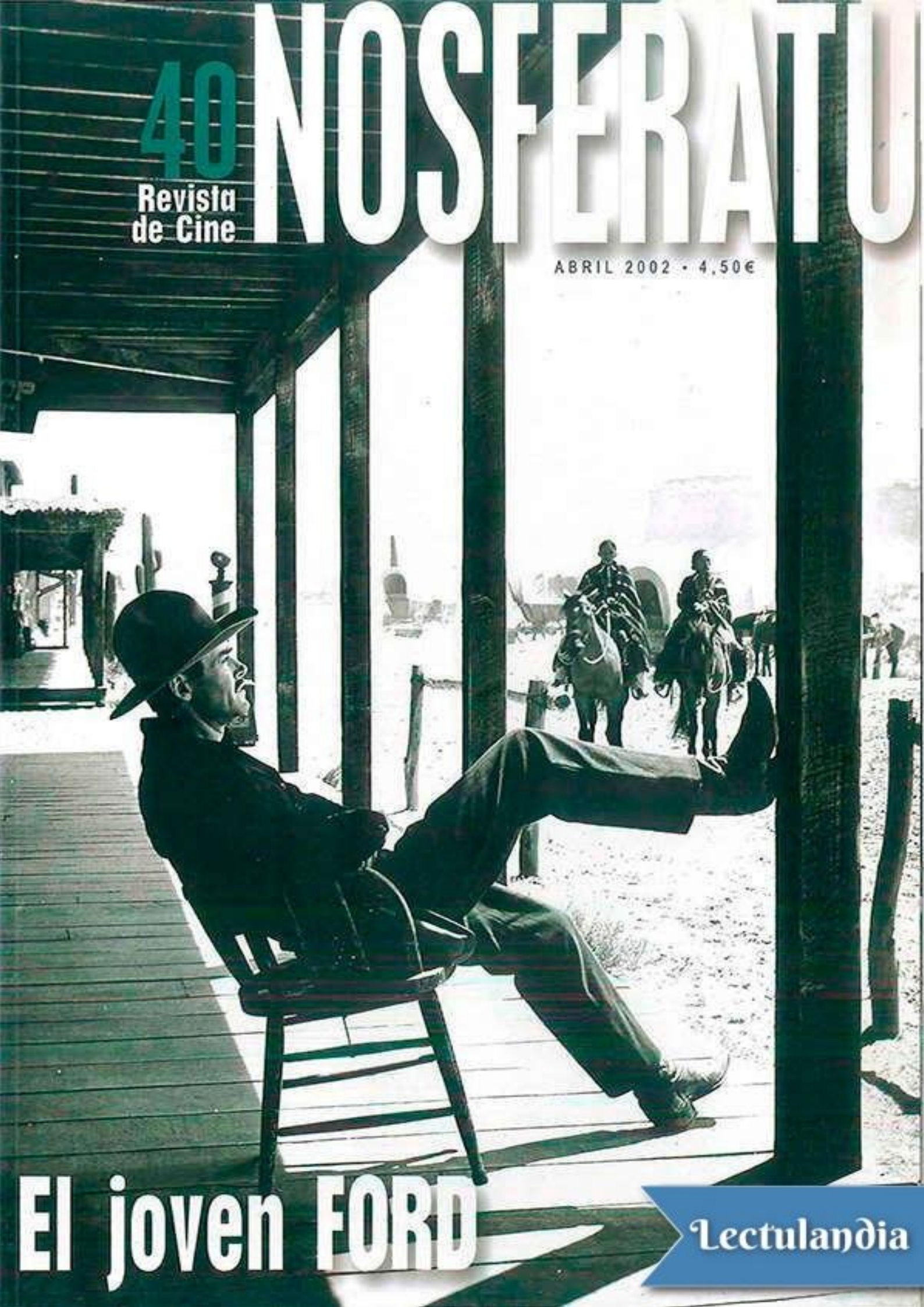


40

Revista
de Cine

NOSFERATU

ABRIL 2002 • 4,50€



El joven FORD

Lectulandia

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.

