

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Escudo y escapatoria

Autor/es:
Marías, Miguel

Citar como:
Marías, M. (2002). Escudo y escapatoria. Nosferatu. Revista de cine. (40):58-64.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41284>

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



Escudo y escapatoria

John Ford y su círculo de colaboradores

Ford hasieratik inguratu zen bere konfiantzazkoa zen lantaldearekin (familiar-tekoak barne), "konpainia iratunkor" antzeko bat osatzeraino. Baina talde hura ez zen, ez eta gutxiagorik ere, beti bera izan denborak aurrera egin ahala: asko sartu ziren taldean, baina beste askok utzi ere egin zuten, eta beste asko taldetik bota zituzten. Henry Fonda, John Wayne edo Ward Bond aktoreen artean, Dudley Nichols, Nunnally Johnson edo Frank S. Nugent gidoiarrien artean, edo Arthur C. Miller edo Gregg Toland argazkilarien artean zuzendariaren inguruan elkartu ziren betiko.

Miguel Marías

En un medio como el cine, que requiere un equipo técnico y artístico numeroso y supone una inversión considerable, que a su vez acarrea determinadas exigencias de organización y control externo, es obvio que un artista no puede actuar en solitario, como un escritor, un pintor, un escultor, un músico. No es raro, por tanto, que el que está a cargo de llevar a buen puerto la película, cuando el director no quiere a ningún precio entregar el timón a un productor, a un esbirro de la compañía ni a la "estrella", desee, en la medida de lo posible, rodearse de una especie de "guardia pretoriana" que, en varios terrenos, le ayude a hacer realidad sus proyectos tal y como los ha concebido o imaginado a partir de un guión dado.

En cuanto pueda, siguiendo una vieja tradición en cualquier negocio, que arraigó en el cine desde sus mismísimos comienzos, se traerá a gente de confianza o que,

al menos, quede en deuda por el favor: parientes, amigos, antiguos compañeros de estudios, del ejército, de otros oficios, con independencia de que sepan algo de cine —no es ésa su función primordial— y con el convencimiento de que, si fuera preciso, “ya aprenderán”; los técnicos más imprescindibles e importantes serán reclutados seleccionando los mejores —por propia experiencia, por reputación, por buena relación personal— de la plantilla de la productora, sobre todo cuando se permanece varios años bajo contrato con ella, como era la norma en el Hollywood de los años 10 a los 50.

Siendo John Ford un artista —aunque parte de su estrategia de auto-defensa, a partir de 1940, con unos cuantos Oscar en su haber, consistiera en disimularlo y hasta negarlo, creo evidente y manifiesto que lo era—, de origen irlandés e hijo de inmigrantes —lo que proporciona una vasta familia y una total carencia de escrúpulos para buscar empleo a sus parientes— y empezando su carrera cinematográfica desempeñando él mismo oficios varios, incluidos los de asesorista, ayudante de dirección y actor, en la compañía para la que trabajaba ya su hermano mayor Francis como actor-director (y coguionista de su mujer, la actriz Grace Cunard), la Universal, era inevitable que desde el primer momento intentase ir creando a su alrededor, poco a poco y disimuladamente, sin prisas ni sistemáticamente, una especie de compañía estable, como las habituales (o deseables) en el mundo del teatro, la luego llamada “Ford Stock Company”, y que no se limita, como a menudo parece darse a entender, a un selecto grupo de actores secundarios, esas caras familiares de su filmografía que evitan muchos diálogos y explicaciones: su propio aspecto, su modo de estar y moverse, nos cuentan ya su vida (aunque eso no impedía que, por si acaso,

Ford se la inventase o encargase a sus guionistas que la escribiesen, como atestiguan Frank S. Nugent y otros).

Para 1947 Ford ya había constituido varios grupos —nunca cerrados, siempre en movimiento: con nuevos ingresos y fichajes, y a veces destierros, sanciones y expulsiones— de fieles técnicos y comparsas, que le permitían defenderse de la productora y, en general, de los espías e intrigantes, además de ganar tiempo en la narración y en el mismo rodaje, pues todos le conocían —manías incluidas— y apenas tenía que dar explicaciones, a las que era notoriamente reacio; en el periodo final de su carrera seguía empleando a los supervivientes o a los que permanecían en activo de los tiempos heroicos, y las nuevas incorporaciones eran relativamente infrecuentes, aunque algunas fueron tan significativas y duraderas como el guionista Frank S. Nugent, sin duda el más afín y cons-

tante de sus colaboradores en la escritura, o como los directores de fotografía Winton C. Hoch y William H. Clothier.

