

Palabra hecha piedra y gesto ritual. La construcción de un funeral simbólico en *La diligencia (Stagecoach, 1939, John Ford)*

VANESSA BRASIL CAMPOS

Unifacs (Universidad Salvador) – Laureate - Brasil

Word made stone and ritual gesture. The construction of a symbolic funeral in *Stagecoach* (John Ford, 1939)

Abstract

The chosen Ford's funeral is allocated in the sequence of *Stagecoach* (1939), when the travellers arrived at a relay and find it completely burned by the Apaches. Hatfield (John Carradine) finds among the smoky remains of the building, the body of a young girl. The man removes his cloak, leans forward and covers the corpse with it. The act of Hatfield inscribes itself as a true word and has the status of a ritual gesture. The way the woman's body is displayed refers us to the work *Distress* and the funerary group *Pain and Resignation* for the Montjuic Cemetery by the catalan sculptor Llimona i Bruguera. The images of the girl's lifeless body in the film and of the Llimona's sculpture *Distress*, transports us immediately to the sculpture *The Danaid* by Rodin. The word is something material, but a funeral monument *is a word made stone*, it is the form with which through art, unuttered words can be pronounced, such as extreme pain, mourning and death.

Key words: *Stagecoach*. Ritual Gesture. The Symbolic.

Resumen

El funeral fordiano elegido está ubicado en una secuencia de *La diligencia (Stagecoach, 1939)* cuando los viajeros llegan a un puesto de postas y lo encuentran completamente destruido por el fuego perpetrado por los indios. Hatfield (John Carradine) encuentra entre los restos humeantes de las edificaciones el cuerpo de una muchacha. El hombre se quita el capote, se inclina y cubre el cadáver con él. El acto de Hatfield se inscribe como una palabra verdadera y tiene el peso de un gesto ritual. El modo en que está colocado el cuerpo de la mujer nos remite a la obra *Desconsol* o *Desconsuelo* y al grupo funerario *El dolor y la resignación* para el Cementerio de Montjuic, del escultor catalán Llimona y Bruguera. Las imágenes del cuerpo inerte de la muchacha del film de Ford y de la obra *El Desconsol*, de Llimona, nos llevan inmediatamente a la escultura *Danaide, Dánae* o *La Fuente*, de Rodin. La palabra es algo material, pero un monumento funerario es una palabra hecha piedra, es la forma como, a través del arte, se dicen palabras muchas veces impronunciadas: dolor extremo, duelo, muerte.

Palabras clave: La diligencia. Gesto ritual. Monumento funerario. Lo simbólico.

ISSN. 1137-4802. pp. 73-82

El funeral fordiano que he elegido está ubicado en una secuencia de *La diligencia (Stagecoach, 1939)* cuando los viajeros llegan a un puesto de postas y lo encuentran completamente destruido por el fuego perpetrado por la fuerza enemiga del film: los indios. Hatfield (John Carradine) encuentra entre los restos humeantes de las edificaciones el cuerpo de una

muchacha. La escena dura apenas 16 segundos, pero tiene una intensidad y un peso que movilizan al espectador. A través de una ligera panorámica descendente, la cámara muestra al hombre que se quita el capote, se inclina y cubre el cadáver de una muchacha con él. Ella está a gatas, el pelo caído sobre la frente dejando entrever la nuca desnuda. Son segundos que permiten solo adivinar el luminoso rostro de la chica, antes de ser cubierta y velada por la prenda masculina de color negro.



González Requena (2006) ha señalado este momento en *Clásico, Manierista, Posclásico* como una muerte significada por el gesto del hombre al cubrir con su capote el cuerpo y la cabeza de la mujer. Muerte nombrada por el gesto ritual –simbólico– del enterramiento.

