

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Ford hasta 1947

Autor/es:
Gallagher, Tag

Citar como:
Gallagher, T. (2002). Ford hasta 1947. Nosferatu. Revista de cine. (40):4-23.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41279>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo 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:



donostiakultura.com



Ford hasta 1947

*Bere lehenengo filmetatik Ford mundu berezi bat sortzen aritu zen, heroi konplexuez, sakrifizioarako prest zeuden gizon ezkongabeez eraturia. Pertsonaia horiek kanpotik etorritakoak dira, familia edo komunitate bat elkartzea lortzen dutenak, betiere askoz ere sinpleagoak diren bilauci aurre eginez. Forden zinemaren arkitekturak zuzendariak berak sortzen dituen arketipo (cameos) jakin batzuk ditu oinarri, komedia tragikoaren (*Steamboat 'Round the River*) eta zinema sozialagoaren (*The Grapes of Wrath*) artean, westerna (*Stagecoach*), zinema historikoa (*Mary of Scotland*) eta abar tartean direla.*

Tag Gallagher

John Ford, que recibió al nacer el nombre de John Martin Feeney, era hijo de inmigrantes irlandeses y vio la luz el 1 de febrero de 1894 en la granja paterna de Cape Elizabeth, Maine. En aquellos tiempos los irlandeses eran una minoría aislada, y tuvo que pasar toda una vida hasta que Ford, ya al final de ella, dijera, tras la elección de Kennedy como presidente, que se sentía "ciudadano de primera". Creció en Portland, donde su padre poseía un bar. Navegaba a vela, jugaba al fútbol y leía libros de historia. A los 20 años se montó en un tren rumbo a California para hacer cine con su hermano Frank. Cruzó un continente rumbo al oeste, igual que su padre había cruzado antes el océano, también hacia el oeste.

Frank era trece años mayor que él. Había huido del hogar paterno cuando Jack tenía sólo cinco años para unirse a un circo, y después de cientos de películas realizadas para Centaur, Edison, Méliès e Ince, en Nueva Jersey, Texas y California, ahora era conocido como "Francis Ford", un guionista y director de grandes estrellas que incluso disponía de su propia compañía en la Universal. Había vuelto a Portland al volante de un Stutz y acompañado de Grace Cunard, una pelirroja de ojos verdes, compañera de trabajo y amante.

Jack Ford, que fue el nombre que adoptó, pasó los tres años siguientes inmerso en un riguroso aprendizaje, en todo tipo de tareas, a las órdenes de su hermano. "Él era un gran cámara", recordaba Ford en 1966. "No hay nada de lo que hacen hoy, de todas esas cosas que consideran tan novedosas, que él no hubiera hecho; era un gran artista, un músico magnífico, un actor fuera de serie, un buen director, un aprendiz de todo y maestro de todo. No podía concentrarse en una sola cosa por mucho tiempo. Aunque es cierto que nunca se sometió a

la influencia de nadie a la hora de hacer cine" (1).

"Jack nunca había destacado", comentó alguna vez Frank, "hasta que le dejaron hacer algo por su cuenta y riesgo, y entonces fue cuando demostró su valía" (2). Lo que hacía especial a Jack era, sobre todo, su tesón.

Los aspectos esenciales del estilo de actuación de John Ford pueden apreciarse en las películas de Frank, en las que puede observarse lo que podríamos llamar una "relación distendida". Se nota el mismo amor por la acción vigorosa, las composiciones pictóricas, una corriente subyacente de humor contradictorio y la misma calidez; en pocas palabras, un sentido de vida comunitaria. En aquellos días, las películas también se hacían en comunidad; participaba siempre el mismo grupo de actores, con el mismo guionista, el mismo operador de cámara y el mismo director, mes tras mes. Los dos hermanos se las arregla-

ron para mantener esa manera de trabajar mucho tiempo después de que se hubiera abandonado como norma dentro de la industria. Es difícil imaginar a Ford manipular a un actor como lo hacía D. W. Griffith —por ejemplo, a Mae Marsh en la sala de justicia de **Intolerancia** (*Intolerance*, 1916), o a Lillian Gish en el armario de **Lirios rotos** (*Broken Blossoms*, 1919)—, o "clavarles los ojos" con una brutalidad en el corte y el enfoque que con frecuencia parece destinada, como lo hacía Hitchcock, a lograr el máximo sensacionalismo. Griffith era un aficionado a la exposición formal, a la distancia autoritaria, a los picados y los súbitos primeros planos, que lo hacen parecer rapaz al compararlo con Ford y sus ángulos perpendiculares, sus suaves cortes y su distancia más respetuosa.

* * *

La primera película de Jack Ford, **The Tornado** (1917; extraviada)

fue realizada con el grupo artístico de su hermano; se trataba de una película satírica, con un trasfondo sentimental: el protagonista (Jack Ford) necesita dinero para comprar a su madre una casa en Irlanda. Su cuarta película, **The Soul Herder** (1917; extraviada), fue una "pequeña joya", según Francis. Con esta cinta se inició una relación de cuatro años y veinticinco películas con Harry Carey. Carey tenía 39 años, era hijo de un juez de casos especiales de White Plains y un experimentado veterano del grupo Biograph, de Griffith. Ford sólo contaba 21 años. Los dos eran unos tipos de más de 1,80 m de altura y 80 kg de peso, y a los dos les gustaba cabalgar hasta los exteriores del rodaje, acampar a cielo abierto y contar historias sobre la marcha. Posteriormente encargarían a George Hively escribir los relatos y lo incluirían en los créditos. Todos convivían en la granja de Carey. Ford dormía tirado en una parcela de alfalfa. Era "adorable", recuerda Olive, la esposa



Grace Cunard y Francis Ford en *The Broken Coin* (1915)



de Harry. “Era elegante al andar, no discutía, sabía escuchar” (3). Treinta años después, Olive aparecerá atendiendo la casa que vemos al principio y al final de **Centauros del desierto** (*The Searchers*, 1956).

El éxito de sus películas residía en la humildad serena y receptiva de Carey. Nunca daba la impresión de situarse por encima del público ni de sus papeles. A diferencia de otros héroes del Oeste como Tom Mix o William S. Hart, Cheyenne Harry era un holgazán, un bribón a caballo, un mal hombre bueno, como muchos de los protagonistas de Ford. Universal anunció su segunda película, **Straight Shooting** (1917), como “la más grande historia del Oeste jamás contada”.

Tal como el río que fluye como una barrera arbitraria entre los colonos enfrentados, como separación entre los proscritos y los ciudadanos respetables en **Straight Shooting**, la gente de Ford va a la deriva entre ranchos y granjas, con la cantina como territorio neutral. Hay un hombre al que Carey planea matar un día: al siguiente se convierte en su suegro; otro hombre, que en un momento dado es su compañero de borracheras, al rato se vuelve su más

encontrado enemigo. La vida es frágil; las relaciones, volubles; la sociedad, amorfa. **Straight Shooting** registra un periodo de transición entre la historia de la tierra y las vidas de los personajes; como en muchas de las obras posteriores de Ford, destaca lo “transitorio” frente a lo “permanente”. Ford ya es capaz de mantener una historia dinámica, aunque realizando pausas constantes para digresiones reflexivas. En determinado momento llega a hacer una pausa para observar a unos rancheros que escuchan un disco... en una película muda. Los contraplanos aparentemente crudos son de una impresionante habilidad: Vester Pegg temblando de miedo antes del momento final del duelo; o Molly Malone observando a Harry desde la puerta; o la cinética representación de terror cuando una muchedumbre estática sale disparada del encuadre en todas las direcciones al enterarse de que se aproxima el duelo. Ford ya lo mitifica todo en el *western*, como prácticamente todos lo han venido haciendo, al menos desde *Atala* (1801), de Chateaubriand.

La Universal coló un final feliz para la película. Originalmente, la película acababa con Carey alejándose solo, algo que él y dece-

nas de otros protagonistas de Ford, forjados en el molde de Carey, harían siempre en los cincuenta años siguientes. En **Centauros del desierto**, John Wayne imita incluso la gesticulación de Carey al restregarse el codo. “Duke”, le dijo Ford una vez, “echa un vistazo a Harry Carey y mira cómo trabaja. Mantén su porte, si puedes, y representa tus papeles de modo que la gente te vea como un amigo”. “Eso es lo que siempre he hecho”, comentó Wayne mucho tiempo después (4). También tomó de Carey su hablar entrecortado: “Toma tus... (pausa)... cosas y baja hasta el... (pausa)... arroyo”.

Las técnicas para rodar las excéntricas de un actor, amplificándolas hasta convertirlas en personaje, o para hacer que el actor se relacionara de manera relajada con otros actores, fueron el objetivo perseguido por Ford durante toda su vida.

* * *

En 1920 Jack Ford contrajo matrimonio con Mary McBride Smith, de 27 años, una enfermera presbiteriana escocesa-irlandesa de sangre azul nacida en Nueva Jersey. Adquirieron una casa sobre una colina por 14.000 dólares, en la que vivieron durante 34 años y donde tuvieron dos hijos, Patrick y Barbara. Ford nunca dejó que su esposa visitara el plató. Entre sus andanzas se cuenta que realizó un viaje a Irlanda, introdujo alimentos clandestinamente para unos primos del IRA que se ocultaban en el monte y fue maltratado y deportado por los británicos.