Durante la etapa muda, Ford trabaja sobre todo en la Universal. En los primeros tiempos, con 101 Bison, una pequeña unidad casi autónoma dentro de Universal, que rodaba *westerns* cortos y baratos en exteriores, sin apenas interferencias del estudio, lo que, sin duda, le acostumbró a una independencia que procuró defender por todos los medios, desde “hacerse el loco” y el estrafalario intratable hasta el empleo de las amenazas y, en algún caso, la violencia física hacia los “capataces” o “supervisores”; si le acusaban de ir retrasado respecto al plan de rodaje, arrancaba las páginas del guión y decía que ya estaba al día —parece haber testimonios de varias ocasiones en que aplicó esta táctica puramente gestual: aparte de tenerlo todo en la cabeza, siempre habría otros ejemplares,



De derecha a izquierda, John Ford, Mary Pickford, Douglas Fairbanks y un desconocido



y nadie ha verificado que no se rodasen— o estuviesen ya filmadas— las páginas tan provocadoramente amputadas; y procuraba no rodar más de una toma y “montar con la cámara”, sin planos de “cobertura”, de modo que no pudieran “añadir” lo que no existía (por ejemplo, los codiciados primeros planos de las estrellas) y fuese difícil y arriesgado quitar algo, con el riesgo añadido de que no se entendiese la escena si se suprimía un plano—.

Tras dirigir e interpretar tres breves *westerns*, ya en 1917 empieza a dirigir al gran actor Harry Carey, protagonista de la serie de Cheyenne Harry. Es ésta su primera y quizá más importante asociación creativa, ya que en su transcurso —que incluye también películas aisladas y “fuera de serie”, en las que interpretaba otros personajes— puede decirse, con todo rigor, y pese a la escasez de pruebas disponibles, que “nace el cineasta” llamado John Ford. Casi todo lo que hizo en esos años está hoy perdido, pero lo poco que se conserva —tanto fragmentariamente como en estado relativamente decente— demuestra a quien tenga ojos y memoria que el John Ford que conocíamos previamente, el John Ford de los 40, 50 ó 60, existía ya en etapa tan temprana de su carrera: no es

preciso esperar a **El caballo de hierro** (*The Iron Horse*, 1924), pues **Straight Shooting** (1917) está llena de planos, composiciones, gestos y movimientos, frases —aunque sean en rótulos mudos—, situaciones y personajes reconocibles de inmediato, a simple vista, sin darle muchas vueltas ni rebuscar en la memoria, como suyos, y que, por añadidura, no podían ser de otro; ni siquiera de su hermano Francis, muy probablemente —por encima de la influencia reconocida de D. W. Griffith y de la superficialmente pasajera y duraderamente profunda y complementaria de F. W. Murnau— el director del que más aprendió (y que le enseñó directamente, además).

Pues bien, ya en esa fase inicial se puede detectar la tendencia de Ford a utilizar una y otra vez a los mismos colaboradores, a los que, por otra parte, ponía a prueba, no sólo por lo que les exigía técnica o artísticamente, y era sumamente exigente, sino porque tenían, además, que aguantarle a él, que podía ser —los testimonios son abrumadores— encantador, divertido, generoso y simpático a veces, pero también, y más a menudo, cruelmente irónico, brutal e insultante, violento y despótico, cuando no le daba por gastar bromas francamente pesadas. La mayoría reconoce que le tenía mie-

do, además de admiración, respeto y cariño. Parte de los primeros colaboradores “fijos” fueron, sin duda, aportaciones de Carey, que actuaba como productor de sus propias películas, cuyo éxito comercial permite que pasen ese mismo año 1917 de dos a cinco rollos y que se rueden al ritmo de una cada dos meses, aproximadamente: el guionista George Hively (aunque a menudo la historia era de Ford, y es dudoso que hubiera mucho que escribir) y los actores Molly Malone, Duke Lee, Vester Pegg o Hoot Gibson, los fotógrafos John W. Brown y Ben Reynolds, etc., hasta 1919; a partir de ese año, y siempre en la Universal, con los mismos fotógrafos y un par de guionistas habituales también de la otra serie, Ford alterna los *westerns* de Carey con los de Pete Morrison, con secundarios comunes y reiterados, sobre todo Hoot Gibson. Aunque en 1920 Ford dirige al célebre boxeador “Gentleman Jim” Corbett (al que Raoul Walsh consagró una inolvidable película interpretada por Errol Flynn en 1942) y en varias ocasiones a otra célebre estrella vaquera, Buck Jones, o a Frank Mayo, su colaboración con Carey se prolonga hasta 1921 y comprende nada menos que 25 películas (muchas más que con John Wayne).

