



D: Jacques Tourneur; **G:** Margaret Fitts, Joe David Brown (Novela: Joe David Brown); **Pr:** Metro-Goldwyn-Mayer (MGM); **F:** Charles Edgar Schoenbaum; **M:** Adolph Deutsch; **A:** Joel McCrea, Dean Stockwell, Alan Hale, Ellen Drew; **B/N,** 86 min. DCP

Stars in my Crown

Estrellas en mi corona

1950, USA

La serie B del cine norteamericana siempre ha reservado sorpresas agradables para los que en un momento dado hayan preferido los placeres fuertes pero improbables a los sabores comunes y habituales de la producción estandarizada puesta a punto por, primero, los grandes estudios en los años del apogeo de Hollywood y, después, por los grupos económicos que controlan en nuestros días el desarrollo de los gigantescos conglomerados de la comunicación.

Si en la serie B cinematográfica (hagamos memoria: filmes muy baratos, de poco más de una hora de duración, con actores que no forman parte de la primera línea del *Star System*, rodados en apenas quince días y abiertamente de “género”, concebidos, en fin, como películas “de complemento”) siempre han existido lo que en la jerga de la profesión se conocía con el nombre de filmes “Nervous-A”, para indicar que se trataba de obras que aspiraban a levantar su cabeza por encima de las limitaciones contextuales en las que se inscribían, la misma idea puede servirnos para ubicar a una serie de directores cuyo trabajo puede considerarse en muchos casos de relevancia estética elevada.

Jacques Tourneur es, sin duda, el principal candidato a encuadrarse en esta categoría, un cineasta todo terreno, “un poeta de contrastes” capaz de hacer un cine “eficaz y conciso” y que ha atravesado el cine USA “sobre una cuerda y como en un sueño” (en palabras de Jean-Louis Comolli) y que, ya a principios de los años sesenta del pasado siglo, había despertado el interés de la crítica francesa (*Présence du cinéma, Cahiers du cinéma*) y de la española que se miraba en el espejo de la anterior (*Film Ideal*). Para las décadas de los setenta y ochenta Tourneur, coincidiendo con sus retrospectivas en los festivales de Edimburgo (1975) y San Sebastián (1988) y la correspondiente edición de dos libros colectivos que lo expusieron definitivamente a los ojos de la crítica más amplia, se había convertido en el ejemplo perfecto de esos cineastas capaces de trascender las limitaciones del marco que constreñía su talento en la serie B hollywoodiense.

Para utilizar las palabras que Martin Scorsese eligió para definirlo (junto a otros cineastas similares) estamos ante un “contrabandista”, alguien capaz de transformar materiales de rutina en una forma personal de expresión. Hasta el punto de que, como sucede en el caso de las tres elegantes películas (*La mujer pantera, I Walked with a Zombie* y *The Leopard Man*) con las que Tourneur contribuyó al ahora celeberrimo ciclo de cine de terror que el productor Val Lewton² pergeñó para la RKO en los años cuarenta del pasado siglo, nuestro hombre fue pieza clave en la puesta a punto de un estilo cinematográfico que se definió como “oblicuo”: “cuanto menos se ve, más se cree”. Estilo llamado a revolucionar el cine fantástico, dictando una lección que no deberían olvidar los fanáticos de la casquería ofertada en las rebajas permanentes del cine *gore*. De ahí que Scorsese (cinéfilo avezado) sostenga, de forma plausible, que un modesto filme de género como *La mujer pantera* “es tan importante como *Citizen Kane* en el desarrollo de un cine americano más maduro”.

11.04.21

Historias de cine (II)

Nada de lo dicho más arriba debería hacernos caer en la fácil tentación de buscar una supuesta homogeneidad en la obra de Tourneur, más allá de algunos elementos que reaparecen, aquí y allá, en sus mejores obras. Para evitar cualquier tentación, presente en alguna de las recientes evaluaciones de su trabajo, diremos que si Tourneur no es un *autor* en el ya caducado sentido que se dio en un momento a esta noción en el campo cinematográfico, es algo mejor que eso. Se trata de un *cineasta*, recuperando la vieja y significativa oposición que Roland Barthes acuñó y que nos ayuda a distinguir la gente que *hace cine* de aquellos que *son cineastas*. Jacques Tourneur que, como Jean-Claude Biette supo ver con perspicacia, “siempre se movió en la aceptación y su consecuencia, la renuncia”, nunca dejó de pertenecer, sin duda, al campo de los segundos. Desde ese punto de vista es como hay que ver la película de la que vamos a ocupar de inmediato y que ocupa un lugar trascendental en su carrera, en la medida en que la realiza, por elección propia, en un momento en que su figura empezaba a despuntar y que, pese a sus notables cualidades, acabaría relegándole al pelotón de los cineastas que quedaron confinados de manera definitiva en los filmes de bajo presupuesto. Lo que le obligó a continuar su obra, a veces con resultados artísticos más que satisfactorios, en mínimos *westerns*, sugestivos filmes de aventuras, extravagantes adaptaciones de poemas de Edgar Allan Poe e incluso *péplums* rodados en Europa, ya en las postrimerías de su carrera, y realizados a mayor gloria de afamados culturistas convertidos en actores (?).

