta vez pictórica, ante la que se construye la interrogación sobre el origen. Me refiero a la secuencia en la que Lucy descubre una pintura de la madre (F5-F6-F7) –que ha ido simbólicamente a guarecerse a casa del juez Priest para ser mostrada en su momento justo– reconociéndose en ella como hija.



En esta secuencia el Juez expresará todavía otra verdad no contradictoria con ésta: que ella es *hija de todos* y no sólo porque su madre se convirtiese en prostituta, sino porque es una verdad que atañe a toda la sociedad, pues todos portan una culpa que sólo es posible sublimar a partir de hombres como el juez Priest cuyo apellido, no lo olvidemos, significa en inglés «sacerdote».

El desfile funereal

Esta larga secuencia, la de mayor duración del film, se divide claramente en tres partes.

En la primera, asistimos a un desfile electoral con fanfarria que atraviesa el pueblo el día de las elecciones. Pero, en un momento dado, todo se detiene para dar paso, sin solución de continuidad, a un desfile funerarario.

La segunda parte se centra en este desfile funerarario al que se van sumando paulatinamente diferentes personajes y fuerzas vivas de la ciudad, pese a que la difunta es una prostituta (y madre de Lucy).

Ya en la última parte, el cortejo fúnebre llega a la iglesia de los negros, ya en la zona limítrofe y humilde del pueblo, dándose paso al funeral.

En el arranque de esta secuencia tiene lugar uno de esos fértiles momentos que suceden en el relato clásico de Hollywood –como se ha encargado de analizar Jesús González Requena²–, en los que se rompe la narración normativa o lo que Noël Burch denominó Modelo de Representación Institucional (MRI)³. Éste se diferencia del Modelo Clásico de Hollywood, como afirma González Requena, en que mientras que en el MRI la prioridad es construir un mundo ficcional coherente, lineal, realista, con una continuidad espacio-temporal estrictamente funcional; en el segundo, la prioridad es configurar una puesta en escena como una escritura narrativa simbólica, con un sistema de oposiciones formales en los que la discontinuidad plástica visualiza el conflicto y materializa, más allá del verismo, el conflicto mismo del relato⁴.

² GONZÁLEZ REQUENA, J. (2006): *Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Valladolid: Colección TyF, Ed. Castilla, *passim*.

³ BURCH, N. (1968): *Praxis del cine*, Fundamentos: Madrid, 2008, *passim*.

⁴ GONZÁLEZ REQUENA, *op. cit.* *passim*.

En la primera parte de esta secuencia se da uno de esos momentos que, como voy a analizar, queda expresamente subrayado pues, literalmente, se repite una acción, casi como si se tratase de las repeticiones surrealistas que suelen darse en el cine de Luis Buñuel. La diferencia, sin embargo, está en que mientras el español buscaba movilizar los deseos más extremos o profundos del inconsciente del espectador a través de la ruptura radical del MRI, en el caso de Ford, esos deseos, igualmente se movilizan; pero con la mirada puesta en un horizonte simbólico.

Lo especular

Como afirma Sánchez Ferlosio «el rito, o la tradición, o la identidad, o el ser, es un espectáculo que los pueblos gustan de darse a sí mismos, como estableciendo en esas señales manifiestas, distintivas del rito, una especie de espejo o un mecanismo especular»⁵; es decir, que lo especular y el rito se relacionan íntimamente.

⁵ SÁNCHEZ FERLOSIO, R. (1992): «Idiotética. Discurso de Gerona», *Ensayos y artículos, II*, Barcelona: Destino, 278 (245-289).

Precisamente, en el punto de ruptura de la continuidad narrativa señalado, cristalizan ambos niveles. Por cierto, que lo especular ya había aparecido en el reconocimiento del origen de

Lucy, pues ambas, la pintura de su madre y Lucy, aparecen como reflejo especular mutuo (F6-F7).

Este momento de discontinuidad puede pasar desapercibido al espectador consciente, pues, como he señalado, hay fanfarria, así como mucho movimiento y personajes en plano. Y, sin embargo, se repite la acción en el montaje de este arranque, eso sí, con soluciones visuales diferentes.