Hacia 1921 Ford pasa a la Fox y empieza a trabajar con el fotógrafo George Schneiderman, uno de sus más constantes directores de fotografía hasta bien entrados los años 30; salen ya a menudo, además de Gibson, J. Farrell MacDonald y varios otros rostros “anónimos, pero familiares”, que empleará hasta que se mueran, desde su hermano Francis (ya retirado de la dirección) hasta el distinguido y griffithiano Henry B. Walthall y su antigua compañera de desdichas Mae Marsh, pasando por el también director David Butler, Frank Baker, George O’Brien, Dan Borzage (hermano del director Frank, y habitual acordeonista de las pelí-

culas mudas y de algunas sonoras, como **Las uvas de la ira** (*The Grapes of Wrath*, 1940-), o el padre de Tyrone Power.

En 1923 firma por primera vez (**Cameo Kirby**) como John Ford, en lugar de Jack. Al año siguiente rueda **El caballo de hierro**, una gran superproducción, durante muchos años su obra más larga y ambiciosa, y el último *western* hasta **La diligencia** (*Stagecoach*, 1939), quince años después. Aparecen Victor McLaglen y Olive Borden (la mujer de Harry Carey) por vez primera, y Joseph H. August se convierte en el más asiduo, con Schneiderman, de sus directores de fotografía.

Conviene señalar, para no exagerar el influjo de **Amanecer** (*Sunrise*, 1927), de Murnau (también Fox), que ya antes Ford había dirigido a George O'Brien, Janet Gaynor y hasta Margaret Livingstone, y que ya su **El último** (*Der letzte Mann*, 1924) había asombrado a Ford, como a casi todos los cineastas americanos, en 1925, dejando en todos ellos huellas duraderas. Hacia 1928 vemos, como actor infantil, a Robert Parrish, que luego sería montador de Ford y más tarde se convertiría en un misterioso y muy apreciable director y memorialista (*Growing Up in Hollywood*), y Jack Pennick —que ya salía, por ejemplo, en **El gran desfile** (*The Big Parade*, 1925), de King Vidor— empieza a hacer fugaces y constantes apariciones en la filmografía de Ford, aparte de ser una especie de ayudante-entrenador y guardaespaldas fuera de campo y hasta del plató, y ese mismo año sale ya un jovencuelo larguirucho e imberbe que todavía no se llamaba John Wayne, sino Marion Morrison. En 1929, con el paso al cine totalmente sonoro, colabora a menudo el guionista James Kevin McGuinness, con el que Ford escribió el argumento de **Tragedia submarina** (*Men Without Women*, 1930), el primer guión de

Dudley Nichols para Ford, en una película que reunía a August como fotógrafo, William S. Darling de decorador, su hermano Edward O'Fearna de ayudante, y que incluía en el reparto a J. Farrell MacDonald, Harry Tenbrook, Warren Hymer, Frank Albertson, Wayne, Parrish y Baker, entre otros ya habituales o que pronto llegarían a serlo. Ese mismo año, en **Up the River** (con Spencer Tracy y Humphrey Bogart), se incorpora el ya perenne Wingate Smith como ayudante de dirección. En 1931, ya van tres guiones de Dudley Nichols y dos actuaciones (ambas como policía) de Ward Bond. En 1932, **Hombres sin miedo** (*Airmail*) supone el primer contacto con el piloto convertido en guionista Frank W. "Spig" Wead, cuya vida contaría

Ford en **Escrito bajo el sol** (*The Wings of Eagles*, 1956) veinticuatro años después. En 1933 aparecen ya Andy Devine y Berton Churchill en **Doctor Bull**, primera de las tres obras en que dirigió a Will Rogers: la muerte prematura —en accidente de aviación— del popularísimo y simpático actor frustró lo que podía haber sido una asociación importante y duradera, dada la afinidad entre Rogers y Ford, que se siente, crecientemente, en **Judge Priest** (1934) y **Steamboat 'Round the Bend** (1935). En ellas se incorporan otros actores duraderos, como Donald Meek, Charley Grapewin, Stepin Fetchit, Russell Simpson, Una O'Connor o Eugene Pallette. En 1934, Ford hace su primera película para RKO, ya con Merian C. Cooper —su futuro



Up the River

socio de Argosy Pictures y de numerosas operaciones bélicas— de productor asociado, McLaglen de protagonista y de nuevo Dudley Nichols entre los guionistas.