Lectulandia

AA. VV.

El joven Ford

Nosferatu - 40

ePub r1.0

Titivillus 01.07.17

Título original: *Nosferatu [40] - El joven Ford*

AA. VV., 2002

Traducción: Bitez

Fuentes iconográficas: Tag Gallagher, Album y Donostia Kultura

Diseño de cubierta: Art & Maña

Editor digital: Titivillus

ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com



Ford hasta 1947

Tag Gallagher

*Bere lehenengo filmetatik Ford mundu berezi aritu zen, heroi konplexuez, sakrifiziorako prest zeuden gizon ezkongabeez 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 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 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 primos 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 vodevil, 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 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 sociales 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 embargo, 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].



El doctor Arrowsmith

En **Hombres sin miedo** (*Airmail* 1932), **Carne** (*Flesh* 1932), **Peregrinos** (*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 Tunga Khan en **Siete mujeres** (*Seven Women*, 1966) será la máxima representación, y Wallace Beery en **Carne**, una expresión ocasionalmente cómica.



Judge Priest

En **Peregrinos** y **Doctor Bull** asistimos al destronamiento de individuos 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, descartados, 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 deviene 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 Britles (**La legión invencible** —*She Wore a Yellow Ribbon*, 1949—) y Frank Skeffington (**El último hurra** —*Last Hurrah*, 1958—) se las ofrendan 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 personalidad 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. Esos son los temas de Ford.



Pasaporte a la fama

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 ha contratado, porque le ha sentido 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 gola 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*.



Huracán sobre la isla

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 Hawai, 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 establecido, 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.



Steamboat 'Round the Bend

Este 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?



Peregrinos

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 virtuosidad, 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 Baxter (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.



María Estuardo

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 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 acechará 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 maniquíes 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 diligencia

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 posición al final de la escena. Aun 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.



El joven Lincoln

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 vividas, 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].



¡Qué verde era mi valle!

Una pléthora 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 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.



¡Qué verde era mi valle!

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, compartir 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 revolvíamos 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. Esta 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 exinfante 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, recibíanlos 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 atemorizar 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 6000 soldados cada noche.