Hacia 1921 había rodado 39 películas para la Universal, de las que sólo sobreviven dos. De entre todas ellas, solamente otras dos eran películas del Oeste. En esa época firmó un contrato con William Fox por 600 dólares semanales y filmó películas ambientadas en el teatro

londinense, en el gueto judío de Nueva York, en la Nueva Inglaterra rural, en los pueblos de pescadores de Maine y en los barcos fluviales del Mississippi. También cambió su nombre de cartelera por el de John Ford. Llegaría a hacer 50 películas en la Fox, aunque sólo sobreviven, casi completos, siete de los 21 títulos que filmó para esa casa hasta 1927.

El primer gran éxito en la carrera de Ford llegó con **El caballo de hierro** (*The Iron Horse*) en 1924. Ford y su grupo, encerrados durante diez semanas en los ventisqueros de Sierra Nevada, produjeron un film épico sobre la construcción del ferrocarril transcontinental. **Tres hombres malos** (*Three Bad Men*, 1926) fue aún mejor, con sus espectaculares escenas del reparto de tierras; pero los *westerns* habían dejado de ser ya una garantía de éxito en taquilla, y **Tres hombres malos** sufrió severos cortes tras su presentación. Después de rodar 43 películas del Oeste, Ford no volvería al género hasta trece años después, con **La diligencia** (*Stagecoach*, 1939). En dos comedias de hípica irlandesa, **La hoja de trébol** (*The Shamrock Handicap*, 1926) y **Sangre de pista** (*Kentucky Pride*, 1925) se dan cita el ritmo ligero y la excéntrica inventiva de Ford. Un médico informa a un paciente en el lecho que ya ha hecho todo lo que puede y se larga con una bolsa de golf al hombro; otro personaje desprecia la adversidad comiéndose un plátano.

El éxito de tales *gags* residía en la habilidad de Ford para la caracterización de *cameos* (5); en la presentación inicial de los personajes, Ford los muestra como arquetipos, definidos por una actitud, una vestimenta y una forma de actuar. Al igual que sucede en la *commedia dell'arte* o el vodevil, cada toma se convierte en un "número", en un *cameo* en acción. Lo que hace que una persona tenga estilo es que se diferen-



cie de forma clara de los demás. Eso nos ayuda a "conocer" un personaje, aunque esté rodeado de otros muchos, y la interacción entre arquetipos, clases y razas pasa a formar parte de nuestra "complicidad" con la película. "El secreto", decía Ford acerca del rodaje, "es el rostro de las personas, la expresión de la mirada, sus movimientos" (6).

No obstante, las afables películas de sus primeros diez años eran, más que películas, ilustraciones con rótulo. La profundidad llegó cuando asoció su "técnica del *cameo*" con el estilizado enriqueci-

miento de la atmósfera de Murnau. Sólo entonces descubriría Ford que el cine puede ser arte. Friedrich Wilhelm Murnau había llegado a Hollywood desde Alemania (donde había rodado **Nosferatu** –*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922– y **El último** –*Der letzte Mann*, 1924–), invitado por William Fox, que había ampliado su cadena de salas de cine desde menos de veinte hasta más de mil, y que buscaba una auténtica obra maestra que diera distinción a la marca Fox. Lo que obtuvo fue **Amanecer** (*Sunrise*, 1927), la película más influyente de la historia.



El caballo de hierro

Ford quedó tan impresionado que se lanzó, con **Cuatro hijos** (*Four Sons*, 1928), a reaprender la técnica del cine realizando una imitación absoluta de Murnau, un poco como Mozart, que aprendió a escribir fugas imitando a Bach. En esencia, Ford aprendió a intensificar la relación del personaje con el medio que lo contiene y que le rodea, la manera en que sus emociones invaden toda la pantalla y la forma determinante en que el ambiente —el vestuario, la cultura y la tradición, el deber y el ritual— actúa sobre él. Los movimientos de un actor se convierten en escultura en acción, modelando la luz y la geometría de la imagen. La composición fundamental de Ford es una persona que actúa con libertad dentro de un espacio geométrico, la formalización de un misterio capital del cristianismo, nuestra aterradora libertad dentro de un mundo determinista. “*Tout le monde a ses raisons*”, es la famosa frase de Renoir en **La regla del juego** (*La règle du jeu*, 1939). Ford expresa lo mismo de manera visual, haciendo cortes entre un *cameo* y otro.

Junto con el estreno de **Amanecer** llegó el sonido. Por fin los personajes se liberaban de la esclavitud de los rótulos y podían comunicarse directamente con el público. Por fin los directores podían dictar con precisión el tipo de música y los efectos de sonido que querían. La experiencia emocional de una película se hizo incommensurablemente más intensa.

Así pues, y aunque Ford había rodado más de sesenta películas antes de **Cuatro hijos**, la madurez de su obra no llegaría hasta 1928.

Primer periodo (1927-1935). El tiempo de la introspección

En contraste con la clara imitación que se detecta en **Cuatro hijos**, la influencia de Murnau va

penetrando cada vez más en la personalidad de Ford, y encuentra su reflejo en la maravillosa bruma irlandesa así como en la gótica grandeza de **El legado trágico** (*Hangman's House*, 1928); en la facilidad con que se mueve por Europa en la maravillosa **Policías sin esposas** (*Riley the Cop*, 1928); en la amalgama de sonidos, culturas y drama musical que contiene **Shari la hechicera** (*The Black Watch*, 1929); y, por encima de todo, en **El triunfo de la audacia** (*Salute*, 1929), en la que el código de valores impregna el aire soleado de la Academia Naval.

“*Deber y tradición*” es el lema de casi todas las películas de Ford. En el social-realismo de los años 20 se creía a pies juntillas en que el medio determina nuestra personalidad. En esa época, los dramas musicales de Ford al estilo Murnau refuerzan el papel de las estructuras sociales que forman al individuo, y de las que se convierte en instrumento de perpetuación. Sin embargo, las estructuras que sustentan la sociedad, como el deber y la tradición, los rituales y los mitos, también destruyen a sus individuos. Su peso puede sentirse en los marcados claroscuros de Ford y en sus composiciones geométricas, que aplastan a las personas entre “capas” de profundidad de campo. Casi invariablemente, Ford sitúa los personajes en plano medio, encerrados entre objetos situados en primer plano y otros presentes en el fondo.

Pocas cosas superan, en cuanto a encantadora ingenuidad, a la chica de la marina —en **El triunfo de la audacia**— que enseña a Paul, apoyada en la ventana, la canción naval *Anchors Aweigh*. Sus suaves voces se mezclan con dulzura y explican en un instante mágico todas las guerras que se han librado jamás. Pues las guerras no están causadas, dice Ford, por “malas” personas, sino por gente “inocente” para la que la guerra se con-

vierte en prolongación de sus mejores impulsos. Lo maravilloso del arte de Ford es que nos permite amar y valorar el deber y la tradición con la noble insensatez de sus víctimas, al tiempo que se burla de esos valores. El carácter “matriarcal” de la marina está parodiado por Smokescreen, ese criado negro de toda la vida, que aparece con un uniforme de almirante robado (con sable, faldón y una gorra gigantesca) y proclama ante Paul: “*I's yer Mammy!*” (“¡Soy su mamáita!”). El famoso actor negro Stepin Fetchit, de acuerdo con las tradiciones teatrales del “negro original” y otros personajes de “bobo” que utiliza Ford, está ridiculizando los valores del sistema.

De hecho, es sólo a través de la alienación de su sociedad como el héroe fordiano, un soltero llamado al sacrificio, emerge para moderar los peores estragos de la tradición intolerante.

Los villanos de Ford suelen ser simples. Como contraste, sus héroes son ejemplos de una complejidad atormentada. Un escocés (**Shari la hechicera**) es trasladado a Pakistán y empieza a cuestionarse a sí mismo y a sentirse culpable. Hasta Cheyenne Harry (**Straight Shooting**) padece tales traumas de alienación en su acercamiento hacia la responsabilidad moral, que le hace volverse totalmente en contra de lo que antes defendía, y termina (en el montaje original de Ford) exiliándose hasta del amor que originariamente le empujó a su alienación.

* * *

La segunda mitad de este periodo (la Gran Depresión: 1931-1935) es el marco en que surgen varias obras maestras incuestionables. En los peores años de la Depresión económica, Ford no recurre al 33 % de desempleo para definir el horror, sino a la sordidez moral que corrompe los vínculos socia-

les en todos los niveles. En ocho de cada nueve películas, la Norteamérica contemporánea es insular, estática, misántropa y opresiva; todos y cada uno de sus individuos son víctimas de fuerzas fatales. Los valores culturales ya no representan certeza alguna. El deber aparece lleno de contradicciones, los héroes se sienten ridículos y destructivos y se vuelven introspectivos. Su alienación simboliza la aflicción generalizada. La felicidad ya sólo pertenece a los idiotas, con frecuencia representados por Francis Ford.