En unos años en los que Ford lo mismo hace películas con Fox que con RKO o, más aisladas, con MGM, Goldwyn o United Artists, suele usar a los mismos técnicos, guionistas y actores, lo cual es muestra de un interés por contar con ellos y un poder suficiente para exigirlo, ya que no solía ser fácil que las productoras contratasen fuera de la casa o, a la recíproca, prestasen sus empleados a la competencia. Por otra parte, Ford pareció sentirse muy a gusto en la Fox, cuya política por entonces era muy pro-director, y se entendió bastante bien con Darryl F. Zanuck (hasta que se peleó con él por el final de *Pasión de los fuertes* —*My Dar-*

ling Clementine, 1946—), y no tenía inconveniente alguno en trabajar con los mejores guionistas-productores asociados de la casa, los excelentes Lamar Trotti, Nunnally Johnson o Philip Dunne. Son, de hecho, más bien ellos que Dudley Nichols, los responsables de los guiones de varias de las películas de Ford más premiadas y de mejores resultados económicos. En *Prisionero del odio* (*The Prisoner of Shark Island*, 1936) se produce un reencuentro con Harry Carey, ahora secundario. Ese mismo año Ford dirige, por primera y única vez, a Katharine Hepburn, en *María Estuardo* (*Mary of Scotland*), y usa al nada parecido a él John Carradine —al que, por lo visto, odiaba, aunque lo siguió utilizando muy a menudo como actor hasta 1964— como una especie de *alter ego*, un poco como Josef von Sternberg empleara a Lionel Atwill en *The De-*

vil Is A Woman (1935) (y a otros actores en sus restantes películas con Marlene Dietrich). Barry Fitzgerald y su hermano en la vida real Arthur Shields, Preston Foster, Dennis O’Dea, Eileen Crowe, J. M. Kerrigan, etc., se incorporan al “núcleo irlandés” desde *El delator* (*The Informer*, 1935) o con la excusa de *The Plough and the Stars* (1936). En 1936 trabaja por vez primera con el operador Bert Glennon, y en 1937 con Arthur C. Miller y Archie Stout, tres de los más importantes directores de fotografía de la obra de Ford en blanco y negro; los dos primeros, en particular, hicieron sin llamar la atención cosas que se suelen atribuir a Gregg Toland. Sigue trabajando, intermitentemente, y casi nunca en solitario, con Dudley Nichols, pero lo cierto es que no hay nada en la carrera de Ford que pueda llamarse, con propiedad, una “fase Nichols”, ni cosa parecida: se ha exagerado hasta límites disparatados la aportación e influencia —unos para bien, otros para mal, en ambos casos injustamente— de este guionista, que en modo alguno desempeña con Ford un papel asimilable al de Jacques Prévert en la obra de Marcel Carné, o al de Cesare Zavattini en la de Vittorio De Sica, por citar dos casos célebres de colaboración entre guionista y director. Quizá Nichols fomentaba los aspectos más conscientes y “cultos” de Ford, y subrayaba el trasfondo social de muchas de las cuestiones que trataba, pero tendía a ser excesivamente explícito y enfático, y a una construcción muy cerrada, en la que Ford, presumiblemente, y dada su desmedida afición a la digresión, no se sentía del todo cómodo. También William Faulkner, aunque no se sepa mucho —pues no entablarían amistad, como sí la tuvo con Howard Hawks, que era muy amigo de Ford— y se suela olvidar, intervino en los guiones de cuatro películas de Ford de los años 30, probablemente sin dejar huella alguna, y



María Estuardo



desde luego, como casi siempre, sin lograr que su nombre figurase en los títulos de crédito. Lo cierto es que (pretendan los guionistas que Ford respetó hasta la última coma su guión o que, por el contrario, no hizo ni caso o echó a perder su texto) el verdadero autor de las películas de Ford no era otro que el mismo Ford, como muy claramente dan a entender los más modestos de sus escritores y revelan fotógrafos, actores y otros técnicos, y como resulta obvio a cualquiera que conozca suficientemente su obra. Y que da lo mismo la productora para la que trabajaba, quién fuera el fotógrafo o que el guión fuese de Sonya Levien, Edward Hope, Frank Fenton, Willis Goldbeck, Martin Rackin, James Edward Grant, John Lee Mahin, James Warner Bellah, Lamar Trotti, Philip Dunne, Nunnally Johnson, Frank S. Nugent, James R. Webb, Laurence Stallings, John Kevin McGuinness o Dudley Nichols: los diálogos, y la manera de decirlos, el uso del espacio, la luz y el color, los encuadres o la composición, el ritmo, y con ellos los sentimientos,

las emociones, los temas y las ideas, eran siempre inconfundiblemente de John Ford.