Todo esto tiene que ver con *Stars in My Crown*, filme surgido de un encuentro informal de Tourneur con su amigo, el productor de la Metro Goldwyn Mayer William Wright, que le dejó leer el guión redactado por Margaret Fitts a partir de una novela de Joe David Brown cuya filmación se iba a poner en marcha de inmediato con un pequeño presupuesto, apenas doce días de rodaje y por un director de la casa pagado semanalmente. Impactado por el material, Tourneur consiguió que Wright le dejara dirigir el filme. Lo que tuvo consecuencias inmediatas pese al espléndido resultado conseguido por el cineasta que, desde entonces, vio sus futuros ingresos profesionales reducidos al nivel de los obtenidos en esta filmación lo que cortocircuitó, en buena medida, su futuro profesional.

¿Qué es *Stars in My Crown*? A primera vista un sencillo y modesto *western*, en la medida en que sus peripecias, relatadas en una *voice over* por John Kenyon adulto (interpretado por el, entonces, actor infantil Dean Stockwell) desde un futuro innominado, se ubican en los años inmediatamente posteriores a la Guerra Civil que enfrentó a la Unión contra los Estados Confederados del Sur (“la guerra entre los Estados” como significativamente señala la voz del adulto Kenyon), en una pequeña población llamada Walesburg. Pero sin dejar de ser un *western* (las marcas genéricas están bien presentes) el filme pertenece a una categoría más amplia que denominaríamos *americana*, expresión con la que en USA se hace referencia a un conjunto de artefactos culturales de lo más variopinto en los que se recoge, de forma evidentemente nostálgica, todo lo que puede contribuir a individualizar una idea de los Estados Unidos, entre singular y bucólica³. Las imágenes que abren *Stars in My Crown* (convocadas por la voz de John Kenyon) nos sumergen de hoz y coze en la sencilla vida cotidiana de una pequeña población del sur de los EEUU. Uno de los planos de esa serie de presentación nos muestra una familia de color, tema que, aunque no se insista en ello de momento, será relevante en el desarrollo del relato. De hecho, no estamos muy lejos del universo creado por John Ford en sus obras protagonizadas por Will Rogers (*Doctor Bull*, 1933; *Judge Priest*, 1934; *Steamboat Bend the River*, 1935; y, posteriormente, en el tardío *remake* de la segunda de estas piezas, *The Sun Shines Bright*, 1953)⁴.

Y ya que estamos con este tema, convendría destacar que la música, más o menos autóctona, juega un rol sustancial en el tema de la *Americana*. Por eso no hay que perder de vista el papel que juega en el filme de Tourneur un

himno *gospel* titulado *Will Be There Any Stars in my Crown*⁵, predilecto de la figura central de la historia que, ya es hora de decirlo, no es otro que el Pastor Josiah Doziah Gray, (interpretado por un Joel MacCrea en estado de gracia y como comprobará cualquiera que vea el filme no se trata de una expresión metafórica), que irrumpe en la ficción decidido a instalarse como guía religioso de la comunidad de Walesburg, llevando a cabo su primer sermón (“empezando por el principio”, como dirá; tampoco estamos ante una metáfora) en el *saloon* local doblemente armado con la Biblia y un par de revólveres que, curiosamente, ya nunca volverá a empuñar.

