

*para Guadalupe G. Güemes,
también fuera del tiempo*

LA LLAVE DE LA PUERTA

John Ford nunca daba explicaciones sobre su oficio, que él no consideraba un arte. No sería fácil reunir unas pocas observaciones suyas. Michael Cimino recordó, a propósito de *Heaven's Gate*, que Ford decía que lo más bello para filmar eran un jinete al galope y una pareja bailando el vals. Cimino siguió en su película, hasta la hipérbole, el modelo fordiano. Además, Cimino se esforzó por encontrar su propia montaña, considerando de qué manera Monument Valley configura nuestra memoria del cine de Ford. Steven Spielberg ha contado que visitó una vez al cineasta y éste le preguntó qué le sugerían unos cuadros de la pared. Como a Spielberg no se le ocurriera nada, Ford le hizo ver cuánto cambiaba la imagen según que la línea del horizonte estuviera alta o baja. Elia Kazan, insistió, al menos en su libro de entrevistas con Michel Ciment, en que lo que había aprendido de Ford y siempre quiso utilizar, era el resolver las escenas en planos generales, sin necesidad de recurrir a primeros planos. Creo que Ford no mencionó nunca esto, pero me parece muy certera la observación de Kazan.

Ford dijo al productor de *Gideon's Day* que lo que le interesaba eran las personas, por lo que procuraba que todas las figuras, incluso las más secundarias, «vibrasen». Y añadió una cosa muy reveladora: que no buscaba adaptar el actor al personaje, sino el personaje al actor. Creo que esto es el secreto de su éxito en dar vida a los pequeños papeles. Añadió que cambiaba el tono y el tempo en función de los actores.

Sobre el tono y el tempo es difícil dudar de que Ford procuraba conseguir contrastes incluso exagerados. Piénsese en la escena burlesca (con Wyatt Earp y Doc Holliday) en una película tan solemne como *Cheyenne Autumn*; ruptura que ni siquiera los partidarios de Ford entendieron. A propósito de *The Searchers* dijo algo así (no tengo la referencia a mano) como que quería hacer una película trágica que derivase a lo grotesco.

Sobre su modo de trabajar tampoco se explayaba. Decía que acudía al lugar de rodaje muy temprano para disponer de un tiempo antes de empezar; tiempo que dedicaba a concebir la división en planos de la escena de ese día. No afrontaba esta tarea mental hasta no tener delante el espacio real (exterior o estudio) en el que la escena se materializaría. El propio espacio era el estímulo de la creatividad para esa división en planos. Una tarea que al menos los buenos cineastas saben que es fundamental, aunque sólo sea por razones económicas, que es lo mismo que decir expresivas.

Sabemos también que Ford se dirigía a los actores por separado, privadamente, para que lo dicho a cada uno no influyera en la actuación de los demás. Y que ensayaba con cuidado los movimientos para evitar los errores al rodar, pero rehuía que los actores interpretaran ya en estos ensayos. Además, modificaba los diálogos en el último momento, a poder ser en un sentido humorístico. Todo ello para salvar la espontaneidad al filmar, procurando que la primera toma o la segunda fueran válidas (Wyler o Stevens podían hacer 40 tomas, el primero desde el mismo ángulo y el segundo cambiándolo cada vez).

Una película tan bella como *Rio Grande* está rodada prácticamente por completo en primeras tomas. Esto se puede explicar por lo dicho de que adaptaba los papeles a los actores, lo que hacía que éstos estuvieran cómodos, y porque además procuraba trabajar siempre con los mismos (su famosa «stock Company»), con lo que sabía muy bien qué cosas hacían mejor.

Si era posible, sustituía diálogos por acción y decía que lo más importante era la mirada de los actores. Como procuraba no recurrir a primeros planos, entiendo que el desafío para él estaba en valorar esas miradas en planos amplios. Vean sus películas y descubrirán cómo lo resolvía.

Creo que fue a Peter Bogdanovich a quien le dijo: «Lo único que tengo es buen ojo para la composición, que no sé de dónde me viene». A propósito de *She Wore a Yellow Ribbon*, dijo también a Bogdanovich que trató de imitar a Frederic Remington, el popular pintor western, «aunque no se le puede copiar completamente». La película, seguramente la más bella plásticamente de Ford (al menos en color), sí puede recordar, y con ventaja, al pintor. También hay alguna influencia, en las películas de la Caballería, de Charles Schreyvogel.