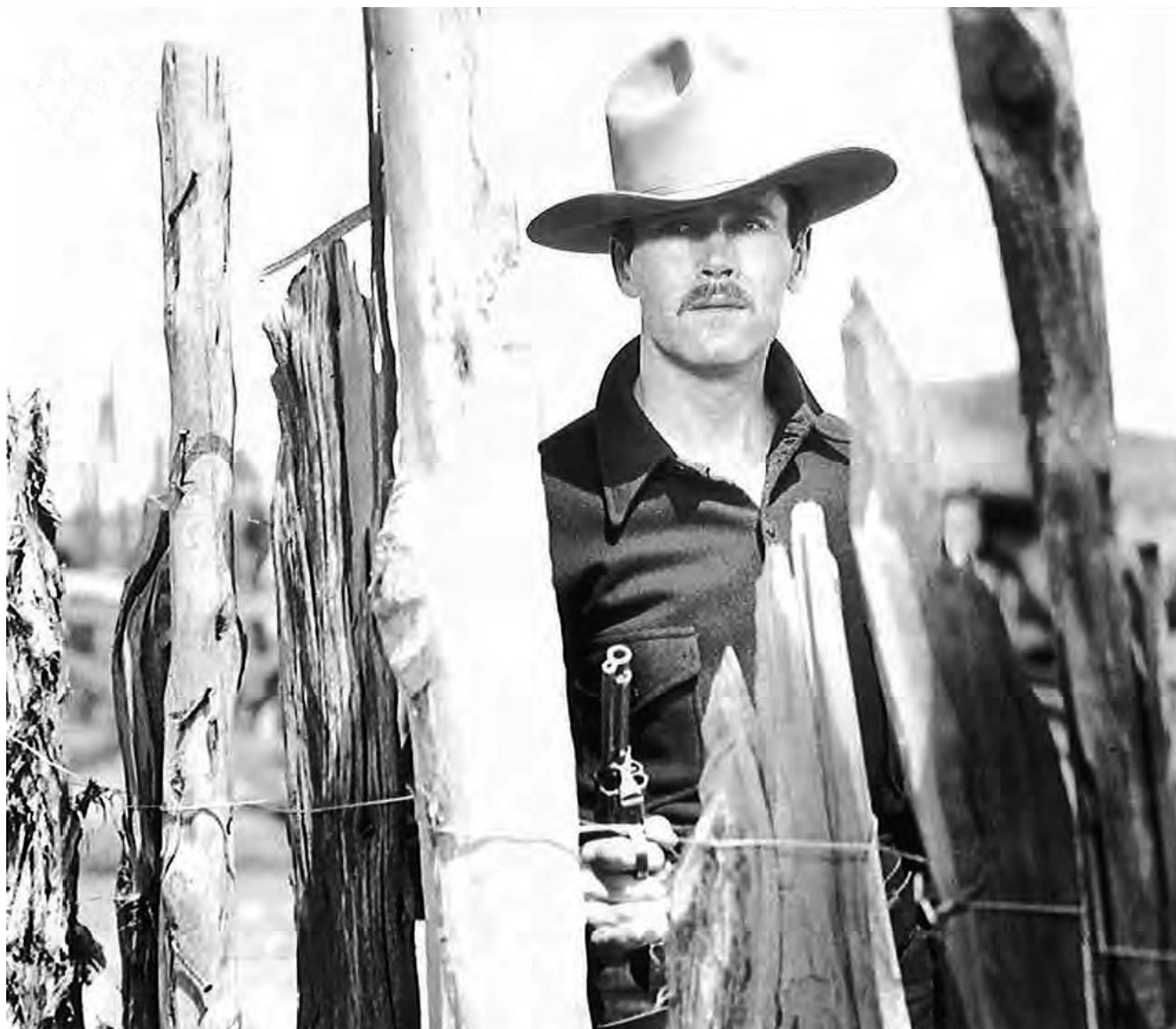
El cuartel general de Ford estaba en Washington. Voló a Islandia y Panamá para filmar informes de defensa, se embarcó en el portaaviones desde el que Doolittle lanzó su ataque contra Tokio y se las arregló para filmar aviones japoneses que lo atacaban a él, personalmente, en medio de la mayor batalla 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].



Pasión de los fuertes

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 Hawai,

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).



El fugitivo

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 venganza, 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 documentales (**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].

* * *

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].

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.



Francis Ford en *On Secret Service* (1912)

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



Albores del Western: Ford y otros pioneros

Quim Casas

Nahiz eta Ford batik bat western arekin identifikatu ohi den, soinudun zinemaren hasieratik 1947ra arte genero honetako bi besterik ez zituen zuzenda: **Stagecoach** (1939) eta **My Darling Clementine** (1946). Zinama mutuan egin zituen filmtatik lau bakarrik daude osorik. Horienta ez epikoak ezta sensazionalistak ere ez diren heroiekiko interesa antzematen zaio dagoeneko Fordi, eta horrek garaiko beste zinemagile batzuetatik adentzera eraman zuen. **Stagecoach** filmak une gogoangarria adierazten du, zinemaren irudietan Monument Valley-ko paisaia gehitzeaz gain. **My Darling Clementine** filmean, berriz, nahiago izan zuen antzinako ereductara jo garai hartan sortzen ari ziren superwestern ak landu baino.