En 1939, para celebrar su vuelta al *western* con **La diligencia**, y el tardío estreno de John Wayne

como protagonista fordiano, aparece por primera vez en su cine el Monument Valley (que sólo usó en siete películas, aunque parezca estar “en todas” y se haya convertido para siempre en el “territorio fordiano” por excelencia). Ese mismo año rueda dos veces con Henry Fonda, **El joven Lincoln** (*Young Mr. Lincoln*) y **Corazones indomables** (*Drums Along the Mohawk*), este último su primer film en color. En 1940 rueda con Gregg Toland **Las uvas de la ira**, con Fonda, y **Hombres intrépidos** (*The Long Voyage Home*), con Wayne. En 1941 hace dos películas muy diferentes, ambas fotografiadas por Arthur C. Miller, la “sureña” **La Ruta del Tabaco** (*Tobacco Road*) y la “galesa” **¡Qué verde era mi valle!** (*How Green Was My Valley*); esta última es la primera película de Ford con Maureen O’Hara, que sólo hizo —aunque parezca que no pararon de hacer cine juntos— otras cuatro a sus órdenes; es curiosa la capacidad de Ford para “apropiarse” de ciertos rostros, y hacer “suyos” para siempre, hasta el punto de que su sola presencia nos haga pensar en Ford, a ciertos actores



Hombres intrépidos

que apenas ha empleado tres o cuatro veces, incluso solamente una, a menudo ya con su carrera muy avanzada y con una personalidad propia muy acusada: piénsese en Anne Bancroft, Mildred Natwick, Mildred Dunnoek, Tyrone Power, Joanne Dru, Alan Mowbray, Edmund O'Brien, Lee Marvin, Constance Towers, Richard Widmark, James Stewart, Donna Reed, Vera Miles, Jane Darwell, Spencer Tracy, Jeffrey Hunter, Anna Lee, Arthur Shields, Mike Mazurski, Maggie Smith, Barry Fitzgerald, Jack MacGrowan, Flora Robson, Woody Strode, Ava Gardner, para siempre "marcados" por Ford y asociados a su cine, convertidos en "fordianos" cuando algunos han salido en seis de unas 160 películas, y otros exclusivamente en una.

Ford volvería a reunirse con Toland, Pennick y varios otros para

hacer documentales de guerra, alistados al entrar Estados Unidos en la contienda. De esta unidad fotográfica de la marina saldrían también futuros miembros del equipo de rodaje de Ford a partir de los años 40 ó 50. En 1945 consiguen por fin que pida el retorno a la vida civil, para dirigir el guión escrito por Frank Wead a partir del libro **They Were Expendable**, de William L. White, con Robert Montgomery y Wayne. En 1946 vuelve a emplear a Fonda en su primer *western* desde **La diligencia, Pasión de los fuertes**, con Joe McDonald de fotógrafo; en 1947 funda Argosy Pictures con Merian C. Cooper y se va a México a rodar un último guión de Dudley Nichols, **El fugitivo** (*The Fugitive*, 1947), basado en la novela *The Power and the Glory* o *The Labyrinthine Ways*, de Graham Greene, interpretado por Fonda, Dolores del Río y Pe-

dro Armendáriz, y con fotografía de Gabriel Figueroa.

En 1948 Ford emplea por vez primera al ex-crítico Frank S. Nugent como guionista (con el que trabajaría otras once veces en los siguientes quince años), en un film, **Fort Apache** (*Fort Apache*, 1948), que reúne (y enfrenta) a Fonda y Wayne en el Monument Valley. Se inaugura así lo que luego se ha llamado la "trilogía de la caballería", aunque nadie —ni Ford ni sus guionistas— se propuso ni planeó nada tan pedante ni sistemático, y se inicia, probablemente, la etapa final de la carrera de Ford, su fase de madurez, decididamente entroncada en toda su filmografía precedente, aunque quizá la que consigue una mayor amplitud de visión y una mayor profundidad en los temas que, según cabe deducir de las propias películas, más le interesaban, preocupaban o importaban.



Pasión de los fuertes