El doctor Arrowsmith (*Arrowsmith*, 1931) es el primer éxito de prestigio de Ford que se trasladó también a la taquilla. El libro en que se basa convirtió a Lewis en el primer estadounidense que obtuvo el premio Nobel de literatura. Lewis satiriza la esterilidad, las hipocresías, las banalidades y la miopía de Estados Unidos, jugando con las improbables virtudes de sus personajes. Ford, sin em-

bargo, logra que dicha gente parezca simpática, y su sátira, debido a la falta de condescendencia, aumenta nuestra compasión y nuestro distanciamiento. El personaje de Martin Arrowsmith es el primer intento de Ford de dotar de profundidad a un personaje que resulta confusamente complejo. Su búsqueda de la gloria (¿o se trata más bien de su sentido del deber?) acaba con su esposa Leora. La muerte hace su aparición al estilo de Murnau: en un *crescendo* gradual de lluvia y sollozos fuera de cámara, sofisticadas composiciones con profundidad de campo, manchas de luz y claroscuros y la desesperación paranoica del "deber" y la "ciencia" frente a la enfermedad. "*Hasta 1931 no se había visto que un conflicto tal de ideas y niveles de conocimiento pudiera ser la esencia de un drama cinematográfico*", escribió Richard Griffith (7).

En **Hombres sin miedo** (*Airmail*, 1932), **Carne** (*Flesh*, 1932), **Pe-**

regrios (*Pilgrimage*, 1933) y **Doctor Bull** (1933), a esa atmósfera recargada se suma el peso palpable de una existencia solitaria y sin Dios. En **Hombres sin miedo**, los sentimientos de Irene abarcan hasta el moteado claroscuro de la lluvia en su ventana. En **Carne**, Lora está aún más dislocada, victimizada y alienada. Ford aprendió de Murnau que la gente vive, respira y siente dentro de los decorados. En esas tinieblas de misantropía se cuela Duke (Pat O'Brien), quien desdeña todo decoro y todo peligro, una figura de liberación, caos y naturalidad que retoza con imprudencia bajo un cielo (por una vez) soleado. Es una típica interrupción de Ford de la que Tun-ga Khan en **Siete mujeres** (*Seven Women*, 1966) será la máxima representación, y Wallace Beery en **Carne**, una expresión ocasionalmente cómica.

En **Peregrinos** y **Doctor Bull** asistimos al destronamiento de in-



El doctor Arrowsmith



Judge Priest

dividuos inflexibles y de comunidades represivas, en forma de comedia triste, rayana incluso en la locura: un alcalde (Francis Ford) intenta detener un tren con su bastón. El cine de Ford es un tapiz de excomulgados: negros, descastados, mujeres caídas, hijos ilegítimos, médicos imprudentes, herreros... En **Peregrinos**, los objetos se vuelven testimonios que sitúan en perspectiva a la gente atrapada en su miopía personal y en el autoengaño. Una oscuridad feroz, una lámpara y una barandilla prominente son el marco de una violenta disputa entre madre e hijo. Mientras observamos un camino, las puntas zigzagueantes de una cerca nos dicen que el trineo trae a Hannah la noticia de la muerte de Jim. Una mesa en primer plano y una lámpara son testigos de la escena de plano entero en la que Hannah se entera de la muerte de Jim; su presencia inmutable nos recuerda que es imposible hacer retroceder el tiempo o detenerlo: Hannah tiene que vivir cada segundo. Al igual que en muchas de las obras de Ford, la oscuridad cromada de **Peregrinos** exige una armonía entre el mito y las necesidades humanas. La propia Hannah de-

viene así en la guerra que mató a su hijo, del mismo modo que una intolerancia semejante entre comunidades patrióticas rivales mató a tantos otros.

Las flores marcan el periplo de Hannah. Las flores son el símbolo más constante de Ford, y están presentes en la mayoría de los amores de los protagonistas: entre Lincoln y Ann Rutledge; Nathan Brittles (*La legión invencible* –*She Wore a Yellow Ribbon*, 1949–) y Frank Skeffington (*El último hurra* –*Last Hurrah*, 1958–) se las ofrecen a sus esposas muertas; Tom Doniphon se las ofrece a Hallie (*El hombre que mató a Liberty Valance* –*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962)..., y así en muchos otros casos. Las flores de Hannah no sólo representan la intención inconsciente (honrar a los muertos) y su contraria (la negativa inicial de Hannah de honrar a los muertos), sino también su máximo poder: Hannah sucumbe. Los objetos pueden hacer muchas cosas más, aparte de contemplar y juzgar. Así como nuestros sentimientos y pensamientos penetran en el mundo, al final también el mundo penetra en nosotros.

Hannah vuelve a unir una familia, y después se marcha. Esta viejecita es el primer “héroe fordiano”, una figura que volveremos a encontrar en la mayoría de las siguientes películas de Ford, oculta detrás de Will Rogers, Henry Fonda o John Wayne, entre otros. El protagonista fordiano (de quien Abraham Lincoln sería una buena representación) presenta una cualidad sacerdotal: pertenece al pueblo y, al mismo tiempo, está por encima de él; él (o ella) es un mediador, un alma solitaria, plena pero trágica. Es el único que aporta luz a una existencia intolerablemente desolada. Es un peregrino, y es también la figura de Cristo en el agustiniano esquema de la Historia, un héroe en el sentido hegeliano: es aquél cuyo conocimiento del bien y del mal trasciende los límites humanos y eleva a su comunidad sacándola de su ciénaga de intolerancia para llevarla a un plano moral más elevado. Situado al margen de la historia humana normal, él (o ella) suele ser célibe. Las comunidades de Ford suelen estar aisladas, y siempre destaca el vínculo con el mundo exterior –el tren, el avión, el barco de vapor, la diligencia, la mula–, en que llega el héroe para iniciar su vía crucis (como en **Centauros del desierto** o **Siete mujeres**).

Sin embargo, las mejores películas de Ford tienen tanto de comedia como de tragedia. ¿Existe una película más alegre y carismática que **Judge Priest** (1934)? Will Rogers es diez veces Harry Carey: simpático, relajado, cómplice de todo el mundo. Y aquí también encontramos a Henry B. Walthall, “una personalidad que acaba de saltar de la pantalla”, según la descripción de Ford (8). En realidad, se trata de pura personalidad. Gillis es sometido a juicio, pero no es necesario traer ningún “hecho” a colación para confirmar su inocencia. Después de demostrar su carácter durante la guerra, Gillis no tendría dificultad alguna en actuar de manera adecuada en su

trato con Flem Tally; cualquier otra justificación sería superflua. Los juicios en **Doctor Bull**, **El joven Lincoln** (*Young Mr. Lincoln*, 1939) y **El sargento negro** (*Sergeant Rutledge*, 1960) se plantean de manera similar. En Ford, la personalidad define al destino. La gente no cambia. Experimenta el azar y se despierta ante el destino. Tal como sucede en Balzac, en Dickens o en la tragedia griega, hay un desnudamiento de la personalidad, una preocupación por las “verdades” ideales antes que por las variables superficies de la realidad. El juez Priest observa sin cesar los vacíos sartrianos de la mortalidad y la libertad, y ya ha aprendido hace mucho tiempo que la libertad no tiene sentido sino como medio para la realización personal, lo cual no era un mensaje desprovisto de significado en medio de la Gran Depresión.

Para Ford, la Depresión fue una violenta “represión” de la perso-

nalidad y de la libertad. **Pasaporte a la fama** (*The Whole Town's Talking*, 1935), que es también una comedia, arde con los fuegos de la rebelión contra las tiranías de la época –pandilleros y políticos, comerciantes y policías, centros de trabajo y prisiones–, que prosperan (hoy igual que ayer) enmascarando la realidad. No es coincidencia que las mascotas del héroe rebelde se llamen Abelardo y Eloísa. Abelardo (1079-1142), un abate (como Jones) inspirado por la imprudente Eloísa (parecida a la señora Clark), fue condenado por oponerse a la noción (personificada en el sumiso Jones) de que la libertad es una aceptación incondicional del plan “de Dios”. Pensaba que cada persona era única, que las apariencias podían engañar. Defendió que debemos utilizar el intelecto con libertad para discernir la auténtica naturaleza de las cosas. Ésos son los temas de Ford.