En su famosa comparecencia en la reunión del sindicato de directores en la que Cecil B. De Mille pidió a sus colegas de profesión mano dura contra el comunismo, John Ford abrió su discurso con una de aquellas frases que durante años ayudaron al despiste generalizado sobre su obra. “*Soy John Ford, y hago películas del Oeste*”, dijo más o menos el cineasta de origen irlandés. Sigue habiendo en la actualidad quien le considera esencialmente eso, un buen, excelente, representativo o indispensable —según las ópticas y la entrega crítica— fabricante de *westerns*. Pero esa teoría, la del hacedor exclusivo de películas del Oeste, sea perpetuando el modelo clásico o renovándolo, se sostiene con alfileres, sobre todo en el periodo que ocupa el presente volumen de *Nosferatu*, consagrado a la primera parte de su filmografía, del alba fordiana del sonido al resurgimiento tras la segunda contienda mundial.

Ya no se trata de invocar espléndidos logros en otros géneros conseguidos en este generoso arco temporal, como los melodramas **Cuatro hijos** (*Four Sons*, 1928), **El joven Lincoln** (*Young Mr. Lincoln*, 1939), **Las uvas de la ira** (*The Grapes of Wrath*, 1940) y **¡Qué verde era mi valle!** (*How Green Was My Valley*, 1941); la comedia rural **La Ruta del Tabaco** (*Tobacco Road*, 1941): el drama irlandés **The Plough and the Stars** (1936) o la trilogía “americana” con el actor Will Rogers. El recuento de los 66 filmes mudos y los 35 sonoros, excluyendo los documentales de guerra, que integran este extenso periodo de formación y plena consolidación de un estilo nos permite apreciar que son 36 (mudos) y 2 (sonoros) los que pertenecen al *western*; es decir, menos de un 40% de la producción de Ford en la época silente y en la primera década y media del sonoro, hasta el rearme ideológico y económico de Hollywood finalizada la Segunda Guerra Mundial, entraría de lleno en el género, aunque algunos títulos no adscritos al mismo lo tocan de forma tangencial. Este bajo porcentaje, especialmente en lo que atañe al cine sonoro, y la limitación de títulos significativos impediría considerar a Ford como un autor determinante en el *western*. al menos en estos años.

La importancia de un director en un determinado género, tendencia o época no debe medirse por la cantidad. Esa es la cuestión. Ford, Thomas Harper Ince, Raoul Walsh, Henry King, Henry Hathaway, Anthony Mann, Gordon Douglas, Delmer Daves, John Sturges. Budd Boetticher y Sam Peckinpah son algunos de los directores que dedicaron una especial atención al *western* en el cine estadounidense, pero la odisea del género debe necesariamente evaluarse también con las aportaciones en momentos decisivos de Cecil B. De Mille, William Wellman, Howard Hawks, King Vidor, William Wyler, Fritz Lang, George Stevens, Jacques Tourneur, Nicholas Ray, Samuel Fuller o Clint Eastwood (actor de muchos *westerns*, pero director de sólo cuatro). Estos cineastas rodaron, comparativamente, menos películas del género, pero algunas son de vital importancia: **Buffalo Bill** (*The Plainsman*, 1936), **Cielo amarillo** (*Yellow Sky*, 1948), **Río Bravo** (*Rio Bravo*, 1959), **Duelo al sol** (*Duel in the Sun*, 1946), **El forastero** (*The Westerner*, 1940), **Encubridora** (*Rancho Notorius*, 1952), **Raíces profundas** (*Shane*, 1953). **Una pistola al amanecer** (*Great Day in the*

Morning, 1956), **Johnny Guitar** (*Johnny Guitar*, 1954), **Forty Guns** (1957) y **El jinete pálido** (*Pale Rider*, 1985), por citar uno de cada autor. Una sola película puede bastar si ha iniciado, transformado, retroalimentado o certificado determinados parámetros, en este caso, genéricos, y **La diligencia** (*Stagecoach*, 1939), una obra a contracorriente —conviene retener esa idea para entender mejor su importancia histórica en la evolución del *western*— asume como propia esa transformación. La historia la escriben los autores y, sobre todo, las películas, de ahí que en el territorio *westerniano*, el muchas veces impersonal Wyler pueda tratar de tú a tú al innovador Mann o al expeditivo Boetticher.



