RdL Revista de Libros

John Ford: *Siete mujeres*

Rafael Narbona
23 marzo, 2018

Seven Women es la última película de John Ford. Se rodó en 1966, cuando la lucha por los derechos de las mujeres y de las minorías raciales ya había transformado el paisaje social de Estados Unidos. Narra las peripecias de una misión protestante en un contexto histórico difuso. Una iglesia reformada ubicada en Boston ha enviado a China a un grupo de voluntarios: cuatro mujeres y un hombre que realizan un trabajo de evangelización mediante labores humanitarias y una pequeña escuela infantil. Es la época de la invasión japonesa de Manchuria y de la lucha de Mao Zedong contra el Kuomintang, pero John Ford elude esos conflictos, limitándose a relatar las ficticias depredaciones de Tunga Khan (Mike Mazurki), un bandido que asalta pueblos y ciudades, cometiendo toda clase de atrocidades. Su violencia romperá la rutina de una misión cristiana, donde los voluntarios no pretenden cambiar el mundo, sino huir de sus problemas, adoptando un estilo de vida incompatible con la pasión, el cambio o el riesgo. El imponente físico de Mike Mazurki (que ya había trabajado con Ford en *Cheyenne Autumm*) consiguió imprimir al personaje de Tunga Khan la fiereza que se presupone a un señor de la guerra, sin otra inquietud que sembrar el terror y acumular un buen botín. Su lugarteniente (Woody Strode) es el perfecto complemento de un universo primario, donde no hay otro valor que la violencia y la lucha por el poder.

La misión laica está dirigida por Agatha Andrews (Margaret Leighton), una mujer aparentemente fuerte e inflexible que convive con una homosexualidad reprimida. Jane Argent (Mildred Dunnock) es su mano derecha, una mujer tímida y algo extravagante, pero con una notable sensibilidad. Argent es incapaz de apreciar que Agatha siente una profunda atracción física por Emma Clark (Sue Lyon), una jovencísima misionera. Florrie Pether (Betty Field) está casada con Charles (Eddie Albert), que anhelaba ser pastor de almas, pero que sólo ha conseguido ejercer de maestro y de voluntario laico. Ambos se comprometieron en la adolescencia, pero la boda se retrasó hasta la madurez, pues Charles necesitaba cuidar a su madre enferma. Embarazada por primera vez a los cuarenta y dos años, Florrie está aterrorizada. Desea tener un hijo, pero no sabe si sobrevivirá al parto. La misión ha pedido un doctor para ayudarla, pero hay pocos médicos dispuestos a trabajar en un lugar tan remoto e inestable. Todos se quedarán desconcertados cuando aparece la doctora Cartwright (Anne Bancroft), una mujer independiente y de enorme coraje, que fuma, bebe güisqui y manifiesta abiertamente sus opiniones, lúcidas y descarnadas. Con el pelo corto, una cazadora de cuero y un sombrero de *cowboy*, llega a la misión montada a caballo. Es inevitable pensar en el héroe solitario del *western* que huye de su pasado y ayuda a los más débiles para redimir sus errores o, simplemente, para combatir sus sentimientos de vacío y angustia frente a un mundo que le parece desprovisto de sentido.

La misión acogerá a Miss Binns (Flora Robson), directora de otra misión, y a Mrs. Russell (Anna Lee), una viuda neurótica y gravemente traumatizada por el alcoholismo de su difunto marido. Ambas viajan con los supervivientes de la misión en que trabajaban, saqueada y arrasada por Tunga Khan. Les acompaña Miss Ling (Jane Chang), una china de cuna aristocrática que sería la octava mujer, pero que no altera el título de la película, tal vez porque el protagonismo se reserva a siete mujeres que huyen de sí mismas en un país extranjero. Tampoco se incluye en el cómputo a la concubina (Irene Tsu) de Tunga Khan, una joven que no llega a despegar los labios y que se comporta como una cortesana familiarizada tanto con los privilegios como con la sumisión.