* * *

En un principio, los personajes de Ford pueden parecer “arquetipos”, cuando se presentan y ejecutan sus “números”; pero Ford preparaba biografías completas para cada uno de ellos, con preferencias, opiniones y excentricidades, y luego se sumergía en esas particularidades. Sus actores se convertían en sus papeles. Parte de su leyenda como director reside en que sólo daba instrucciones básicas y se negaba a discutir punto alguno, aunque en la pantalla da la impresión de que haya dado forma a cada instante. Tal vez esto sucedía porque todo el mundo tenía tanto temor a pasar por alto una señal que centraban toda su atención en él, y en los platós resonaba el silencio (“*como en un templo*”, decía Harry Carey, Jr.). “*Este hombre dirige menos que nadie*”, llegó a comentar el fotógrafo Arthur C. Miller. “*De hecho, no dirige, no quiere que ningún actor le imite a él representando su papel. Desea que el actor cree el papel: para eso le*



Pasaporte a la fama

ha contratado, porque le ha presentado haciendo exactamente ese papel. Nos sentábamos alrededor de una gran mesa por la mañana, no faltaba nadie, tanto si le tocaba trabajar ese día como si no, y bebíamos café hasta que no nos cabía una gota más" (9). Según Katharine Hepburn, era la sensibilidad de Ford lo que lo convertía en un gran director de actores. Siempre sabía lo que la gente sentía, aunque estuviera en el otro extremo del salón (y si percibía hostilidad, se incorporaba y averiguaba el porqué). Philip Dunne sostiene que "la amabilidad de Jack hacia cualquier persona era siempre inversamente proporcional a su afecto por ella. Sabía que le caía bien a Jack, porque en todos los años en que mantuvimos una relación estrecha jamás me dirigió una palabra amable, ni siquiera una" (10). Jamás miraba el guión ni consultaba a la script Meta Sterne; ni siquiera los

montajes más complejos se pusieron jamás por escrito; Ford lo llevaba todo en la cabeza, y él era el único que sabía lo que estaba haciendo. Casi nunca repetía las tomas. Sin embargo, en las escenas con mucha gente prestaba atención a cada gesto y cada movimiento, como si estuviera dirigiendo un ballet.

La depresión personal de Ford era de tipo moral, y se manifestaba en constantes recaídas en el alcohol cada vez que terminaba una película, o en los dos viajes errantes a los mares del Sur, o en su agitado romance con Katharine Hepburn o, de manera más llamativa, en el velero de dos mástiles y 30 metros que adquirió en junio de 1934 y al que llamó *Araner*, en honor a la isla de Irlanda en que nació su madre. En él se enclaustraba Ford para preparar las películas, para descansar después de ellas y cada vez que

podía. En él pasaron los Ford la mitad de sus vidas, en cruceros invernales a la Baja California y México o a Hawái, donde sus hijos cursaban el bachillerato. A medida que la imagen de Estados Unidos se volvía cada vez más amarga y distante en sus películas, el *Araner* se consolidaba cada vez más como su refugio.

Segundo periodo (1935-1947). El tiempo del idealismo

"¿Quién soy? ¿Qué clase de persona llegaré a ser?". Estas preguntas reaparecen con frecuencia a lo largo de esta docena de años de desintegración y devenir caótico en que los nombres son engañosos y las cosas nunca son lo que parecen. La gente es introvertida, egocéntrica y obsesiva. En **Prisionero del odio** (*The Prisoner of Shark Island*, 1936), el Dr. Mudd se define por su deber, no por su carácter. Pero en **Huracán sobre la isla** (*The Hurricane*, 1937) el deber provoca un desastre de proporciones cósmicas. Hollywood, sometido desde 1935 al rígido control de sus acreedores (los Morgan y los Rockefeller) y de los códigos de producción (las iglesias), deja de enfrentarse al Estados Unidos contemporáneo. Ford se retira al pasado, a la introspección y a la alegoría, a los amoríos históricos escenificados en Escocia, en Irlanda, la India o Samoa, o a los tiempos de la Guerra de Secesión o de las luchas fronterizas.

* * *

La gran obra maestra de la primera parte de este periodo (que puede ser calificado como "periodo exótico": 1935-1938) es **Steamboat 'Round the Bend** (1935), una plácida ficción moral en el estilo del melodrama de barco de paseo. Los horrores del sur norteamericano se detallan con primor: la rigidez de la segregación racial, la capitulación ante el orden esta-



Huracán sobre la isla



blecido, la oscilación del intelecto. Es difícil saber qué resulta más horriblemente tragicómico: la desenfadada cordialidad con la que el *sheriff* le dice a Duke (de quien todo el mundo sabe que es inocente) que lo colgará en cuanto se sepa quién gana la carrera de embarcaciones, o la ausencia de protestas por parte del propio Duke. Por un lado, los retratos de Ford son tan cariñosos que casi podemos compartir esas actitudes tan exóticas ante la vida y entender sus atractivos. Al mismo tiempo, su sátira es demoledora. Los mitos que sostienen a la sociedad están fosilizados y a punto para la revolución. El doctor John (Will Rogers) es un buhonero profesional capaz de detectar un incauto a la legua. Conserva la tradición a fuerza de cambiar los nombres. Vende una imagen de cera de Grant a la que llama "Lee". Vende alcohol prohibido bajo el nombre de "remedio Pocahontas". En ocasiones, Ford también nos induce a confundir imágenes de cera con personajes reales. Sin

embargo, siguiendo el mismo proceso, el inocente Duke se ha convertido en "culpable". Lo único que cuenta es el nombre de las cosas: he ahí la raíz de la intolerancia. Los mitos que sostienen a la sociedad están maduros para una revolución. El doctor John quema todos los mitos en la caldera de su barco a vapor para salvar a Duke. Lo más hermoso de esto es la simplicidad y la transparencia de esa gente, su abierta sexualidad, su cándida pasión, la manera en que cada emoción se expresa sin cortapisas, físicamente. *"No hay nada mejor que subir y bajar por el río"*, declara Duke. Es la moraleja recurrente de Ford.

Éste es también el tema de **La mascota del regimiento** (*Wee Willie Winkie*, 1937). Priscilla Williams (Shirley Temple) emerge en la India desde un barranco humeante. La gente que "llega" en las películas de Ford suele terminar cumpliendo tareas heroicas y, en este caso, Priscilla, en sus primeras semanas en la India, irá

sembrando flores a su paso, humanizará a su abuelo, consolará a los moribundos, ganará un amigo, casará a su madre viuda y evitará una guerra. De hecho, ella es una auténtica heroína fordiana: es soltera, media entre la represión y el caos (Gran Bretaña y los rebeldes) y reunifica una familia. Es, de hecho, la heroína más positiva de Ford, puesto que su elevada sabiduría no proviene de experiencias trágicas ni de una arrogancia innata, sino de una inocencia que refleja la virtud intrínseca de la humanidad. La mirada inocente de Priscilla ve al mundo como su osito de peluche, y es ahí donde radica su fortaleza, pues, ¿quién se atrevería a desengañar tan terca inocencia?

A pesar de lo anterior, **La mascota del regimiento** es también un estudio de la comunidad militar en la India, a semejanza de los retratos de posguerra que Ford realiza acerca de los puestos de avanzada de la caballería norteamericana. En este caso resulta aterrador que



Priscilla se convierta en la mascota del regimiento, que se le dé un uniforme y que se la instruya en artillería. La artillería pondrá coto a su espíritu y la integrará en la magnificencia complaciente de la postura arrogante, racista y resentida de los británicos, que podemos apreciar casi en cada escena (si sabemos mirar), en las barreras de la jerarquía (y de la raza) que parecen amedrentar constantemente hasta a los propios soldados. "Pero éste es nuestro hogar", dice la madre, y traza una línea reverberante en una obra en la que la búsqueda del hogar es un elemento permanente. Una antigua vida, un marido y la

identidad nacional han desaparecido; es necesario empezar de nuevo. No queda otra opción.

La mascota del regimiento es una de las películas de preguerra más seminales de Ford, no sólo porque (como prácticamente todas las películas de posguerra) estudia la moral militarista, sino también porque percibe la paradoja de que uno debe avanzar, debe marchar, debe sentirse parte del grupo, lo cual es bueno, aunque como consecuencia uno asuma la propia conciencia y se inculpe de la maldad colectiva. Es necesario acceder al futuro de manera voluntaria.



El delator

Judge Priest, Steamboat 'Round the River y La mascota del regimiento fueron películas de gran popularidad y rentabilidad. Por otro lado, sólo un amargado rehusaría disfrutar de la alegre virtud, de los hábiles *cameos*, de la atmósfera abigarrada y de la diáfana inventiva de **Submarine Patrol** (1938). Pero la calidad artística de estas películas pasó totalmente inadvertida durante décadas. Los críticos prefirieron venerar a Ford por una serie de dramas de situación, pretenciosos y teatralmente rutinarios, entre los que destacan **La patrulla perdida** (*The Lost Patrol*, 1934) y **El delator** (*The Informer*, 1935). Cuanto más simplón era el proyecto, con mayor entusiasmo los críticos elogiaban su genialidad. A los que les faltaban palabras para describir la "innovadora" utilización de la subjetividad en **El delator** (por ejemplo, el cartel que se materializaba, el "golpeteo" del bastón que representaba la conciencia de Gypo; la voz de Frankie en la mente de Gypo, las técnicas de cámara para los planos de punto de vista) la vista no les alcanzaba para percibir la más sutil y resonante subjetividad de **Peregrinos, Shari la hechicera, El triunfo de la audacia o ¡Qué verde era mi valle!** (*How Green Was My Valley*, 1941). Los críticos daban su aprobación a Gypo Nolan porque, en la representación de Victor McLaglen, Gypo era un hombre bestial y estúpido, vagando en una noche neblinosa y hostil, y venía a ser, por tanto, representativo del hombre proletario de la calle que, según los críticos liberales, era olvidado por Hollywood. **El delator** fue un experimento poco comercial cuya realización exigió a Ford mucho valor. En su primera exhibición ante los críticos, sintió tal malestar por la mala acogida que terminó vomitando.