En cuanto al cine, Ford sólo mencionaba a Griffith como su maestro. Pero Griffith inventó el cine, con lo que su influencia fue universal. En el prologo que hizo al libro de memorias de Frank Capra, Ford escribió:

Capra no sólo ha conseguido un lugar distinguido en esa selecta compañía de directores de cine realmente espléndidos, hombres como Bill Wellman, Fred

Zinnemann, George Stevens, George Seaton, Billy Wilder, Henry Hathaway, el difunto Leo McCarey, y (en el extranjero) Jean Renoir, Fellini, De Sica, Sir Carol Reed y David Lean. Encabeza la lista como el más grande director cinematográfico del mundo.

Esa relación no me parece muy personal, pero excepto por un par de nombres circunstanciales tal vez pueda dar una idea de los gustos de Ford.

En cuanto a lo que se suele llamar el «mundo» de un cineasta, es difícil discutir que los intereses de Ford estuvieron en Irlanda, el mar, el Ejército (la Armada), el Oeste y la Historia de su país.

Y también la música. Ford adoraba las canciones y muchas veces son las protagonistas de sus películas, sobre todo en su periodo «musical», entre 1946 y 1959. Ford sentía un antagonismo muy patente: le encantaba poner canciones en sus films y detestaba la música de fondo orquestal. Se pasó la vida quejándose con razón de que siempre ponían demasiada música en sus películas. Esto se puede ver de forma clamorosa comparando la copia estrenada de *My Darling Clementine* con la otra anterior que se ha encontrado. Ésta tiene mucha menos música, casi sólo canciones, y está puesta con mucho mejor criterio, como yo mismo creo haber mostrado en mis clases.

* * *

Y está el mito. Quizás sea exagerado decir que Ford trabaja para el mito, pero sí creo que la actitud de Ford ante los hechos es simplificarlos y magnificarlos,

encontrar su esencia, deformarlos para que resalten sus características fundamentales (como haría un caricaturista), hacer de las cosas un monumento de sí mismas, ponerles un pedestal. En *Sergeant Rutledge*, cuando los compañeros cantan su canción de homenaje al héroe, en el vivac, él está subido a la trinchera que ellos han hecho con las sillas de montar, vigilando el horizonte, en la noche, con la luna detrás, y es literalmente una estatua de sí mismo.

Esa manera de presentar a sus héroes es frecuente en Ford. Además, está la frase tantas veces citada de «Cuando los hechos se convierten en leyenda, publicamos la leyenda», en *Liberty Valance*. En *Donovan's Reef*, los protagonistas se sienten obligados a su pelea anual porque se saben leyenda. Algunas películas de Ford han quedado tan incardinadas en el acervo cinematográfico del siglo XX, que sí podemos decir, sin exagerar mucho, que se han convertido en mitos, al menos para la clase culta, que es para la que funcionan estas cosas. *Stagecoach*, *Quiet Man*, *Searchers*, *Liberty Valance*... Y más aún, Ford ha conseguido convertir en mito un lugar, Monument Valley, que ahora es familiar en todo el planeta. Que yo sepa, es la única vez que desde el cine se ha hecho una cosa así (con la posible excepción de la escalinata de Odesa). Algunos cineastas, como Leone, han ido a filmar allí en homenaje a Ford. También es obra sobre todo de Ford el estrellato de John Wayne, que creo ha sido el actor más taquillero de la Historia del cine, durante años y años (entre 1950 y 1970), con una diferencia abismal sobre cualquier otro. Claro que en el caso de Wayne el mito es controvertido por el rechazo producido en muchos por sus posiciones políticas.

Pero no se trata de los logros de Ford, sino de una actitud de mitificación por su parte; eso que acabamos de decir de tratar las cosas para que aparezcan nítidas y lógicas, con conexiones muy marcadas y, sobre todo, que cada cosa signifique. En una película de Ford no hay nada suelto, todo hace sentido, es como una molécula donde todas las valencias están saturadas. Ford deforma los hechos para que todo encaje y construya una significación global, clara y distinta. Se podría ver el mito como una simplificación de la realidad para hacerla inteligible, significativa y memorable.