Seven Women comienza con la poderosa banda sonora de Elmer Bernstein, una música inquietante que introduce al espectador en una atmósfera opresiva. Filmada en Panavisión, John Ford aprovecha el formato para iniciar la película con unas espléndidas panorámicas de las llanuras de la frontera entre China y Mongolia, con las huestes de Tunga Khan cabalgando con sus estandartes, rifles y lanzas. Es la única secuencia grabada en el exterior. No es Monument Valley, pero transmite la grandeza y el dinamismo de los espacios abiertos. El movimiento de los jinetes contrasta con el estatismo de las composiciones ulteriores, donde se aprecia una concepción pictórica que recuerda al último Rembrandt, con sus negros, ocres y amarillos. El resto de la película discurrirá en el interior de la misión. Sus muros actúan como los límites de una existencia comunitaria ferozmente aislada del mundo. Un primer plano de la puerta de entrada anticipa que esa vía de acceso será el único canal de comunicación con la realidad. Inmediatamente, aparece Agatha Andrews, que anuncia su llegada con el claxon de su coche. La cámara sigue sus pasos cuando atraviesa el patio principal y habla con sus colaboradoras y criados, combinando aplomo y displicencia. Su arrogancia sólo cede al aproximarse a Emma, que sonríe con encanto y sincera admiración. Sue Lyon, marcada por su papel de Lolita en la película de Stanley Kubrick (1962), ejerce una vez más como polo magnético con un acusado potencial destructivo. La fascinación de Agatha hacia la joven muchacha adquiere una enorme tensión sexual cuando algo más tarde se acerca a su dormitorio para avisarle de que ya está preparada la cena. Por primera vez, aparecen los pasillos de la misión: estrechos y sombríos como un

cuadro tenebrista o como una metáfora de los vericuetos del inconsciente. Un primer plano de Agatha refleja su conmoción interior, incapaz de controlar una expresión de asombro al contemplar la belleza de Emma, que está cambiándose y sólo lleva una combinación. La directora de la misión se turba y finge arreglarle el pelo para acceder a un fugaz contacto físico. Emma agradece el gesto, sin advertir su intención. Poco después, Agatha sale al exterior, notablemente afectada. Enseguida, aparece Emma, que se sienta en unos escalones. No es Lolita, sino una joven que aún no conoce el amor ni el sexo. Mientras tanto, Florrie Pether se balancea en una mecedora, un mueble que en el cine de John Ford constituye un icono de significados a veces opuestos (bienestar, dicha, inseguridad, nostalgia). Florrie habla en plural de su estado: «Tenemos hambre», se queja, y Agatha, sin disimular su desagrado, responde: «¿Es absolutamente necesario decir nosotros?» La pasión secreta que le inspira Emma convive con una repugnancia hacia el sexo de connotaciones freudianas. La moda del psicoanálisis también se inmiscuye en el cine de Ford, introduciendo tabúes y conflictos psicológicos de carácter sexual que se acentúan cuando Agatha y Emma charlan bajo un árbol. El árbol no es un lugar accidental, sino el escenario empleado para las confidencias de los personajes, casi siempre dolorosas y desesperanzadoras.

La doctora Cartwright se convertirá en la primera nota disonante de un micromundo con reglas estrictas y sin un ápice de empatía hacia la diferencia. Algunos críticos han señalado que es el «personaje masculino» de la película, pero también puede afirmarse que simboliza el proceso de cambio experimentado por los sexos en el umbral de una nueva época. En 1935, la Segunda Guerra Mundial ya está gestándose, con una Alemania gobernada por los nazis. El conflicto bélico obligará a la mujer a abandonar el hogar para trabajar en fábricas, comercios y oficinas mientras los hombres se marchan al frente. Algunas incluso llegarán a combatir en la Resistencia o en fuerzas militares convencionales, como es el caso de las francotiradoras soviéticas. Cuando Charles Pether comenta que tal vez la doctora Cartwright valga tanto como un hombre, la aludida contesta que «mucho más». El comedor de la misión es el escenario donde la sensación de inmovilidad se acentúa hasta el extremo de confundirse con una composición pictórica. Siempre en penumbra, los negros evocan el misticismo de Dreyer. Esa quietud es ficticia, pues el comedor será un espacio de las confrontaciones. La doctora Cartwright fuma un cigarrillo tras otro, no se persigna antes de comer y anima a Emma a disfrutar de su juventud, despertando los celos de Agatha, que no soporta que otra mujer debilite su influencia sobre la muchacha. No son celos puramente afectivos, sino celos sexuales de una mujer dominante, que alberga patológicas contradicciones. La doctora Cartwright ni siquiera disimula su escepticismo religioso: «He trabajado muchos años en hospitales de suburbios. En Nueva York, en Chicago. Unos tugurios infernales. Y nunca vi que Dios bajara a echar una mano». Cuando Agatha se niega a pagar el traslado de Florrie Pether a un moderno hospital, poniendo en peligro la vida de la madre y del niño, no se muerde la lengua: «Su Dios da la espalda a los débiles y los desamparados. ¿Qué le pasa a usted? ¿Quiere castigar a Florrie porque cometió un acto sexual al amparo de este sagrado techo?»