Abundando en lo anterior, **El delator** reitera sin cesar un solo estado de ánimo. El mundo más

rico de Ford, por el contrario, tiende a describir universos variados, muchas veces de manera simultánea; son “polimodales”. Por mucho que se pueda elogiar a Ford por los “sencillos personajes fordianos” de **Prisionero del odio**, **Las uvas de la ira** (*The Grapes of Wrath*, 1940) y **La Ruta del Tabaco** (*Tobacco Road*, 1941), éstos pertenecen a Nunnally Johnson, no a Ford, cuyos personajes son complejos, ambivalentes y contradictorios. La presencia de la mirada de Murnau en estas obras es más abrumadora que nunca, e incesantemente creadora, en especial en **Prisionero del odio**, **María Estuardo** (*Mary of Scotland*, 1936) y en las escenas del parque de **The Plough and the Stars** (1936). Sin embargo, la RKO realizó un nuevo y grosero montaje de **María Estuardo** y de **The Plough and the Stars**, y hasta la Fox eliminó un linchamiento de **Judge Priest** y un pasaje de comedia de **Steamboat 'Round the River**, y obligó a Ford a soportar a Warner Bax-

ter (en la, por otra parte, magnífica **Prisionero del odio**), un actor cuya sobreactuación era lo más contrario al aire sosegado de Carey o Rogers que uno pueda imaginar.

Lo maravilloso de **María Estuardo** —aparte de las impresionantes tomas de los primeros veinte minutos— es la manera en que Katharine Hepburn, por una vez en su larga carrera, parece de verdad desnudar su alma (y su cuerpo, aunque sólo aparecen descubiertas las manos y la cabeza), mientras se enamoraba de John Ford (detrás de la cámara). No existe, en toda la historia del cine, nada que haya superado su erotismo (interior).

* * *

Mucho de lo que era inseguro en los primeros años de este periodo termina por asentarse en su segunda fase (fase que podríamos llamar la del “prestigio antes de la guerra”: 1939-1941). Los temas

de “supervivencia” desplazan a los relacionados con el desamparo. El deber es destino. Los personajes ganan solidez en cuanto a conciencia de clase. Los estados de ánimo se entremezclan de manera vigorosa, cada toma es una aventura dinámica. Sus siete películas obtuvieron siete Oscar y treinta y cuatro candidaturas, y en cada uno de estos tres años la asociación New York Film Critics declaró a Ford “mejor director”. Darryl F. Zanuck, desde la ventajosa perspectiva de 1972, llegó a la conclusión de que Ford era “*el mejor director de la historia de la cinematografía*” porque “*su ubicación de la cámara tenía el efecto de hacer que hasta los buenos diálogos parecieran innecesarios o secundarios*” (11).

El cine conoce una nueva magnitud con la aparición de Monument Valley en **La diligencia**. No es lo más grande en términos físicos, como podría serlo el mar o el cielo, pero lo es en cuanto a sentimientos. **La diligencia** nos repite



María Estuardo

una y otra vez que la civilización se ha corrompido. Cada uno de los pasajeros de la diligencia realiza un peregrinaje hacia el autodescubrimiento y la redención, y su aspiración es esa inmensidad. El espacio se hace subjetivo; las ideas se convierten en espacio. Las ideas son la realidad. El valle se iguala con la conciencia y con nuestra interioridad. No es un valle sencillo, sino un valle convertido en melodrama, como una conciencia que se expande al contemplar la inmensidad del mundo, en el año 1939, cuando todo el planeta se volvía hacia la guerra. Lo importante es la realidad de esa mirada, la manera de mirar las cosas, y no la realidad de las rocas de Monument Valley. **La diligencia** es como un cuadro con música, y es también un mundo de personas. Cada una de ellas se presenta (con un "número"), cada una de ellas es inicialmente tan básica como las

aventuras en una realidad de sueños, pero con tal profusión, como una revelación tan constante, con una contradicción tan global, que **La diligencia** derrama una docena de historias, tres películas en una, un clímax en cada personaje. Por último, en la noche cerrada, John Wayne acchará a Plummer con ruido de timbales en cada pisada. Si debiéramos destacar una sola cualidad de esta película, elegiríamos la audacia.

También **El joven Lincoln** es una pintura. Este "retrato" de Ann Rutledge está visto desde el punto de vista de Lincoln. Cada elemento del retrato es más una idea que un registro de la realidad: el río, los árboles, la vestimenta y la pose de Ann, sus flores, su saludo, la valla. Es posible que, en sexualidad, los gustos de Ford no sean tan elegantes como los de Hawks (con sus

maniqués increíblemente enceladas), pero para mí el contorno de los pechos de Ann, la sencillez con que posa y su franqueza directa hablan a las claras. También para Ford, como es obvio. Sus mujeres valientes e ingenuas, de las que tal vez la Hepburn fuera el ideal, se parecen entre sí (Lucy en **La diligencia**, Clementine en **Pasión de los fuertes** -*My Darling Clementine*, 1946-, etc.).

La pureza del deseo con que Lincoln ve a Ann se parece a la manera en que mirábamos Monument Valley. Lincoln, con la virginidad natural roussoniana, descubre que la ley no es más que el bien y el mal, y al mismo tiempo se sobresalta con esta aparición de la feminidad, a la que, de todos modos, la valla delimita como perteneciente a otra esfera. Salta la valla momentáneamente, pero vuelve a estar en la misma



La diligencia

posición al final de la escena. Ann aparece como un ángel sobre él, encarna la naturaleza y la ley, le ofrece flores para que las sostenga mientras le indica lo que debe hacer en la vida, y después desaparece. En Ford abundan las apariciones mágicas, los personajes que contemplan visiones (**La diligencia**: Hatfield a Lucy; **¡Qué verde era mi valle!**: Huw a Angharad; **Pasión de los fuertes**: Wyatt a Clementine; **El hombre tranquilo** -*The Quiet Man*, 1952-: Sean Thornton a Mary Kate; **Centauros del desierto**: Debbie a Scar). Lincoln, con los ojos de su mente, nunca quita la vista de Ann, del río, del destino que lo llama.

Todo tiene el aura de "y así fue como sucedió...". A Lincoln, como a Cristo, no se le puede separar de sus mitos y su iconografía. El empuje es "transición" (de la juventud a la edad viril, de la inocencia a la sabiduría, de lo humano a lo monumental). Sin embargo, la Historia, como la omnisciencia de Dios, lo sitúa todo fuera del tiempo, en lo estático ya determinado: la vida es peregrinaje. Lincoln, como Cristo, parece obsesionado con dicho peregrinaje. Todos sabemos lo que debe suceder. El peregrinaje es una lucha entre el libre albedrío y el cosmos determinista, entre el Lincoln hombre y el agente de la Historia. Si a veces es arrogante, si se muestra ambicioso, si engaña con frecuencia y amenaza con violencia, en otros casos se le ve atemorizado y guiado por sus iconos (el sombrero de copa que domina el primer plano, las acciones de Lincoln en segundo plano).

He aquí el héroe fordiano: solitario, célibe, llega como Cristo desde el exterior de la Historia para mediar ante la intolerancia y reunificar una familia. Saca incluso de su sombrero mágico las estrellas mismas que le harán ganar su juicio.



Sin embargo, tal como indicara Brecht, "desdichada la tierra que necesita un héroe". La intolerancia ya está fosilizando a las sociedades fronterizas en **La diligencia**, **El joven Lincoln** y **Corazones indomables** (*Drums Along the Mohawk*, 1939). Ringo y Dallas cabalgan hacia el sol naciente y huyen de la civilización; para nosotros, este es el país de las maravillas. En **Las uvas de la ira**, **Hombres intrépidos** (*The Long Voyage Home*, 1940), **La Ruta del Tabaco** y **¡Qué verde era mi valle!**, la gente está sofocada por las estructuras y tradiciones sociales.

Frank Nugent, en *The New York Times*, situó a **Las uvas de la ira** en "el pequeño y poco poblado estante destinado a las obras maestras del cine" (12). Era difícil recordar (ya que nadie se

acordaba de las primeras obras de Ford) una película de un gran estudio que tuviera un tono tan de "alerta". Incluso hoy, hay pocos filmes que parezcan tan sediciosos, amargos, condenatorios, tan predispuestos a encender la mecha de la revolución. Es curioso cómo Ford nos lleva a sentir solidaridad de clase con los obreros de Oklahoma, con "nuestra gente" (como los denomina *Ma Joad*), y nos hace sentir alejados de la auténtica "nuestra gente" (la gente como nosotros que considera a dichos obreros como subespecie humana). Ford se centra aquí en los "efectos" y en las "víctimas" de la intolerancia (mientras que en las películas siguientes se dedicará a investigar las "causas" y los perpetradores). **Las uvas de la ira** alcanza su punto culminante con la familia destrozada y el héroe fordiano

(Henry Fonda, como en **El joven Lincoln**) ascendiendo a las colinas para continuar la lucha. Sin embargo, esta trompeta de revolución está acallada por un epílogo, por una especie de final feliz añadido por el estudio después de la marcha de Ford. Aun así, el estudio y Ford sufrieron los salvajes ataques de la derecha.