CT del primer fragmento 01:16:28 a 01:16:50



CT del Segundo fragmento 01:16:50 a 01:17:12

Ambos fragmentos se continúan en el montaje. Así, los planos que actúan de gozne son F15, correspondientes al final del primer fragmento y F16, correspondiente al inicio del segundo; pero que, como se comprueba, repite el encuadre y la acción del primero (F8-F9).

Mi hipótesis es que Ford viene a subrayar, en negativo, lo que estamos viendo, algo que tiene que ver con el espectáculo de la política que se despliega en ese desfile –y que es precisamente lo que señalaba Ferlosio.

La acción se repite; pero conviene matizar esto. La acción de la fanfarría mitinera se repite, como si se reiniciase y, si bien es cierto que ambos fragmentos duran alrededor de 12 segundos, su puesta en escena difiere, pues Ford utiliza distintos tamaños de planos y movimientos de cámara.



Sin solución de continuidad, llega la comitiva fúnebre (F26-27) y, como consecuencia, la palabra hueca de la política calla (F25).

Al igual que todo el pueblo se volcaba en la fiesta política, ahora varias personas de ese público se sumarán al cortejo (F26,F30-F32, F35-F36), pero en silencio, mientras que otros se mofarán o escandalizarán porque el alcalde encabeza el cortejo fúnebre de una prostituta, cuyo origen se tinta de blanco, como el del coche fúnebre o el caballo; pero que cuya estela se expande a modo de red negra que marca el deseo en venta (F28).



Y ello de nuevo en forma de repetición; pero una que ahora se va acercando al ritual, pues los que se suman, primero miran, a continuación, cambian su gesto de sorpresa por uno de gravedad y, finalmente, se suman al cortejo.

La comparativa no es inocente, pues Ford está aquí equiparando esta especie de fiesta o carnaval político –en el que no hay límites ni centro aparente y en el que se repiten las acciones de forma caótica– con el funeral de una prostituta que llegará enseguida en forma de comitiva; pero ya con una modalidad de repetición cualitativamente diferente y con una dirección muy clara, polarizada por el edificio de la iglesia que, de momento, queda en fuera de campo.

Es decir, un ámbito que tiene que ver con lo sagrado excluido del reflejo de lo cotidiano, es decir, de la lucha por el poder, y del deseo en venta y el abandono. Un ámbito, pues, refractario a lo imaginario y que atraviesa previamente, de forma literal, el registro de lo semiótico (pues se rompe la continuidad estándar del montaje) y el de lo real de la muerte y el sexo.

Perícopa



Al llegar a la iglesia nos encontramos ya inmersos en el rito marcado por el grave *spiritual* del coro de negros situados estratégicamente para marcar el camino hacia lo sagrado. Aunque, como he señalado, el rito ya había empezado antes, pues se había puesto en escena su característica más potente al ir sumándose al desfile funerario personas de cualquier clase social y condición, en este caso del rito cristiano: la compasión. Se

trata de una característica básica de todo buen rito, como reedición de un compromiso activo, es decir, evitando convertirse en una simple y hueca repetición de reglas preestablecidas.

De hecho, esto es lo que va a poner en escena –nunca mejor dicho, pues, haciendo honor a su nombre, se encuentra en el púlpito– el juez Priest; es decir, no declamar simplemente la conocida perícopa de la adúltera, sino estar a la altura de un acto que le convierta en un héroe espontáneo, más allá del posible aprovechamiento político de la situación, que de hecho es un fenómeno que planea sobre la escena.



En este sentido, justo en el momento en que el juez declama aquello de «Aquél de vosotros que esté libre de pecado, que tire la primera piedra», se agacha al lado del púlpito y hace un gesto señalando al suelo, replicando ese otro gesto de Jesús en el que tras declamar la feliz frase se agachó y escribió en la tierra. Pero no es un gesto gratuito o ensayado por el juez Priest: prueba de ello es el gesto de limpiarse el sudor y de alivio que realiza al final de su alocución, pues sabe que sus palabras están teniendo efecto en los humanos entuertos de su audiencia, dado que toca los deseos y dudas más profundas de ésta.