¿Por qué escogí este momento de *La Diligencia*? No se trata de un funeral literal, como otros tantos presentes en casi todas las películas de John Ford, se trata de un funeral simbólico. Este momento fílmico, situado en el poderoso texto artístico que es *La Diligencia*, constituye un espacio de experiencia simbólica, en tanto que resuena, atraviesa la experiencia del sujeto que sabe que está ahí y que ese gesto lo ha tocado profundamente. Gesto que tiene el mismo peso que una palabra. Cuando un signo, gesto, acto es materialmente enunciado en el momento justo funciona como palabra y solo quien está ahí sabe que esa palabra es verdadera. El acto de Hatfield se inscribe como una palabra verdadera y tiene el peso de un gesto ritual.

González Requena afirma que las películas de cine clásico americano no muestran de manera explícita escenas de sexo, violencia o muerte. Lo real aparece en el film de Hollywood, según la Teoría del Texto, en el momento justo como una construcción que lleva, precisamente, a un cese de la imagen, cese de los signos reconocibles. Lo real se inscribe como pura emergencia de la materia del texto, como pura mancha.

En la presente escena de *La Diligencia* lo real comparece como un apagón de la imagen, un segundo que la cámara permite entrever la figura de un cadáver y su inmediata desaparición a través de una cobertura negra, una acción de borrar la imagen siniestra de la mirada del espectador. Pero en este instante fílmico, el gesto del héroe que delicadamente recubre el cuerpo de la muchacha se transforma en un momento de rara belleza en la historia del cine. En este sentido evocamos a Trías (2006) que desarrolla la hipótesis que creo que es fundamental para el presente trabajo: lo siniestro constituye condición y límite de la belleza de la representación. Trías aclara: *lo siniestro debe estar presente bajo la forma de ausencia, debe estar velado, no puede ser desvelado* (Ibíd, 33). El autor afirma que *la belleza es siempre un velo a través del cual debe presentirse el caos. Para él, el arte se sitúa en el vértigo de una posición del sujeto en que está «a punto está» de ver aquello que no puede ser visto; y que, en esta visión, que es ceguera, perpetuamente queda diferida* (Ibíd, 54).

Es como si el arte –el artista, su obra, sus personajes, sus espectadores– se situasen en una extraña posición, siempre penúltima respecto a una revelación que no se produce, porque no puede producirse.

Este instante que tratamos de apuntar aquí, de señalar con el dedo, comparece como un nudo que mezcla misterio y fascinación, sombra y belleza, visión que es ceguera. Es un espacio-momento exacto que aparece en el cine fordiano, o clásico, o simbólico como un punto a donde convergen todos los otros del texto. Nos referimos a la teoría requeniana del punto de ignición: ese punto de angustia, que magnetiza, y a donde convergen los significantes polarizados, es decir, los símbolos (González Requena, 2015). La escena que analizamos constituye para mí el punto de ignición de *La Diligencia*.

Freud (1997) afirma que hay un punto del sueño que sería *un enmarañado de pensamientos oníricos que no se deja desenredar* (Freud, 1997) que debe permanecer en la oscuridad. A ese lugar del sueño, Freud lo llama *ombbligo del sueño* y afirma que este sería el punto de contacto del sueño con lo desconocido, el centro incógnito. La chica encubierta nos reafirma este punto que debe ser dejado oculto, en la obscuridad, en el terreno de la invisibilidad. Porque ahí no hay nada para la mirada, nada para ser mirado. Pero el ombbligo, a su vez, nos evoca otro lugar, un punto central que encontramos en los textos míticos griegos: el *omphalós*. Se trata del ombbligo o el centro de Delfos, centro del mundo. Según la Mitología Griega, la sacerdotisa Pitia bajaba a una cavidad en la tierra, al útero del oráculo de Delfos, para tocar el *omphalós*, antes de responder a las preguntas de los consultantes. El descenso al ombbligo sagrado, cargado de un sentido genital, configura, así, la unión física de la sacerdotisa con Apolo.

Eliade (1974) explica que el *omphalós* es un lugar central en el cual se produce la epifanía simbólica de lo sagrado. Es el lugar del símbolo (Trías, op.cit, 88), centro de gravedad.