En **Las uvas de la ira** las tomas son largas y los cortes lentos; ello no obstante, algunos críticos han insistido en definir a Ford a partir de este atípico ejemplo. Otra anomalía, **Hombres intrépidos**, creada a partir de obras breves de Eugene O'Neill, fue adorada por los críticos (así como Ford y O'Neill) por sus incómodas visualizaciones estilo "*largo viaje hacia la noche*" de las palabras de O'Neill (la mayoría de ellas en nueva composición realizada por Dudley Nichols) que, al igual que en **El delator**, evocan sin cesar una malevolencia cósmica.

* * *

Muy distinta es **¡Qué verde era mi valle!**, una de las obras más delicadas de nuestro mundo, donde la forma cinematográfica se convierte en música espacial y la memoria se esfuerza trágicamente en suprimir la realidad. "*¿Quién podrá decir qué es real y qué no lo es?*", argumenta Huw (Roddy McDowall).

Huw sostiene la narración de su mirada mental durante casi toda la película, reprimiendo el despertar de la conciencia que **Las uvas de la ira** registró en Tom Joad (Fonda). Las escenas enmarcan a Huw en el punto focal, reflejan su estado de ánimo con la iluminación y la composición, y todo está coreografiado, puesto que para Huw la vida es ritual, como un fluido movimiento geométrico en el que la gente habla, se mueve y gesticula con noble dedicación. La vida es una sucesión de momentos sacramentales. Huw, al igual que Ford, atrapa a la gente en *cameos*: por ejemplo, debemos siempre ver a Bronwyn como

Huw lo hace, doblando la esquina con una canasta y una gorra, cuando él se enamora de ella y retiene para siempre esas impresiones vívidas, táctiles, de "conocerla" en ese mágico segundo.

"*Yo tenía doce años*", recordaba Roddy McDowall. "*Ya había hecho unas veinte películas en Inglaterra, y había perdido la ingenuidad. Estaba al tanto de la realidad. Lo primero que me viene a la mente es que nunca sentí que me dirigieran. Las cosas simplemente sucedían. Ford me interpretaba como quien toca el arpa. Lo recuerdo como alguien muy próximo y amable... Forjó un auténtico sentido de familia en todos nosotros*" (13).

Una plétora de incidentes maravillosos lanzan al espectador mucho más allá de la duración de una vida normal. Mientras Bronwyn lee para Huw en la cama, la cámara de Ford retrocede para incluir el drama en miniatura representado por Angharad (fuera de la



¡Qué verde era mi valle!

vista de Huw), que espera emocionada, bajo el marco de su puerta, a que el Sr. Gruffydd acuda a su llamada. Estos contrapuntos de profundidad de campo, característicos de Ford (y más frecuentes que en ningún otro director), expresan la disparidad entre los hechos y la conciencia que Huw tiene de ellos.

Su protagonista, Gruffydd, es un héroe fordiano desposeído: célibe, solitario, que reclama verdad y autoridad y que al final posa incluso como Cristo en la cruz, pero en una imagen de la impotencia, que observa cómo destruyen a las familias mientras su vampírica congregación permanece sentada en los bancos de la iglesia como un ejército en formación. Ese valle verde es un lugar repugnante. Hasta la familia de Huw es un fracaso, pues se desintegra en su propia intolerancia. Razón añadida para que Huw "no" se dé por vencido, "no" abandone el valle, "no" deje la mina para convertirse en médico o abogado. Como todos los demás en ese valle, se aferra a la tradición para protegerse de los cambios... y de la muerte. *"¿Puedo creer que mis amigos ya no están cuando sus voces suenan a gloria en mis oídos? ¡No!... Ellos permanecen en mi mente como una verdad viva"*. Al consagrar su vida a la pureza, rechaza el crecimiento, mientras la tradición misma se convierte, sin que se reconozca, en la escoria maligna que destruye el valle. Al final, cuando el elevador de la mina llega a la luz, Huw fija la mirada en la nada, mira hacia dentro, hacia un alma desolada en la que no hay nada que observar.

Así que cierra los ojos. Entonces sucede: toda la película retrocede en *flashback*, tal como ha hecho Huw durante cincuenta años. Huw suprime el cambio y permanece en la mina y en la memoria. Tal vez no nos gustaría, en la fría luz del día, com-



partir las decisiones de Huw, pero Ford nos deja sentir su poder y su atracción, igual que lo siente Huw.

La tarde del 7 de diciembre de 1941, Ford, Mary y su hija Barbara cenaban en el Alexandria, en Virginia, lugar de residencia del almirante William Pickens, jefe de operaciones de la marina. *"Sonó el teléfono"*, recordaba Mary, *"y la criada se lo llevó al almirante, y le llamó 'animal' —en inglés animal y admiral son palabras que suenan de manera similar—; le dijo 'Es para usted, animal'. Él le respondió: 'Te he dicho que no me molestes durante la cena'. 'Es el Departamento de Guerra'. Todos nos revolvimos inquietos. Él dijo: 'Sí, sí, sí', y colgó. Entonces nos dijo: 'Caballeros, los japoneses acaban de atacar Pearl Harbor. Estamos en guerra'. En ese instante cambió la vida de todos los que estábamos sentados a aquella mesa. Todos abandonamos el comedor. Entonces la señora Pickens dijo: 'No hay que alarmarse. Ésta es la séptima guerra que se anuncia en este comedor'" (14).*

En la época en que rodaba **¡Qué verde era mi valle!**, Ford ya había presentido que Estados Unidos entraría en la Segunda Guerra Mundial. Ya era hora de dejar el valle. ¿Podría la pureza a lo Huw mantenerse durante una guerra?

Por propia iniciativa, Ford había reunido a decenas de técnicos cinematográficos de Hollywood para recibir instrucción semanal a las órdenes del ex infante de marina Jack Pennick (con pequeños papeles en casi todas las películas de Ford). Al final, Ford logró que el coronel "Wild Bill" Donovan aceptara su grupo en la agencia de inteligencia exterior que Roosevelt había ordenado montar a Donovan. Ford pasó a ser jefe de la División de Fotografía de Campo de la Oficina de Servicios Estratégicos (Field Photographic Branch of the Office of Strategic Services, la OSS, después conocida como CIA); su único superior era Donovan, que sólo estaba a las órdenes de Roosevelt. *"Nuestra tarea"*, explicaba Ford, *"era hacer fotografías para archivo y para la evaluación de nuestro servicio de inteligencia: la tarea de los guerrilleros, de los saboteadores, de las instalaciones de*

la resistencia (y la fotogrametría aérea)... Además, recibíamos encargos especiales" (15).

La mayoría de ellos, decía Mary Ford, eran "maduros y ricos, gente a la que nunca habrían reclutado. Pero cuando Jack les dijo: 'Adelante', le obedecieron" (16). Su primer proyecto, con Zanuck en la Fox, fue **Sex Hygiene**, un corto destinado a aterrorizar a los jóvenes.

Ford mismo había sido rechazado por la marina en la Primera Guerra Mundial debido a su miopía. Esto chirriaba, puesto que Mary descendía de una "familia guerrera", cuyo tío almirante era el jefe de operaciones navales, a quien el cine le parecía una actividad relativamente trivial. Gracias a las conexiones de Mary con la flota del Pacífico, Ford obtuvo una designación de reserva como capitán de corbeta en septiembre de 1934, y ocasionalmente presentaba informes sobre las actividades japonesas frente a las costas de México. Lo que a Ford le fascinaba del mundo militar era su pompa, su boato. Marchó a la guerra, no empuñando un arma, sino una cámara, y cambió los disparos de las armas de fuego por disparos fotográficos.

No caía nada bien. Actuaba lo menos militarmente que podía, y es probable que la mayoría de sus hombres no supieran ejecutar un "vista a la derecha". No acudía a reuniones importantes, casi nunca vestía uniforme y su ropa de dormir tenía manchas de toda la ración semanal de chocolate y tabaco. Con el fin de hacer amigos, invitaba a los oficiales a ver pases de sus películas, y después les dirigía un discurso prefabricado: "Yo mismo tenía muchas ganas de ver esta cinta; no la he visto después de que la montaran". Al concluir, sacaba un gran pañuelo blanco, enjugaba una lágrima y mascullaba: "Me alegro de haber esperado a verla con vosotros. No me había dado cuenta de que era tan conmovedora" (17).