Mi amigo Óscar Oliva, que se da cuenta de todo, me ha hecho ver lo curiosa que es la inscripción en la *tombstone* de Ford y su mujer:

ADMIRAL JOHN FORD

1895 — 1973

PORTLAND ME. - HOLLYWOOD

MARY FORD

1896 — 1979

HIS BELOVED WIFE FOR 59 YEARS

Ford nació en 1894. Según Óscar, desde muy joven se quitaba un año porque había estado ese tiempo enfermo y le daba vergüenza haber perdido un curso. Cuando murió tenía el grado de almirante, pero de la Reserva Naval, que es una institución militar americana que yo no comprendo exactamente, pero no es la línea principal de la Armada. La primera vocación de Ford fue, efectivamente, ser marino de guerra, pero le rechazaron en la Academia por su mala vista (o eso se

dice). En 1934, cuando ya era un cineasta consagrado, ingresó en la Reserva Naval, así que cuando llegó la guerra estaba en muy buena posición para el extraordinario trabajo que desempeñó en ella. Organizó una gran unidad de guionistas, fotógrafos y montadores, que fue adscrita a la OSS (antecedente de la CIA) y que hizo decenas de películas. Por dos de ellas Ford ganó sendos Óscar. Supervisó la filmación del desembarco de Normandía y organizó la del juicio de Nuremberg. Supervisado por él, sus subordinados Budd Schulberg y Ray Kellogg, realizaron uno de los dos primeros films testimonio de los campos nazis (el otro lo hizo el cineasta soviético Roman Karmen). Ambos se usaron como prueba en Nuremberg. Por primera vez en la Historia el cine cumplió esa función. Ford también hizo un documental sobre la Guerra de Corea. Fue ascendiendo en la Reserva Naval y cuando le licenciaron era *rear admiral*. Cinco meses antes de su muerte, el American Film Institute le dio el primer *Life Achievement Award* que se concedió (luego se han ido dando a otras personalidades del cine). Asistió Nixon. Fue la primera vez que un presidente acudía a una ceremonia de Hollywood. La gran Jane Fonda y otros compañeros estuvieron protestando a la entrada contra Nixon, que ya estaba en el proceso de *impeachment*. En su intervención, Nixon hizo una especie de broma sobre que no le parecía bien que Ford estuviera detrás en algo, por lo de *rear admiral*, y le nombró almirante.

Ford se apellidaba en realidad Feeney (en *Quiet Man* el personaje más abyecto, el lacayo de Will Danaher, interpretado por el estupendo Jack MacGowran, lleva ese apellido; otro gran actor, Donal Donnelly, lleva

también ese apellido en otro personaje lamentable, en *Gideon's Day*). Ford llegó al cine llamado por su hermano trece años mayor, Francis, que era la oveja negra de la familia y se había dedicado al cine. Para no deshonorar el apellido con una ocupación tan poco digna, se lo cambió, y John hizo lo mismo. «Brother Feeney» se llama el personaje del viejo trampero borracho de *The Sun Shines Bright*, ¡interpretado por Francis Ford!

Ford y Mary se casaron en 1920, él murió en 1973 y ella en 1979. ¿Cómo es eso de que ella fue su querida esposa durante 59 años? Esos fueron los años que vivió ella desde la boda, pero Ford murió 6 años antes. O sea, que muerto Ford siguió queriendo a su esposa hasta que ella murió. ¿Luego ya no la quiso más? Tampoco es tan extraño todo esto en un cineasta donde los viudos solían hablar con las tumbas o los retratos de sus esposas (*Judge Priest*, *Young Mr. Lincoln*, *She Wore a Yellow Ribbon*, *The Last Hurrah*). Pero en su cine siempre es el varón el sobreviviente, ya que es un cine sobre hombres, sobre la dulzura de la que son capaces los varones.

Y quizás lo más escandaloso, no hay ninguna mención en la lápida a la profesión en la que Ford fue uno de los que más destacaron en el siglo XX. Sólo el alusivo «Hollywood». ¿Qué hacía un almirante en Hollywood?

En definitiva, que la lápida de los Ford es una leyenda; no es que sea mentira, pero hay que ver cómo dice las verdades. Me ha parecido que, aunque la lápida no sea una película (¿o quizás sí es una película?), podía ilustrar sobre la actitud de Ford hacia las cosas; de qué forma «redondearlas» para que desemboquen en el mito. No parece posible que la lápida sea obra de Ford, pero es su estilo.