La diligencia

Con todo, puede que sea después de 1947, justo al terminar esta primera panorámica sobre su obra, cuando realmente se consolida la permanente asociación de Ford con el *western*, porque aparecen entonces sin remisión los títulos considerados “definitorios”, de la “trilogía de la caballería” al hermoso otoño de los *cheyennes*, pasando por la amargura itinerante de Ethan Edwards a la búsqueda de su sobrina, el desencanto ante la guerra civil y la muerte del forajido Liberty Valance antes de que Tom Doniphon quemara la casa que estaba construyendo, y ése sí es el verdadero crepúsculo del género. Pero no debemos olvidar que a este otro periodo, tanto o más decisivo para el estudio global del cine fordiano, pertenecen también una

tragicomedia gaélica como **El hombre tranquilo** (*The Quiet Man*, 1952), un elogio del relato costumbrista y minimalista titulado **The Sun Shines Bright** (1953), dos espléndidos melodramas como **Escrito bajo el sol** (*The Wings of Eagles*, 1957) y **Siete mujeres** (*Seven Women*, 1966) y una comedia bárbara del calado mítico de **La taberna del irlandés** (*Donovan's Reef* 1963), filmes todos ellos que definen de igual forma el cambiante, pese a su homogeneidad, paisaje cinematográfico fordiano.



La diligencia

De ahí la consideración de filmografía coherente, sin fisuras dignas de mención, más allá de géneros, guionistas y compañías de producción, o lo que es lo mismo: ¿sería tan descabellado considerar al aviador de **Escrito bajo el sol** un típico personaje del *western* fordiano, escéptico, individualista y amargado, perfectamente intercambiable con el Ethan Edwards de **Centauros del desierto** (*Die Searchers*, 1956)? ¿Es tan distinta la forma de concebir el relato de viaje en **La diligencia** y en **Las uvas de la ira**, un *western* coral filmado en el fantasmal Monument Valley y un melodrama social ambientado en plena Depresión económica?



La diligencia

Es indudable que la existencia de **La diligencia** vampiriza lo que denominaremos “el efecto Ford” en el cine del Oeste y llega a anular casi todo lo realizado anteriormente por el director en el género. Con **La diligencia**, desde una perspectiva autoral, comienza el *western* de Ford, lo que no es del todo cierto. El cineasta fue consciente de la importancia de esta película, y no dudó en reconocer que marcó el origen de toda una tendencia, y no solamente en el *western*: lanzó estrellas (John Wayne); reivindicó la producción barata, casi de serie B, en tiempos mayestáticos; dio en la diana comercial con un coste de bajo presupuesto y renovó las expectativas de los grandes estudios de Hollywood por un tipo de cine al que habían dado la espalda; creó pautas para rodar y montar determinadas secuencias (la de la persecución de los indios), a la vez que rompió con algunos de los modos habituales del género (el tiroteo final mostrado fuera de campo); aplicó al cine del Oeste una noción de itinerario amplio (el largo viaje desde la ciudad de Tonto hasta la de Lordsburg), remodeló la tipología (el excelente estudio de caracteres llevado a cabo por Dudley Nichols con cada uno de los viajeros) y creó la ilusión del estatismo en movimiento (abundancia de situaciones resueltas en el interior de la diligencia, un

pequeño decorado redimensionado por cuyas ventanillas desfilan las transparencias de Monument Valley).

La diligencia inculcó también una idea del paisaje que es esencial en la educación afectiva del espectador aficionado al género: las rocas, la tierra, el polvo, el aire y la luz de ese Monument Valley convertido después en el “John Ford State”. No es un escenario natural más, como los seleccionados por Anthony Mann para sus *westerns* de fisicidad cambiante, o el decorado lunar de Long Pine, donde Budd Boetticher rodó casi todas sus películas con Randolph Scott, sino que es “el escenario”, la iconografía del *western* en estado puro, a la que han acudido, como peregrinos devotos, cineastas diversos, de Sergio Leone a Ridley Scott. Los *westerns* de Ford anteriores a **La diligencia** modulan sentimientos identificables y presentan personajes a la búsqueda de una identidad, pero andan cojos en el paisaje.