Las decenas de refugiados chinos que acompañan a Miss Binns huyendo de Tunga Khan viajan con el cólera, pero no lo descubren hasta que son acogidos en la misión y la doctora Cartwright identifica los síntomas, adoptando las medidas necesarias para contener la epidemia. Desbordada por los acontecimientos, Agatha se derrumba, revelando que sus ridículos modales dictatoriales sólo esconden una mezcla de intransigencia y debilidad. Su autodominio desaparece definitivamente

cuando Emma enferma. Al contemplarla bajo el efecto de la fiebre, debatiéndose entre las sábanas de su cama, murmura con lágrimas en las mejillas: «No puedo ni rezar. Sálvela, doctora Cartwright. Se lo suplico». Algo más tarde, Agatha y la doctora hablan debajo del árbol donde se sinceran los personajes. La doctora se lamenta de las muertes que causará el cólera y Agatha realiza una inesperada confesión: «Siempre he estado buscando algo que no está aquí. Y Dios no es suficiente. Que Él me perdone. No es bastante». Cuando al fin se controla la epidemia, la doctora Cartwright aparece en el comedor con una botella de güisqui, quejándose de los prejuicios machistas que le impidieron encontrar un buen trabajo en Estados Unidos. Sus movimientos desinhibidos contrastan con el hieratismo del resto de los comensales. Antes de volver a su habitación, se dirige a Emma: «Tú eres la única que aún puede salvarse. Ahí fuera hay un mundo real. Sal de esta ratonera».

Las llamas de un lejano incendio acompañadas de disparos y explosiones anuncian la inminente aparición de Tunga Khan. Los soldados chinos de la guarnición más cercana abandonan su posición, sin preocuparse por la suerte de la misión. Charles Pether, el personaje más débil, casi en el rol de mujer asustadiza, logra superar su miedo y decide acercarse a la ciudad para organizar la evacuación. Su gesto, resuelto y liberador, no le protegerá de las huestes de Tunga Khan, que lo cosen a balazos antes de asaltar la misión y asesinar a los refugiados chinos. Emma contempla la ejecución de los refugiados desde la ventana del cobertizo donde las ha confinado Tunga Khan, esperando que el gobierno norteamericano pague un generoso rescate por sus ciudadanas. Ford filma la masacre con primeros planos de las víctimas, rostros de niños y mujeres con el terror en los ojos. Un pequeño grupo de guerreros mogoles dispara contra los refugiados, con un gesto que recuerda a *El 3 de mayo en Madrid o «Los fusilamientos»*, donde Goya oculta la cara de los verdugos e ilumina la escena con un fanal que contribuye a despersonalizar al pelotón, transformándolo en mera herramienta de un poder despiadado. En este caso, las hogueras desempeñan la misma función metafórica. Conmocionada, Emma afirma que ya sabe en qué consiste la verdadera maldad, aludiendo indirectamente a una conversación mantenida con Agatha, donde ésta le aseguró que el mal había anidado en el interior de la doctora Cartwright.

La doctora Cartwright no se dejará intimidar por los bandidos. Se niega a levantarse cuando se lo ordenan, abofetea al lugarteniente de Tunga Khan y ayuda a nacer al hijo de Florrie Pether, mientras Agatha chilla asqueada, manifestando una vez más su aversión hacia la dimensión corporal del ser humano. El alumbramiento sólo le produce rechazo y repugnancia. A nadie le pasará inadvertida su reacción, que la desacredita definitivamente a ojos de sus compañeras. La doctora Cartwright pide hablar con Tunga Khan para recuperar su botiquín y sus medicinas. El bandido accede, pero a cambio exige que se convierta en su amante. El caudillo mogol es caprichoso y amoral, como el terrorífico ogro de un cuento infantil. Cuando descubre la mecedora, la empuja cuidadosamente con el pie, con la curiosidad de un niño que no entiende el sentido de un artefacto hasta entonces desconocido. No quiere privarse del sexo y por eso viaja con su concubina, una muñeca de porcelana con movimientos ceremoniosos y nada espontáneos que abre y cierra su parasol con una delicadeza digna del Mizoguchi más lírico. La doctora Cartwright acepta el trato, consciente de que inicia un viaje sin retorno. Al recoger el botiquín, se esconde un frasco de veneno y se observa en un espejo deteriorado, que le devuelve una imagen borrosa de sí misma. Sabe que el destino de sus compañeras y del recién nacido depende de ella y no ignora que el precio será su propia vida. Agatha acusa a la doctora Cartwright de ser una ramera, recitando versículos bíblicos sobre el adulterio y la