Mary no vería casi nunca a Jack ni a Pat (su hijo alistado en la marina) durante los tres años y medio siguientes. Tomó a su cargo las cocinas de la famosa Cantina de Hollywood, un club gratuito en el que las celebridades actuaban para 6.000 soldados cada noche.

El cuartel general de Ford estaba en Washington. Voló a Islandia y Panamá para filmar informes de defensa, se embarcó en el portaaviones desde el que Doolittle lanzó su ataque contra Tokio y se las arregló para filmar aviones japoneses que lo atacaban a él, personalmente, en medio de la mayor batalla naval de la Historia. Fue el instante en que cambió el rumbo de la guerra del Pacífico, el momento en el que Estados Unidos se convirtió en la mayor potencia mundial, y allí estaba el poeta de la corte. "La imagen se mueve mucho porque las granadas estallaban a mi lado. (...) Una explosión de metralla (...) me barrió. Quedé malherido".

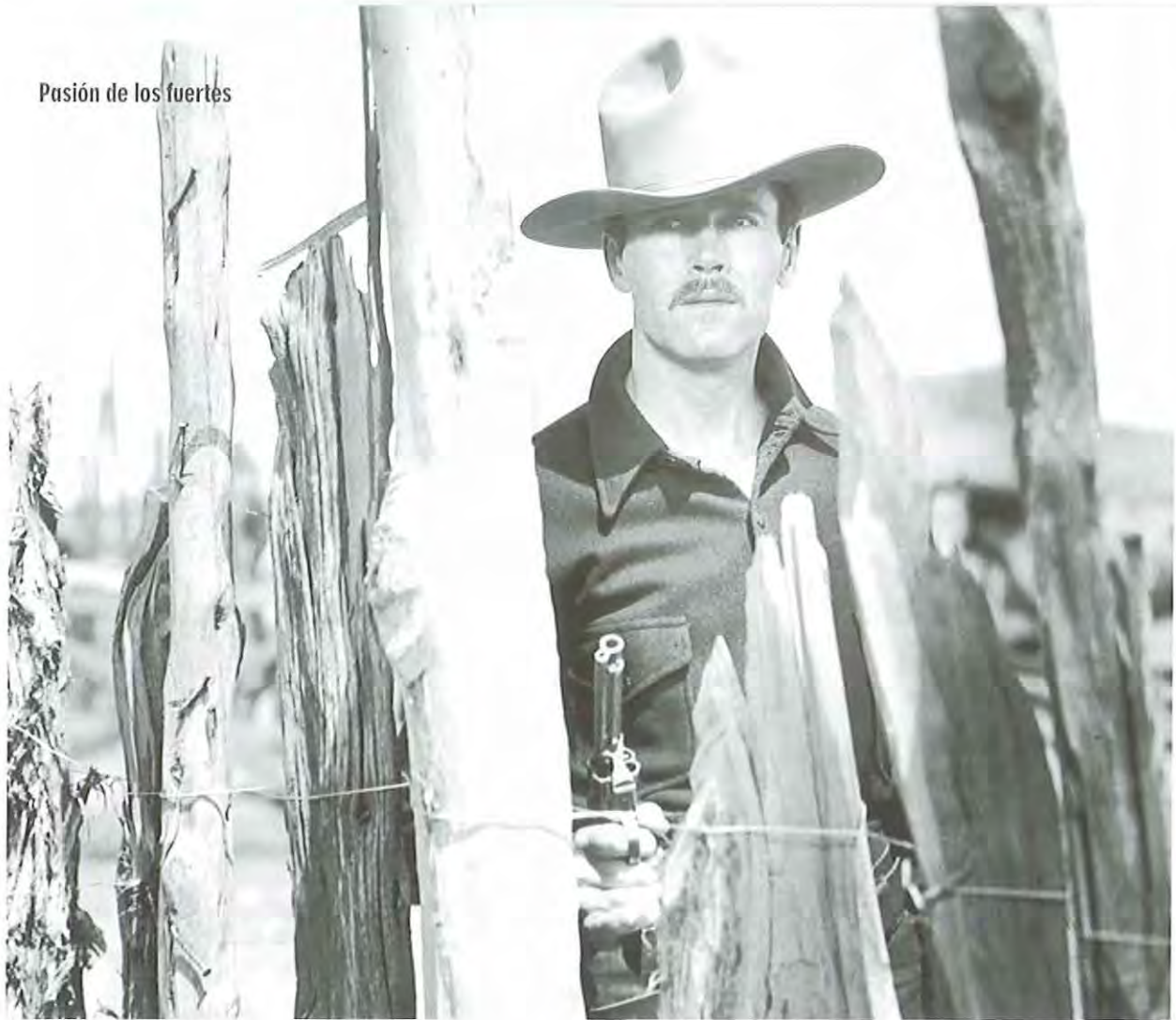
El tipo de cine que representó **The Battle of Midway** carecía prácticamente de precedentes formales, y en ella Ford tuvo que forzar la maquinaria de su inventiva. Rara vez a un artista le es dado un tema tan vasto para su tela, y en muy escasas ocasiones su experiencia personal recibe el interés y la atención de un público tan inmenso. La guerra es muchas cosas, cuenta Ford, pero por encima de todo es la máxima experiencia que se puede tener en la vida. ¿Qué son la vida, el amor o la muerte comparados con ella? Nos hace pensar de continuo en lo que significa matar, en que nos maten, en hallarse en peligro de muerte, en ser un fogonero de la muerte. ¿Es heroísmo? ¿Hasta dónde llega el miedo? Las voces de la película nos hablan directamente: "¡Tú!". Nos guste o no, estamos obligados a responder. Hay una dialéctica en esta película. Lo más significativo es su autenticidad. "Sí, esto sucedió en

realidad". No obstante, junto con su propia experiencia Ford filma filosofía. Los filmes de propaganda bélica que vinieron después de **The Battle of Midway** no aterrarían a los norteamericanos ni les crearían conflictos con los ideales cristianos. Además, **The Battle of Midway** está montado como la *Batalla de Vittorio*, de Beethoven.

A causa de rivalidades entre los servicios, Ford necesitaba el apoyo de la FDR para estrenar la película. Tras insertar un primer plano del hijo del presidente, el comandante de marina James Roosevelt, llevó la copia a la Casa Blanca. El presidente estuvo charlando animadamente, hasta que apareció su hijo y enmudeció. Al final, Eleanor estaba llorando, y el presidente exclamó: "¡Quiero que todas las madres norteamericanas vean esta película!".

La mayoría lo hizo. El encargado de montaje de Ford, Robert Parrish, asistió al estreno en el Radio City Music Hall. "Fue algo abrumador, impresionante. Las mujeres gritaban, la gente lloraba y los acomodadores tenían que sacar a los espectadores de la sala... La gente se volvió loca" (18).

Las producciones de Field Photo ganaron el Oscar al mejor documental dos años seguidos, con **The Battle of Midway** y **December 7th**. Este último, dirigido en su mayor parte por Gregg Toland, siguió inicialmente las directrices de la Casa Blanca y defendió el internamiento de 160.000 norteamericanos de origen japonés en Hawái, tal como se estaba haciendo con otros 110.000 en la costa oeste. Finalmente se decidió dejar tranquilos a los hawaianos. Por lo tanto, se eliminaron unos 50 minutos de **December 7th**, se pasó a resaltar la lealtad de los japoneses-norteamericanos y la parte restante se exhibió en fábricas, en lugar de hacerlo en las salas. Prácticamente todo el metraje del



ataque a Pearl Harbor se escenificó en la Fox.

La guerra llevó a Ford al norte de África, a la India, China y al Tíbet. Se lanzó en paracaídas sobre Birmania (hoy Myanmar) para filmar a los guerrilleros aborígenes y estuvo a bordo de un destructor en los primeros desembarcos del "día D". Trece hombres de Field Photo, de sus 200 integrantes, murieron en acción. Cuando la MGM le pidió que rodara **They Were Expendable** (1945), Ford exigió una contribución de 100.000 dólares para la adquisición de una propiedad en el valle de San Fernando, que denominaría "The Field Photo Farm", donde cualquiera de sus integrantes podía vivir de manera gratuita y donde, en los veinte años siguientes, Ford presidió ceremonias de boda, funerales, fiestas navideñas y celebraciones del "Día Conmemorativo" (*Memorial Day*) en recuerdo de los caídos en batalla.

* * *

Los símbolos y mitos parecen más luminosos y creíbles en los documentales de Ford sobre la Segunda Guerra Mundial, si se los compara con la desesperación de sus ficciones de los años treinta. Sin embargo, con el final de la guerra regresa la sensación de ruina; los mundos de Ford son más oscuros que nunca. Los héroes dejan de ser instrumentos de los mitos para convertirse en marionetas abrumadas por el absurdo, que avanzan a tientas en busca de fe.

En **They Were Expendable**, los soldados destacados en Filipinas son derrotados, abandonados, traicionados; su sacrificio carece de sentido. En **Pasión de los fuertes**, la moralidad es tan confusa que la pregunta "ser o no ser" no tiene ningún significado. En **El fugitivo** (*The Fugitive*, 1947), el protagonista sólo puede hallar sentido en la muerte.