Corazones indomables

Hay un detalle a tener en cuenta: **La diligencia** es el primer *western* sonoro de Ford. Desde que los actores empezaron a hablar y el espectador pudo escuchar el sonido de las herraduras del caballo, las detonaciones del *colt*, las descargas del *winchester*, los gritos de ataque de los apaches, el ambiente etílico del *saloon*, el rumiar del ganado y el chisporroteo de los huevos fritos en la sartén durante los

almuerzos al aire libre, a **La diligencia** le preceden ni más ni menos que veintiocho películas en las que el director, en la que quizás sea la década más incierta y peor entendida de su trayectoria, de 1929 a 1939 (que es también una de las épocas más balbucientes para el cine del Oeste), rodó hawksianas películas sobre aviadores, historias de aventuras exóticas con huracanes y ritos paganos, sórdidos relatos de legionarios perdidos en las dunas del desierto, filmes de submarinos, dramas carcelarios y reconstrucciones de época con María Estuardo de protagonista; es decir, un montón de títulos *a priori* escasamente identificables con su estilo y sus temas. Y no es menos importante recordar que el segundo *western* sonoro de Ford no aparece hasta 1946, cuando evoca las peripecias del lacónico Wyatt Earp y el tuberculoso Doc Holliday en **Pasión de los fuertes** (*My Darling Clementine*, 1946), que es también su primer acercamiento a personajes reales de la aún reciente mítica del *Far West*; antes rueda **Corazones indomables** (*Drums Along the Mohawk*, 1939), que pertenecería mejor a la categoría del *pre-western* por su ubicación histórica, en los albores de la guerra de independencia.



El barranco del diablo

Añadamos otro dato relevante que relativiza cualquier tipo de postura ante el cine del Oeste fordiano por lo que respecta a las décadas aquí tratadas. Sólo cuatro de sus

westerns silentes se conservan en la actualidad, los dos más emblemáticos —**El caballo de hierro** (*The Iron Horse*, 1924) y **Tres hombres malos** (*Three Bad Men*, 1926)— y dos de los primeros de la serie creada junto al actor Harry Carey **Straight Shooting**, 1917) y **El barranco del diablo** (*Hell Bent*, 1918)—, recuperados y restaurados por la cinemateca de Praga en la década de los ochenta. Hablamos más o menos bien de los dos primeros (tienen su “lugar” en la historia del género) porque son los únicos que hemos podido ver de forma normalizada y responden a una concepción épica del relato del Oeste, la que durante muchos años fue la más reconocida. Los otros dos, medulares en cuanto a la formación del cineasta y la evolución del *western* en la época silente a base de muchos títulos seriados en los que se crearon sus bases estilísticas y temáticas, nos sirven para pergeñar algunas ideas, puede que aventuradas o equivocadas, y a todas luces incompletas, en torno a la serie de Cheyenne Harry, que es con la que Ford se fogueó verdaderamente en el género^[1].

Del resto sólo es posible hablar por referencias, dada la inexistencia de copia alguna, y esas referencias pertenecen a una época en la que la crítica (estadounidense) juzgaba según otros criterios y modos de ver. Peter Bogdanovich buceó en las hemerotecas para rellenar los huecos que Ford le había dejado en su libro de entrevistas. De **Bucking Broadway** (1917), por ejemplo, reprodujo una frase de la crítica aparecida en *Moving Picture World*: “Jack Ford demuestra una vez más sus grandes facultades para meter grandes paisajes en la pantalla”. Para **El barranco del diablo**, citó a *Moving Pictures News*: “... pocos directores ponen una acción tan continua en sus películas como este señor Ford”. De **The Rider of the Law** (1919) evocó el comentario de *Exhibitors Trade Review*: “... persecuciones, balas que vuelan, hombres que caen, tanto de los buenos como de los malos, mujeres de todas clases y mucho paisaje”^[2]. Esta lectura algo simplista de las películas no se corresponde estrictamente con la realidad, a tenor de lo visto en **Straight Shooting** y **El barranco del diablo**.