Este himno favorito del Pastor acompañará el desenvolvimiento de la historia desde su primera imagen hasta la última (no hace falta insistir en que son la misma, en justo retorno al espacio moral del que, en términos morales, nunca saldremos) además de dar lugar a un amable desencuentro matrimonial entre el pastor y su esposa Harriet (Ellen Drew), tía del que se convertirá en hijo adoptivo de la pareja, John Kenyon, cuya memoria, sin duda idealizada, de la infancia nos sirve de guía y filtro para acceder al relato y a su sentido (“Nada ha cambiado, aunque todo ha cambiado”, dirá). Hasta el punto que una de las más sugestivas secuencias del filme y que sirve para presentarnos la vida cotidiana de la familia, se desenvuelve una mañana de domingo con la llegada del Pastor y John tras la celebración del Servicio religioso a la casa en la que Harriet está preparando el almuerzo y combina tres niveles con magnífica sencillez: el Pastor picando, primero, de la tarta de chocolate, después del queso que su mujer ha preparado (seguido por un John que aprende a la manera clásica mediante la “imitación” realizando, uno tras otros los mismos gestos que su “padre”) y bebiendo un vaso de leche mientras discuten sobre quién debe decidir los himnos que se canten en cada celebración religiosa. La causa: las quejas de la mujer por la insistencia con la que se interpreta en la iglesia ese “viejo” *Stars in My Crown*. Dejando de lado con mano izquierda el debate, el Pastor comienza a afeitarse preparándose para la comida. Y lo hará entonando una vez más, mientras lleva a cabo sus abluciones, el conflictivo himno. John y Harriet intercambiarán una sonrisa ante la manera en que Gray gestiona las diferencias familiares.

Pero la pequeña comunidad imaginada en las reminiscencias de John Kenyon también está atravesada por conflictos de mucha mayor importancia. De dos tipos: uno, que va a enfrentar dos maneras de concebir cuáles deben ser las reglas que deben organizar la vida de la colectividad, encarnadas, de un lado, en el escéptico y cientifista Doctor Daniel K. Harris Jr. (James Mitchell) que habrá “heredado” de su padre el cuidado de los cuerpos de un grupo humano con el que, pese a su probada capacidad médica, su seriedad no le ayudará a empatizar. Del otro, se encontrará el hombre que cuida la salud de las almas de la población, el Pastor Gray. El primer encontronazo entre ambos, entre dos maneras de concebir el mundo, se realizará ante el cadáver de una mujer que ambos han acudido a ayudar. Ante el acontecimiento inevitable, el primero afirmará, “todo ha terminado”. Responderá el segundo: “ahora es cuando todo comienza”.

El drama que supone para Walesburg la incontrolable epidemia de tifoideas hará alcanzar su cenit a la oposición entre estas dos formas de entender la vida, en la que es, sin duda, la más bella escena del filme. Llamado por el Doctor Harris Jr. para que acompañe en sus últimos minutos a la que es, nada menos que la novia del médico, el Pastor Gray acude a casa de la mujer, relevando al exhausto galeno junto al lecho de la enferma. El atribulado ministro, arrodillado y con los ojos cerrados, reza inclinado sobre el lecho en el que está a punto de expirar, desahuciada por la ciencia médica, Faith Samuels, maestra del distrito y a la que John Kenyon habrá recordado en la presentación inicial de los personajes como “sweet, pretty Mrs. Samuels”. El plano general nos permite atisbar en el fondo de la imagen la ventana abierta de la habitación. De pronto, una brisa imperceptible comienza a agitar, primero, el pábilo de una vela situada en primer término y que ilumina de forma tenue la habitación, seguido de inmediato y con más fuerza por las cortinas de la ventana situada en la profundidad de campo de la imagen. El corte nos conduce, primero a un primer plano del Pastor orando y, de inmediato

a otro que permite apreciar cómo la moribunda (¿o muerta?) mueve sus manos que buscan y encuentran las del pastor sumido en sus plegarias. Los que conozcan bien el cine de Tourneur no se habrán sorprendido: para él, en sus mejores películas, el cine no consistía sino en hacer visible lo invisible⁶.