De nuevo, lo que Ford conforma aquí es una verdad más allá del espectáculo y el ritual, aflorando un compromiso en el que el héroe puede sostener una palabra mediante un gesto que, en primer lugar, afronta lo real, en este caso, tocando lo más real, el suelo; pero marcando con su gesto una línea entre esto real y el ser humano.

La jauría humana



Hay un momento previo en el film en el que se muestra ya ese gesto fundador: se trata de la secuencia en la que el juez defiende del linchamiento a un joven negro acusado de violar a una joven blanca.

Un numeroso contingente del pueblo, portando rifles y sogas, acude a la cárcel para ajusticiar al negro. Pero el Juez se interpone ante ellos, marcando una línea en el suelo con su paraguas, y con la sola defensa de un pequeño revolver –que solo sacará cuando atraviere la línea el que luego resultará ser el verdadero violador– y su palabra.

El juez consigue calmarles no sin dificultad, lo que nos lleva al último gesto de la escena –tras pedir que le traigan su botella de whisky–, en el que nos avanza aquel de limpiarse el sudor en la iglesia. Un gesto que cristaliza lo difícil de la situación; pero, sobre todo, subraya ese gesto fundador de dibujar un límite en lo más real, en la polvorienta tierra, inscripción que separa al hombre de la bestia a través de la palabra.

Y, sin embargo, es una línea que por su propia naturaleza –simbólica– puede ser borrada por un simple golpe de viento. O por jaurías humanas desatadas por más que ésta simule una mayoría democrática: no es una alusión forzada, pues en el diálogo de los cabecillas se alude a que uno de ellos votó al juez Priest.

En definitiva, el valor simbólico de esa línea es más sólido en tanto en cuanto su capacidad de supervivencia es extremadamente volátil, pues como se muestra en la secuencia, sólo el verdadero violador se atreve a atravesarla. A éste sólo le detiene un endeble revólver sostenido por una mano firme, pero realmente poco amenazante.

La verdad de Ford

Se ha señalado a menudo como quizá esta era una película fuera de su tiempo en 1953. Y, sin embargo, el triunfo del «Movimiento por los derechos civiles» no llegaría hasta 1955, lo que junto a la post-II Guerra Mundial y un presidente de perfil bajo y de inesperada victoria como Truman y muy cercano a sus votantes durante la campaña⁶, nos muestran claros parecidos con el pueblo que sí la contextualizan.

⁶ Véase el «Whistle Stop Tour»: https://www.trumanlibrary.org/whistlestop/TruWhisTour/ld_3a.htm [Consultado el 6 de octubre de 2017].



Los límites simbólicos, parece mostrarnos Ford, sirven para toda la comunidad. No se imponen –pese a que esa imposición provenga de una siempre relativa mayoría–, sino que se sostienen entre todos, pues son muy frágiles. Así, si una simple ráfaga los borra, el caos de la jauría humana puede apoderarse del espacio público.

Es lo que parece demandar el juez Priest en este último gesto, que además le cubre los ojos (F46), como a todo buen héroe. Un gesto que se iniciaba con ese otro gesto de marcar un límite en la tierra que separa lo humano de lo real (F45-F46); pero también lo espectacular de lo ritual. Todo ello para dar paso al ámbito de la verdad, tanto la de esa sociedad incipiente del lejano Oeste como la del propio Ford el cual, con sus películas, señalaba así mismo el camino de su verdad como cineasta, especialmente con este film, al que consideraba, como señalé al principio, su favorito.

Hasta tal punto puede ser esto así que la versión previa de la película, dirigida por el propio Ford, se vio recortada por la Fox precisamente en la secuencia clave del linchamiento que aquí alcanza toda su dimensión simbólica.

De forma similar, toda la escena del funeral es también original en esta versión más moderna. Una verdad, pues, que le costó poner en pie a Ford más de 20 años.