Pese a que en el rótulo inicial de **Straight Shooting** aparece la frase “*La inmensa pradera, imperio de los cowboys*”, y que el protagonista es presentado como “*el hijo de la pradera*”, título español, precisamente, de la última película del más popular y conmovedor de los *cowboys* silentes, William S. Hart, este primer largometraje de Ford (superó la barrera de los dos rollos para instalarse en la de cinco) está mucho más atento al perfil dramático que a la acción puramente física, y si al final hay un fogoso tiroteo entre ganaderos y granjeros, el film se recuerda mejor por la emoción que preside el entierro del hijo del viejo granjero o la toma de conciencia en esta misma secuencia del personaje de Harry Carey, un pistolero que vende sus servicios al mejor postor pero termina ayudando a los más indefensos al comprobar el dolor de la familia.

El protagonista de **Straight Shooting** anticipa por diversos motivos a los personajes de Alan Ladd y Clint Eastwood en **Raíces profundas** y **El jinete pálido**, otros pistoleros erráticos que tomarán partido en favor de los granjeros en su lucha

contra los ganaderos, y al encarnado por John Wayne en **El Dorado** (*Eldorado*, 1967), que también era contratado por los más poderosos y acababa defendiendo a los más débiles. Al revés que el Shane de Alan Ladd, el pistolero hierático pero a la vez simpático de **Straight Shooting** —su primera y risueña aparición es saliendo del interior del tronco de un árbol, en el que un individuo ha pegado el cartel en el que se ofrece un buen fajo de dólares por su captura— cuelga las pistolas y se queda con los granjeros. Pero él tiene una razón poderosa, aunque necesita una noche entera para tomar la decisión que le apartará de la vida errática al raso con el cielo estrellado como único techo: el amor de la hija del granjero. A. Shane, por el contrario, le tocó en suerte un niño gritón y dispuesto a ensalzar el mito secuencia tras secuencia.

Sorprende en esta película primeriza la estudiada geometría de las composiciones: el cacique de los ganaderos monta su caballo en plano medio sobre un promontorio, justo en medio del encuadre, y detrás de él vemos las decenas de cabezas de ganado que pastan en la llanura formando una especie de V gigante. También sorprende su naturalismo, y por partida doble. Ford respeta los elementos externos a la toma, y eso le confiere mayor verosimilitud a sus escenas de acción. Un jinete cabalga para avisar a Harry Carey de las intenciones del jefe de los ganaderos y, al cruzar el río, cae del caballo. Ford no repite la toma, sino que continúa filmando mientras el actor se repone, monta de nuevo y sigue cabalgando hacia la cámara. Por otro lado, diluye en todo momento la noción de heroísmo en las situaciones-tipo del género (el duelo), algo que repetirá siempre en sus *westerns*. Los antagonistas se acercan el uno al otro —el encuadre en plano general de Carey, de espaldas a cámara, anuncia el de John Wayne aproximándose a los tres pistoleros en el duelo de **La diligencia**—, pero terminan disparándose prácticamente a bocajarro, y lo hacen con fusiles, no con revólveres. Ford, ya en sus primeros *westerns*, privaba al género de una de sus señas de identidad, el clímax frontal de los duelos, pero partía de presupuestos absolutamente realistas que le habían detallado dos tiradores a los que conoció personalmente. Pardner Jones y Wyatt Earp. Los hombres eran miopes y necesitaba acercarse mucho el uno al otro para disparar. Quien tenía más valor, aguantaba mejor el tipo. Ford le recordaba a Bogdanovich estas palabras de Pardner Jones: “*De lo que se trataba era de impresionar al individuo, de acercarse lo más posible. Si había que pelearse ‘de verdad’, se utilizaba un rifle*”^[3].