Pero no todo termina ahí. Porque en esa tranquila y mínima ciudad también anidan la codicia y el racismo. Con el pretexto de que la veta de su mina de mica continúa bajo la modesta propiedad de Uncle Famous (Juano Hernandez), anciano negro que habita una cabaña junto al río, Lon Beckley (Ed Begley), propietario también del colmado local, intenta comprarle sus tierras por cuatro cuartos. La educada negativa del anciano negro hace resurgir, nada menos que al Ku-Kux-Klan que asola sus cultivos y derriba sus modestos corrales. Famous solo encontrará la solidaridad del Pastor Gray y de la familia Isbell formada por el padre Jed (Alan Hale), la madre y sus cinco hijos varones. Pero, y esto es lo interesante, una amistad indestructible existe entre el Pastor y Jed Isbell, amistad forjada, como explica la *voice over*, durante la contienda civil cuando lucharon juntos desde “Fort Donelson hasta Missionary Ridge”⁷. Esta toma de postura que enfrentará a al líder espiritual con su comunidad (los Isbell, por su parte, son más bien refractarios a cosas de iglesia) nos descubrirá que los rescoldos del enfrentamiento que acababa de asolar el país perviven todavía. Y nos indicará que tanto el Pastor Gray⁸ como Jed Isbell combatieron, sin duda con la Confederación, en la serie de batallas que se sucedieron entre Febrero de 1862 y Diciembre de 1863 en el frente del oeste y que influyeron decisivamente en la victoria de la Unión. Revelando, de paso, que ambos son hombres que, cualquiera que fuera la causa que les llevó a alistarse en las filas “rebeldes”, comparten los ideales abolicionistas del Presidente Lincoln, han forjado su carácter en la guerra que estuvo a punto de dividir para siempre la “casa americana” y que están dispuestos a intentar hacer todo lo necesario para suturar la herida que todavía está lejos de cicatrizar.

Esto permite entender en toda su dimensión la escena en la que, renunciando a sus pistolas (entre los árboles cercanos, sin que él lo sepa, aguardan armados hasta los dientes los fornidos varones de la familia Isbell, para proteger la vida de su amigo) el Pastor se enfrenta a sus propios feligreses embutidos en las siniestras túnicas del KKK, cuando movilizados por Lon Beckley intentan linchar a Uncle Famous. Desde el porche de la casa, en una pose no muy distinta de la que John Ford había hecho adoptar a Henry Fonda en su encarnación de Lincoln (*El joven Lincoln*, 1939), Gray lee a sus conciudadanos las emotivas últimas voluntades de un Uncle Famous que reparte entre ellos sus magras pertenencias (empezando por nombrar al hombre cuyo padre le liberó de la esclavitud). A la luz de las antorchas, progresivamente movidas por un viento que sopla cada vez con mayor intensidad, Gray va desgranando las cláusulas del testamento hasta conseguir detener el proyecto homicida y hacer abandonar el lugar a los avergonzados asaltantes. Cuando estos desaparezcan, el Pastor arrojará al suelo las hojas que acaba de leer. Un remolino las desplazará hasta los pies de John Kenyon que descubrirá, entonces, que están en blanco. Cuando se dirija al Pastor diciéndole que no hay nada escrito en esos folios, que no hay tal testamento (“There’s no writing here. This ain’t a will”) este le contestará sonriente, “sí que lo es, hijo. Es la voluntad del Señor” Yes, it is, son. It’s the will of God”). El viento sopla donde quiere.

-
- 1 Las dos últimas nunca se estrenaron comercialmente en nuestro país.
 - 2 Su auténtico “autor”, si es que esta palabra tiene sentido en el marco de una institución en la que “el genio era el sistema”, en palabras de André Bazin
 - 3 Tomemos como típicas de esta “actitud” el cuidado del cineasta a la hora de ambientar las escenas caseras: los rituales corales y gastronómicos o la presencia de determinados aparatos, como es el caso del aparatoso ventilador de plumas que “adorna” la mesa de la cocina de la casa familiar de los Gray o el sofisticado pelapatatas que maneja su esposa Harriet y que contribuyen a crear el “efecto época”.
 - 4 No deberíamos echar en saco rato las concomitancias iconológicas (el mundo de las comunidades religiosas) y de cuadros situacionales (p. e., la pesca en el río del niño y su anciano mentor) existentes entre *Stars in My Crown* y *La noche del cazador* de Laughton. Como si la primera diseñara una visión idílica (que acabará mostrando también sus fisuras) de la *Americana* de la mano de Joe David Brown, Margaret Fitts y Jacques Tourneur y la segunda pusiera en escena, sin ambages, la cara oculta y perversa de aquella tal y como la pintan David Grubb, James Agee y Charles Laughton.
 - 5 Sabemos que la letra que acompaña a la música la escribió Eliza E. Hewitt en 1897 (por tanto, estamos en pleno ejercicio del *anacronismo* -territorio fundamental para el cultivo genérico de la *Americana*- ya que el filme se desarrolla poco después del fin de la guerra de Secesión que terminó en 1865), mientras que su música suele atribuirse, sin pruebas del todo convincentes, a John Robson Sweeney, autor de varios reputados cancioneros recopilatorios de música popular. Aparte de la versión coral que oímos en la película, puede escucharse la clásica versión de *The Cox Family* con Alison Kraus.
 - 6 No me parece inoportuno traer a colación en esta escena un filme aparentemente tan distinto como *Ordet* (Carl Th. Dreyer, 1955). Por si fuera poco, la pareja de planos que muestran primero, en un encuadre cenital a John Kenyon y su amigo Chase Isbell sobre el heno acumulado en una carreta durante la cosecha, seguido de otro que muestra su punto de vista sobre las copas de los árboles, podría pasar perfectamente por una variante “blanca” del celebrado “paseo en ataúd” de *Vampyr* (Carl Th. Dreyer, 1932).
 - 7 Esta referencia una serie de batallas de la Guerra Civil que acabaron decidiendo la hegemonía militar del Norte contra el Sur confederado.
 - 8 Baste recordar la llegada del Pastor a Walesburg, descendiendo del tren y dirigiéndose al *Saloon* de la población, vestido con “una levita negra nueva y descoloridos pantalones grises -el color del uniforme confederado- de montar” (los que se conocían como “cavalry breeches”). Como sucederá pocos años después en *Centauros del desierto* (*The Searchers*, John Ford, 1956) con Ethan Edwards, la ropa de de J. D. Gray nos informará sobre su inmediato pasado.