Pasión de los fuertes se aproxima a la alegoría. Wyatt Earp

(EE.UU.) renuncia a poner orden en Dodge City (Primera Guerra Mundial), pero vuelve a levantarse en armas para combatir a los Clanton (Segunda Guerra Mundial), para hacer del mundo un lugar "seguro". La victoria es horrible, y Wyatt debe regresar al desierto, a su padre (confesión; reconstrucción), dejando atrás la inocencia, la esperanza y la civilización (Clementine), "*perdidas para siempre*", como un recuerdo lejano (el largo camino) en Tombstone (el mundo de 1946).

Wyatt (Henry Fonda) combina la bondad de Lincoln, la pasión de Tom Joad y la franqueza de Ringo Kid. Al igual que muchos otros héroes fordianos, sale del desierto, venga agravios y sigue su camino. Wyatt encarna el tradicional impulso de los protagonistas de Ford de someterse a su sempiterna obligación de vagar. Además, se presenta como un ángel del orden. Lo preocupante es su identificación de la justicia con la ven-



El fugitivo

Ford daba forma a sus películas mientras escuchaba música tradicional. "A veces trabaja como un pintor", explicaba el guionista Frank Nugent. "Selecciona los colores y forma una paleta con azules, verdes, amarillos, que coloca en su mente. Después, pone el pulgar en un punto para dejar una gran mancha de color, y después un ligero toque en el otro lado. Vuelve a casa después de un día entero de conversaciones y se pone a leer un libro o a escuchar música. Mientras escucha música acuden a su mente imágenes, colores o sensaciones. Tiene una gran sensibilidad para los personajes, muchos de los cuales son producto de su propia imaginación. Estos conjuntos de impresiones, imágenes, estados de ánimo, emociones musicales y atmósferas constituyen de hecho su materia prima" (20).

ganza, de la forma legal con la moralidad del desierto. Por eso rechaza la ayuda oficial para enfrentarse a los asesinos de su hermano, pues es "estrictamente un asunto familiar", que sólo puede cerrarse con más muerte. La película es una serie de piezas breves y números que ilustran los intentos de formar una comunidad, en su mayoría fallidos. Como si buscara respuestas, la cámara se fija en el cielo tras la lucha, y después en el largo camino del final: "perdidos para siempre...".

En marzo de 1946, Ford (que, al igual que muchos otros directores, quería independizarse) funda su propia productora, Argosy Pictures. Sus principales avalistas fueron William Donovan, Ole Doering (miembro del bufete de abogados de Wall Street de Donovan), David Bruce (casado con una Mellon y en distintas ocasiones embajador ante Gran Bretaña, Francia, Alemania y China) y William Vanderbilt. Para Argosy Pictures, casi tan importante como Ford era Merian C. Cooper, que se encargaba de las tareas de producción. Cooper había sido, en este orden, piloto de caza, periodista, director de docu-

mentales (*Grass: A Nation Battle for Life*, 1925), productor y director (*King Kong - King Kong*, 1933-) y promotor de Technical and Cinerama.

El fugitivo, la primera producción de Argosy, fue un triunfo relativo y un desastre comercial. **El fugitivo** pertenece al mundo *underground* y a la vanguardia, pero es también arte religioso, una representación de la pasión. Es posible que sea el film más formalmente creativo de todos los tiempos. Los personajes son abstractos, despersonalizados, en un mundo frío, fracturado y sombrío. El protagonista (nuevamente Fonda) es incapaz de separar sus matices subjetivos de la realidad "real"; vive fuera de sí mismo.

Tras el fracaso de **El fugitivo**, y con el fin de reflotar Argosy, Ford retornó al cine del Oeste (**Fort Apache - Fort Apache**, 1948-, etc.), adoptando entonces un estilo más luminoso. Pero Ford nunca renegó de **El fugitivo**. "Disfruto con ella", decía. "Para mí, era perfecta" (19).

El espacio de Ford, por el contrario, está casi siempre estructurado; se muestra obsesionado con las líneas, los planos, los ángulos interiores, los pasadizos de la profundidad de campo, que toman fuerza en relación con un espacio definido (el encuadre), que incluso resalta situando la escena ligeramente en ángulo con su plano focal. Como resultado de tanto estilo, las películas de Ford son autorreflexivas y transparentes en su elaboración. Algunos críticos han defendido un concepto opuesto, según el cual el cine "clásico" de Hollywood tendía a enmascarar sus "códigos". Pero ver una película sin "sentir" —física, emocional e intelectualmente— su realización es como escuchar música sin prestar atención al ritmo y la armonía, o como mirar una pintura renacentista sin tener en cuenta la composición.

Cuando Will Rogers falleció en un accidente de aviación, en 1935, Ford quedó destrozado, y durante las dos décadas siguien-

tes llevó siempre un sombrero con un extraño orificio, que Rogers le había regalado. Al morir Harry Carey, Olive se acercó y se detuvo en el porche. "Recuerdo que Jack salió y me abrazó, apoyó la cabeza en mi pecho y lloró. La parte delantera de mi suéter quedó empapada. Lloró sin parar durante al menos quince o veinte minutos, sollozo tras sollozo, y cuanto más lloraba él, más fuerte me sentía yo. Fue algo muy positivo para mí, fue hermoso. ¡Cielos!, temblaba y lloraba sin parar. En un momento pensé: hace frío y aquí estoy, con la ropa empapada" (21).

Su patológica actitud hacia Frank, que tanto enfurecía a Harry Carey y a otros de la vieja guardia, se mantuvo. Frank, tras años de filmar westerns de poca monta realizados en asociación, había abandonado la dirección en 1927. Tocaba el violín, esculpía y pintaba telas enormes en su garaje, de las que impulsivamente cortaba secciones para regalarlas. Sobrevivió como actor de pequeños papeles, en los que casi siempre hacía de borracho. Era maravilloso para la comedia, y eso fue lo único que John le permitía hacer. Una vez, John observaba con indiferente suficiencia cómo una cadena de personas admiraba un montaje de cámaras que había realizado. En ese momento, Billy Ford, el hijo de Frank, echó un vistazo. "¿Qué te parece?", le preguntó John. "Bueno, está muy bien, pero es lo mismo que una vez mi padre...". John lo expulsó del plató antes de que acabara la frase (22).

Ford podía ser muy tierno con las mujeres, pero a los hombres los quería de manera combativa, y a Frank más que a nadie, pues fue tal vez a quien más admiró.

NOTAS

1. Bogdanovich, Peter: *John Ford*. 2ª edición. University of California Press. Berkeley, 1978. Página 40.

2. Wilkinson, James L.: *An Introduction to the Career and Films of John Ford*. Tesis sin publicar de M. A., UCLA. Agosto de 1960. En Library and Museum of the Performing Arts. Lincoln Center, Nueva York. Página 186.

3. Entrevista del autor con Olive Carey. Marzo de 1979.

4. Lewis, Arthur H.: *It Was Fun While It Lasted*. Trident Press. Nueva York, 1973. Página 313.

5. El sentido del término *cameo*, tal y como es utilizado por el autor, remite al vodevil, y hace referencia a un tipo determinado de escena, gesto, interpretación, etc., que define inequívocamente a quien lo interpreta (N. del E.).

6. "Reminiscences of Barbara Ford, with John Ford", en *The John Ford Papers*. Lilly Library, Indiana University.

7. Griffith, Richard: *Samuel Goldwyn: The Producer and His Films*. Simon & Schuster. Nueva York, 1956. Página 21.

8. Bogdanovich, Peter: *Op. cit.* Página 47.

9. Citado en Maltin, Leonard: *The Art of the Cinematographer*. Dover. Nueva York, 1978. Página 70.

10. Dunne, Philip: *Take Two: A Life in Movies and Politics*. McGraw-Hill. Nueva York, 1980. Página 92.

11. Gussow, Mel: *Don't Say Yes Until I Finish Talking*. Pocket Books. Nueva York, 1972. Página 150.

12. *The New York Times*, 25 de enero de 1940. Página 17.

13. Citado en Ford, Dan: *Pappy: The Life of John Ford* (Englewood Cliffs, Prentice-Hall. Nueva Jersey, 1979. Página 158.

14. Slide, Anthony; Banker, June: entrevista no publicada con Mary Ford, 1970.

15. Citado en *Los Angeles Evening Herald Examiner*, 28 de febrero de 1944. Página B4.

16. Slide, Anthony; Banker, June: entrevista con Mary Ford.

17. Parrish, Robert: *Growing Up in Hollywood*. Harcourt Brace Jovanovich. Nueva York, 1976. Página 142.

18. *Ibidem*. Página 151.

19. Anderson, Lindsay: *About John Ford*. Plexus. Londres, 1981. Página 22. Bogdanovich, Peter: *Op. cit.* Página 85.

20. Wilkinson, James L.: *Op. cit.*

21. "Reminiscences of Olive Carey", en *John Ford Papers*.

22. Entrevista del autor con Frank Baker.



Francis Ford en *On Secret Service* (1912)