Omphalós, un punto de ignición. González Requena (2015) lo ha definido como *el punto en el que algo me amenaza. Un punto de angustia. Donde la angustia aparece está el sujeto del enunciado*. Este nudo nos ha polarizado. Es un lugar nuclear, donde todos los elementos del texto están magnetizados por él. Es lo real, un lugar real del texto. *Pues todo gran relato se constituye en torno a cierto punto de ignición que polariza la pasión del sujeto que así, en él, siente y se siente. Es decir, toca lo inconcebible que él mismo es* (Ibíd, 403).

Este núcleo en ignición y el *Omphalós*, ombbligo del mundo, encuentran su parangón en la secuencia de *La diligencia* en la conjunción de los símbolos masculino –el héroe– y femenino –el cuerpo de la chica– imantados por un lugar nuclear del texto. El conjunto casi escultórico que se forma a partir del capote masculino sobre el cadáver femenino demarca un espacio, un lugar de lo sagrado. La forma del conjunto que señalamos es, siguiendo las reflexiones de Ernest Cassirer (1972), lo sagrado como un lugar. El acto del héroe, su gesto ritual, es lo sagrado como tiempo.

Pero, volvamos al momento que nos ocupa en *La Diligencia*:

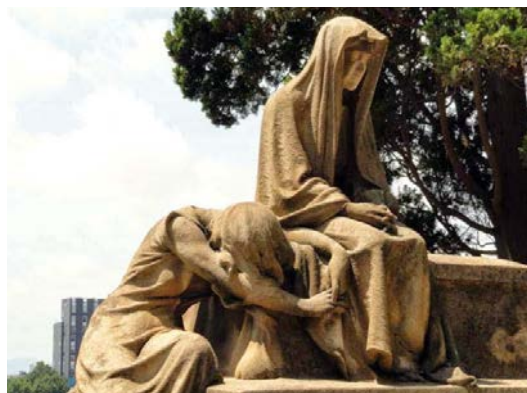


La mujer está a gatas, inmóvil, su cuerpo se asemeja, pues, a una escultura de piedra. Una postura nada clásica, se puede afirmar. Es como un acto fallido, un dicho sin querer ser dicho en un discurso. Pero vibra, resuena, llama poderosamente nuestra atención. Provoca angustia y aflicción profunda.



En este sentido el modo en que está colocado el cuerpo de la mujer nos remite a la obra *Desconsol* o *Desconsuelo* del escultor catalán Llimona y Bruguera (1903b). Los cabellos caídos sobre su rostro de forma vertical, el cuerpo que descansa en contacto con la tierra, su expresivo desconsuelo, nos llevan a esta conexión. La escultura tiene como antecedente una otra que Llimona y Bruguera realizó en 1903 para el grupo funerario *El dolor y la resignación* por encargo de la familia Vilanova para el Cementerio de Montjuïc.

En este monumento funerario, la mujer que representa el dolor forma parte de un grupo funerario de dos figuras. *La resignación* fue concebida como una figura sentada, pero con la espalda erecta y la cabeza ligeramente inclinada está cubierta por un manto a modo de capucha. *El dolor* encuentra su figuración en la mujer entregada que está situada en un plano más abajo.



Los cabellos sueltos cubren su rostro, pero no tapan su evidente angustia. Representan dos momentos de aquellos que vivencian la muerte de un ser querido: un primero de extremo dolor y un segundo de pura resignación.

Remito a González Requena para interrogar ¿qué es un monumento funerario sino la materialización misma de una palabra? La palabra es algo material, pero un monumento funerario es una palabra hecha piedra, una piedra que se debe distinguir como palabra que queda ahí para nombrar un lugar. Completo diciendo que un monumento funerario es la forma como, a través del arte, se dicen palabras muchas veces impronunciables: dolor extremo, duelo, muerte.