BIBLIOGRAFÍA

Libros y artículos generales sobre Jacques Tourneur:

- SAGASTIZÁBAL, J., MOIX, R., OLIVER, J. y OTROS, "Jacques Tourneur en once secuencias", en *Film Ideal*, nº 176, 1965
- GUINLE, P. y MIZRAHI, S., "Biofilmographie commentée de Jacques Tourneur", *Présence du Cinéma*, nº 22-23, 1966, págs. 56-83
- BRION, P. "Biofilmographie de Jacques Tourneur", en *Cahiers du cinéma*, nº 181, 1966, págs 44-45 y 68-69
- JOHNSTON, C. y WILLEMEN, P. (eds.), *Jacques Tourneur*, Edinburgh Film Festival, 1975
- DURANÇON, J. (ed.), *Jacques Tourneur; Caméra/Stylo, 1986* [contiene en sus págs. 51-66 la transcripción de un "entretien avec Jacques Tourneur" grabado en 1977 para una emisión de FR3-Bordeaux]
- ALLER, L., ALBERICH, E. y LATORRE, J. M., "Retorno a Jacques Tourneur", *Dirigido por*, nº 106, 1983, págs.14-41
- FUJIWARA, Ch., *Jacques Tourneur. The Cinema of Nightfall*, McFarland and Co., 1988 [contiene un texto sobre *Stars in my Crown* en sus páginas 164-176]
- VV. AA., *Jacques Tourneur*, Madrid, Festival Internacional de Cine de San Sebastián/ Filmoteca Española, 1988 [contiene en su página 93 el texto de Jean-Claude Biette aparecido originalmente en Cahiers du cinéma nº 309, 1980, págs 33-34, sobre *Stars in My Crown*]
- WILSON, M. H., *Jacques Tourneur ou la magie de la suggestion*, París, Centre Pompidou, 2003
- HIGUERAS FLORES, R., *Jacques Tourneur*, Madrid, Cátedra, 2015 [dedica a *Stars in My Crown* las págs. 289-300]

Textos de y entrevistas con Jacques Tourneur:

- "Propos", en *Positif*, nº 132, 1971, págs. 9-16
- MANLAY, J., *Écrits de Jacques Tourneur*, Pertuis, Rouge Profond, 2003
- BRION, P. y COMOLLI, J.-L., "Un cine de frontera: entrevista con Jacques Tourneur", *Cahiers du Cinéma España*, nº 23, 2009, págs. 78-82 [originalmente en *Cahiers du cinéma*, nº 181, 1966, págs. 34-43]

Textos sobre *Stars in My Crown*:

- LEGRAND, G., "Malgré les ombres, la memoire (Stars in My Crown)", *Positif*, nº 341-342, 1989, págs. 70-71
- FISCHER, D., "Une sequence 'didactique' dans Stars in My Crown de Jacques Tourneur", *L'Art du Cinéma*, nº 13, 1996, págs. 30-41
- CERISUELO, M., "Stars in My Crown: qu'elle sera étoilée, ma couronne", *Positif*, nº 515, 2004, págs. 98-99
- NAVARRO, A. J., "Stars in My Crown: Jacques Tourneur (1950)", *Dirigido por*, nº 335, 2004, pág. 82