

40

Revista
de Cine

NOSFERATU

ABRIL 2002 - 4,50€



El joven FORD

La revista *Nosferatu* nace en octubre de 1989 en San Sebastián. Donostia Kultura (Patronato Municipal de Cultura) comienza a organizar en 1988 unos ciclos de cine en el Teatro Principal de la ciudad, y decide publicar con cada uno de ellos una revista monográfica que complete la programación cinematográfica. Dicha revista aún no tenía nombre, pero los ciclos, una vez adquirieron una periodicidad fija, comenzaron a agruparse bajo la denominación de "Programación Nosferatu", sin duda debido a que la primera retrospectiva estuvo dedicada al Expresionismo alemán. El primer número de *Nosferatu* sale a la calle en octubre de 1989: "Alfred Hitchcock en Inglaterra". Comienzan a aparecer tres números cada año, siempre acompañando los ciclos correspondientes, lo que hizo que también cambiara la periodicidad a veces. En junio de 2007 se publica el último número de *Nosferatu*, dedicado al Nuevo Cine Coreano. En ese momento la revista desaparece y se transforma en una colección de libros con el mismo espíritu de ensayos colectivos de cine, pero cambiando el formato. Actualmente la periodicidad de estos libros es anual.

*Bere lehenengo filmetatik Ford mundu berezi aritu zen, heroi konplexuez, sakrifiziorako prest zeuden gizon ezkon-gabeez eratua. Pertsonaia horiek kanpotik etorritakoak dira, familia edo komunitate bat elkartzea lortzen dutenak, betiere askoz ere sinpleagoak diren bilauei 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.*

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 cier-

to 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 arreglaron 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 Hilchcock, 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 capaz 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 While 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 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).



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

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*".



Straight Shooting

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 enconado 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 decenas 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 excentricidades 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 plato. Entre sus andanzas se cuenta que realizó un viaje a Irlanda, introdujo alimentos clandestinamente para unos pri-

mos del IRA que se ocultaban en el monte y fue maltratado y deportado por los británicos.



John Ford con su esposa Mary y con sus hijos Patrick y Barbara

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 *vo-devil*, cada toma se convierte en un "número", en un *cameo* en acción. Lo que hace que una persona tenga estilo es que se diferencia 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].



El caballo de hierro

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 enriquecimiento 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.

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 inconmensurablemente 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 convierte 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 mamaíta!*"). 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