En *La Diligencia*, la escena de solo algunos segundos donde el cuerpo de la chica se muestra cubierto por el capote de Hatfield tiene el estatuto de un monumento funerario, de una palabra tallada en mármol. El abrigo del héroe construye un monumento funerario que deposita sobre el cuerpo de la muchacha. En este sentido, lo masculino –el abrigo del héroe– y lo femenino –cadáver de la mujer– se juntan para conformar la escena del entierro simbólico. La capa oscura cubre el blanco cuerpo con su vestido en todos claros, como la tierra lo haría. La postura del cuerpo de la mujer a gatas, en un gesto de humillación y avasallamiento ante el que fue su agresor y asesino, da cuenta de la violencia extrema que ha sufrido. El espectador presente, incluso, el escenario de una violación. Pero el manto negro que oculta la escena de nuestra mirada no encubre la potencia que genera el cuadro. Se trata de un funeral necesario y, por ello, ha demandado un gesto necesario, un gesto heroico. Como clasificamos *La Diligencia* dentro del marco del cine clásico, siendo pues, mítico, simbólico, la escena que analizamos ha evocado un rito: el funeral clásico griego. El cuerpo insepulto necesitaba un rito. El cuerpo de la muchacha solicitó a un héroe que lo enterrase, alguien que lo condujese a la mansión de los muertos.

El Hades, el mundo subterráneo es el lugar de los muertos. El Hades es un término traducido por los griegos como *invisible, tenebroso* y, por ello, no se puede mirar (Brandão, 1987, 311). De esta manera, la escena de *La Diligencia* se entronca perfectamente con el concepto de privar la faz de la muerte de los ojos de los vivos. Por otra parte, la obligación más severa de

un griego era la que concernía al entierro de sus muertos. Los hijos o parientes de los difuntos deberían sepultar a sus padres según los ritos, so pena de que sus almas quedasen volitando en el aire durante cien años (Ibíd., 316). En el Canto XVIII de *La Ilíada*, el alma de Patroclo pide angustiadamente a Aquiles que le sepulse el cuerpo:

«¿Duermes, Aquiles, y me tienes olvidado? Te cuidabas de mí mientras vivía, y ahora que he muerto me abandonas. Entiérrame cuanto antes, para que pueda pasar las puertas del Hades; pues las almas, que son imágenes de los difuntos, me rechazan y no me permiten que atraviese el río y me junte con ellas; y de este modo voy errante por los alrededores del palacio, de anchas puertas, de Hades» (Homero, 1989, 499).

El Hades es, pues, el lugar invisible, un inmenso imperio localizado en el seno de las tinieblas brumosas, en las entrañas de la Tierra. Lugar necesario a donde deben dirigirse todos los seres humanos después de la muerte.

En la escena de *La Diligencia* el cuerpo insepulto de la mujer clama que lo entierren, pide con su gesto de súplica a que le permitan el paso a lo invisible, para que cruce el portal hacia las tinieblas dejando detrás, definitivamente, la luz. El funeral simbólico de la secuencia analizada en el film es como un rito, una puesta en escena de un mito. En la tradición griega, el túmulo representa la morada del difunto, tan necesaria como la morada habitada en vida. (Chevalier, Gheerbrandt, 2015, 915)

Las imágenes del cuerpo inerte de la muchacha del film de Ford y de la obra *El Desconsol*, de Llimona y Bruguera (1903b), nos llevan inmediatamente a la escultura *Dánae* o *La Fuente*, de Rodin (1886).



La obra está inspirada en el mito de las Danaides. Según la Mitología Griega, las hijas de Dánao, las Danaides, fueron condenadas a llenar eternamente una jarra sin fondo por haber matado a sus jóvenes esposos la noche de sus nupcias. Rodin construyó una imagen de mujer que está a gatas, encorvada sobre su vientre, con el rostro semioculto en el mármol y los cabellos esparcidos sobre la piedra. La figura es tan semejante a la chica de *La Diligencia* que nos convoca a ponerlas lado a lado.



Rodin esculpe en el mármol *el momento de la desesperanza, frente a la esterilidad e inanidad de la tarea*. Agotada, *Dánae* reposa la cabeza sobre su brazo y, como afirma Rilke (2003), *con gran sollozo, aún hablaba en voz baja el corazón de los hielos eternos del bloque*. El poeta resalta que su cabello esparcido *es líquido*. Si observamos, se confunde con el agua, y fluye de su cuerpo que se transforma en jarra, o vasija. Rilke (Ibíd.) dice que *la piedra se pierde en un gran llanto como una flor postrera*.