fornicación. A pesar de las calamidades, Miss Binns aún conserva su fe: «Dios cuidará de todas», pero Florrie Pether, atrapada en una situación infernal por la frustrada vocación religiosa de su marido, ya no confía en la providencia: «¡No me hable usted de Dios!», exclama con desdén. Agatha, que no soporta la presencia del niño, inventa falsas citas del Antiguo Testamento para injuriar a la doctora Cartwright. Ya nadie cree en ella, ni siquiera su fiel colaboradora Jane Argent, que está experimentando una imperceptible transformación interior. Miss Binns afea su manera de actuar, con un razonamiento inapelable: «Escogimos esta vida para ayudar a los demás. ¿Qué sabemos de los pecados de la carne? ¿Qué derecho tenemos a criticarlos desde los muros de nuestro celibato?»

La doctora Cartwright logra la liberación de sus compañeras, aceptando ser la nueva concubina de Tunga Khan. Vestida con un quimono, recorre los pasillos de la misión con un quinqué, envuelta en claroscuros. Su temor a que el bandido cambie de opinión abrevia la despedida de las cautivas. Agatha mantiene su desprecio hasta el final. Emma se despide conmovida, asegurando que nunca la olvidará. Sólo Jane Argent advierte su intención de envenenar a Tunga Khan y quitarse la vida a continuación para evitar las terribles represalias. Le pide que no lo haga, pero la determinación de la doctora Cartwright es inquebrantable. A pesar de su timidez, Jane la abraza, pero la doctora le responde con un impetuoso beso en la mejilla, que evidencia su fuerte carácter. Antes de reunirse con el caudillo mogol, se detiene un instante frente a la puerta de entrada. La cámara capta su perfil. Sólo es una sombra china dibujada sobre una pared desnuda y llena de llagas. Hay cierta épica en su inmovilidad, que recuerda la célebre escena de John Wayne, recortándose contra una puerta en *The Searchers* y alejándose de una comunidad que siempre lo ha considerado un inadaptado. Ambos personajes han fracasado en sus relaciones afectivas, enfrentándose a un horizonte de soledad y muerte.

La doctora finge sumisión para que Tunga Khan beba el veneno y cuando se desploma, bebe con desgarro su propia dosis, arrojando al suelo la taza, con una mezcla de rabia y fatalismo, pero sin autocompasión. John Ford omite su muerte, con un final abrupto, donde una negrura progresiva oculta a la doctora Cartwright, pero no a Tunga Khan, que yace en el suelo, con aspecto de monigote. Tal vez este contraste pretende insinuar que el mal nunca desaparece del todo. *Seven Women* se desvía del estilo habitual de Ford. No hay secundarios entrañables, ni pequeñas tramas encajadas con endiablada habilidad en la historial principal. Los momentos de ternura no están vinculados al humor, sino a la débil esperanza que brota en un entorno de tragedia. No hay grandes paisajes, sino un único escenario, que produce un sentimiento claustrofóbico. La introspección prevalece sobre el sentido épico o de aventura. No se aprecia nostalgia por el pasado, sino una perspectiva humanista que reconoce la importancia del progreso. Los interiores donde discurre la acción están impregnados de un clima que recuerda al cine de Ingmar Bergman, con continuas referencias a Dios, el sexo o los conflictos éticos. El formato amplio del sistema Panavisión permite filmar secuencias más largas que incluyen un número mayor de acciones y personajes, posibilitando un montaje más sintético, donde las elipsis no producen una sensación de fragmentación, sino de intensidad. Cada corte es una nueva vuelta de tuerca en una trama que experimenta una tensión creciente, exacerbando los problemas hasta desembocar en un final trágico y desalentador. El excelente trabajo fotográfico de Joseph LaShelle no busca la naturalidad, sino el énfasis dramático, pero sin caer en la estilización del expresionismo alemán, donde el artificio deshumaniza a los personajes.

Seven Women fue menospreciada por la crítica y el público. Es una película escasamente conocida, pero que muestra la evolución de John Ford hacia un cine más intimista y desencantado, con un fuerte acento lírico. Desde sus inicios, Ford rechazó el calificativo de poeta o artista: «No hago películas para hacer obras de arte –afirmó en más de una ocasión?. Ruedo películas para poder pagar las facturas». Cuando un periodista le preguntó qué era el cine, respondió: «¿Usted ha visto caminar a Henry Fonda? Pues eso es el cine». François Truffaut no se dejó engañar por estos desplantes: «Era uno de esos artistas que nunca pronuncian la palabra arte, y de esos poetas que nunca hablan de poesía».