Con elementos como éstos no sé si podríamos imaginar una poética de Ford. Pero hay una cosa más. En *Pappy*, libro que Dan Ford, nieto del cineasta, escribió sobre su abuelo, se cuenta que éste había pactado con el jefe de la productora que *The Quiet Man* no duraría más de 120 minutos. A Ford la película le salió bastante más larga y se vio obligado (¡como tantas veces!) a cortar. Pero se detuvo al llegar a los 129 minutos.

Dan Ford añade que:

He appealed to Yates.

«No», said the studio chief. «It's got to be 120 minutes. My experience has taught me that no matter how good a picture is, audiences won't sit longer than two hours».

«But it'll upset the whole symmetry if I cut any more out».

«You get it down to a hundred and twenty minutes or I will». Página 245 (1998).

([Ford] apeló a Yates.

«Ni hablar —dijo el jefe de estudio—. Deben ser 120 minutos. Mi experiencia me ha enseñado que, por muy buena que sea la película, el público no se quedará sentado más de dos horas».

«Pero alteraría toda la simetría si corto más».

«Bájalo tú a ciento veinte minutos o lo haré yo».)

Dan Ford tendría seis o siete años cuando se montaba *The Quiet Man*. Parece que se refiere a un comentario verbal de Ford. ¿Estaba Dan sentado en el regazo de su abuelo cuando éste negociaba con el despiadado

Yates? Sea como fuere, si este libro que ahora comenzamos tuviera algo de verdadero, si acertase en mayor o menor medida con su objeto, que es, desde luego, insistir en las «simetrías» en algunos films de John Ford, se podría pensar que la declaración que el nieto atribuye al abuelo es fidedigna. Quizás sea una de esas frases felices que se conservan en una familia como un rasgo de personalidad del más prominente de sus miembros.

Tal vez habría que aclarar por qué considero que Ford con «simetría» se refiere al juego de reiteraciones de todo tipo que se da en sus films. Pero no veo cómo podría referirse a otra cosa. Aunque resulte un poco penoso debemos ponernos de acuerdo, para seguir con el libro, en qué es una simetría y cómo podemos aplicar este concepto al cine. La primera definición que sale en Google dice:

Correspondencia de posición, forma y tamaño, respecto a un punto, una línea o un plano, de los elementos de un conjunto o de dos o más conjuntos de elementos entre sí.

Con esto tenemos de sobra para nuestros fines. Se da una simetría cuando se corresponden los elementos de dos o más conjuntos. Esa correspondencia entre los elementos de al menos dos conjuntos (escenas, situaciones, gestos, encuadres) es lo que vemos que se da en las películas de Ford (y en mayor o menor medida, en las de los demás).

A veces, la correspondencia puede darse entre tres o más conjuntos como veremos con las reuniones entre Quincannon y Brittles en *She Wore a Yellow Ribbon* o con los retornos de *The Searchers*.

La prodigiosa *Letter from an Unknown Woman*, de Max Ophüls, se puede ver como una doble simetría. Las tres partes que componen la película, separadas en el tiempo (Lisa, la protagonista tiene 14, 19 y 29 años), repiten siempre una misma situación: la del encuentro de Lisa y Stefan, anhelante ella e indiferente él. Todos los elementos que componen el primer encuentro (edificio, escalera, apartamento, mobiliario, actitudes, gestos) reaparecen modificados en el segundo y, virtuosismo máximo, una vez más, cambiados nuevamente en el tercero.

* * *

Pero este libro, antes de dedicarse a las simetrías, presenta la hipótesis de que las películas de Ford están construidas, constituidas, siempre por cinco unidades, que se articulan entre sí. Esto sucedería al menos en las 14 películas que comentamos. El libro plantea que Ford es un maestro de la construcción, él, que decía que el trabajo del cineasta al que más se parece es al del arquitecto.

Así que, para terminar, ¿qué relación debería haber entre la maestría en la construcción y la abundancia en el uso de las simetrías? Es que no se trata únicamente de éstas. No sólo se trata de que haya abundantes correlaciones que enriquezcan el «tejido» de la película. La cuestión, que será el centro de este libro, es que las simetrías no aparecen en lugares cualesquiera de una película, dependientes únicamente unas de otras, pero ajenas a la construcción general de la obra.