La imagen de la mujer de *La Diligencia* también nos evoca una tinaja boca abajo, su cabello se derrama como agua, último resquicio líquido de su cuerpo estéril y petrificado. Como una vasija vertida, la forma de su figura simula un recipiente vacío, hueco. La vida se le ha desaguado y el recipiente se torna un cántaro estéril. Solo el funeral devolverá la tinaja a la humedad, al barro del que ha procedido.



El vacío es un elemento que surge y resurge en las imágenes aquí invocadas. La representación de los cuerpos volcados en dirección a la tierra, aludiendo a la del cuenco bocabajo, nos ayuda a pensar ese vacío, eso imponderable, indecible, que es la muerte.

Recordemos: después de tapan el cuerpo de la chica en un entierro simbólico, el héroe levanta los ojos y mira al contracampo con su rifle en puño. Su mirada se dirige a un terreno árido, inhóspito, a las montañas rocosas donde aguardan los indios. No los vemos, están ocultos, invisibles, pero los adivinamos por un *flash* de luz que invade la escena, señal de fuego y humo. La luz comparece en oposición a lo oculto, a las tinieblas y lo oscuro, elementos resaltados en el funeral simbólico de la chica. La luz fugaz aquí invade la escena invocando el horizonte de la muerte. La imagen del hombre, erecto, con su rifle, después de realizar un gesto heroico, y su mirada al contracampo donde se oculta lo real, abrocha la secuencia. Es la figuración misma de la Palabra frente a lo Real, o la palabra hecha piedra para afrontar a lo Real.

Lo Real está allí, nos aguarda. Pero se trata de simbolizarlo. El funeral fordiano lo ha hecho. El héroe como atendiendo a la demanda



muda de un cuerpo femenino, cántaro vertido, ha realizado un gesto simbólico, mítico, necesario. Su gesto tiene el estatuto de una Palabra. El cuerpo ha regresado a su tierra, la vasija al barro, la niña al útero, el omphalós, ha cruzado el portal del Hades, vuelve a las tinieblas y descansa en paz.

Referencias bibliográficas

- BRANDÃO, J. S. (1987): *Mitologia Grega*, V. 1. Petrópolis, Vozes.
- CASSIRER, E. (1972): *Linguagem e Mito*, São Paulo, Perspectiva.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANDT, A. (2015): *Dicionário de Símbolos*, Rio de Janeiro, José Olympio.
- ELIADE, M. (1974): *Imágenes y Símbolos*, Madrid, Taurus.
- FREUD, S. (1997): *A interpretação dos sonhos*, Edição Eletrônica das Obras Psicológicas Completas, Rio de Janeiro, Imago.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (2006): *Clásico, Manierista, Posclásico, Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Valladolid, Castilla Ediciones.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (2015): «El punto de ignición», *Sociocriticism*, Vol. XXX, 1 y 2, Granada, 385-412.
- HOMERO (2001). *Ilíada (em versos)*. Tradução de Carlos Alberto Nunes, Rio de Janeiro, Ediouro.
- RILKE, R. M. (2003): *August Rodin*, São Paulo, Nova Alexandria.
- TRÍAS, E. (2006): *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, DeBolsillo.

Obras escultóricas:

- LLIMONA Y BRUGUERA, J. (1903a). *El dolor y la resignación*. Cementerio de Montjuïc. Piedra.
- LLIMONA Y BRUGUERA, J. (1903b). *Desconsol o Desconsuelo (Desesperación)*. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Mármol.
- RODIN, A. (1886). *La Danaide, Dánae (La Source)*, mármol, Museo del Luxembourg.

Películas:

- Stagecoach (La Diligencia (Es), No tempo das diligências (BR), John Ford) EEUU: UNITED ARTISTS, 1939. (DVD Distribuido en Brasil por Classicline, Inglês, Dolby Digital 2.0, 96 minutos, 2002)*