Straight Shooting

Las imágenes de **Straight Shooting** avalan este compromiso con la verdad histórica que Ford emprendió desde su mismo debut en el *western*, y minimizan en cierta forma la participación de Carey en la creación del personaje, ya que el actor “*estaba fascinado por las sensacionalistas novelas de diez centavos que dieron origen a la leyenda del Oeste*”^[4]; ese tono sensacionalista no aparece para nada en la serie. Ford siguió las enseñanzas de Ince, también muy atento al naturalismo y al espesor dramático de sus propuestas más que a la épica tradicional, y se apartó del estilo de cineastas que, como De Mille, harían de la escenificación su marca de fábrica en el género. Parece ser que toda la serie de Cheyenne Harry responde a este mismo estilo. No nos encontramos al característico héroe ágil, rápido, decidido y moralmente intachable, sino que Carey se convirtió indistintamente en estos filmes en astro del rodeo con tendencia a emborracharse y perder el sentido, aventurero, pistolero a sueldo, ladrón de bancos, atracador de trenes, preso evadido, vendedor de caballos, ganadero rico, hijo del *sheriff* de una ciudad intempestiva, vigilante de *saloon*, propietario de una casa de juego o vengador de los asesinos de su novia, viajando por buena parte del lejano Oeste y cruzando a veces las fronteras con México y Canadá. Antes que Lon Chaney, Harry Carey, en la piel de Cheyenne

Harry, fue el hombre de las mil caras.



Straight Shooting

El personaje inventado por Carey y Ford era la antítesis de los *cowboys* heroicos y de una pieza del *western* sin palabras ni ruidos, caso de Tom Mix, *ranger* de Texas antes de embarcarse en la aventura cinematográfica, Gilbert M. Anderson, Buck Jones y, sobre todo, William S. Hart, el más intenso de todos, poético antecedente de los jinetes hieráticos de Randolph Scott, cuyos *westerns* evocan hoy mejor que ningún otro de los pioneros la nostalgia del género perdido. Pese a su involucionismo político, la obra póstuma de Hart, la citada **El hijo de la pradera** (*Tumbleweeds*, 1925), realizada a medias con King Baggot, resume a la perfección el estadio virginal, casi edénico, que muchos de aquellos hombres del *western* perseguían en su evocación del pretérito reciente. Centrada en la creación de la gran franja *cherokee* en 1889, tierra de ganaderos que cuatro años después sufrió una importante modificación y abrió la frontera a la llegada de todo tipo de colonos, granjeros, jugadores y aventureros, dando al traste con el idílico paisaje ético y estético que habían forjado los rancheros, **El hijo de la pradera** comienza con una característica cabalgada de Hart que es detenida bruscamente por la presencia de una serpiente. El jinete tira de las riendas de su caballo y desenfunda la pistola, pero no dispara. “Tienes más derecho a vivir aquí que los que están a punto de llegar”, le dice el

jinete al mudo reptil, en alusión a la inminente y no deseada colonización. Cheyenne Harry, a buen seguro, habría matado a la serpiente y continuado su galopada sin más demora ni reflexión.

Hurgando en estos personajes, descubrimos el esbozo de lo que serán los antihéroes característicos de Ford cuando el cineasta alcance pleno protagonismo en el *western*: el evadido y la prostituta de **La diligencia**, el doctor enfermo y amargado de **Pasión de los fuertes**, el teniente coronel megalómano de **Fort Apache** (*Fort Apache*, 1948), los tres atracadores de **Three Godfathers** (1948), el oficial a punto de jubilarse y que impide, sin derramar una gota de sangre, el enfrentamiento con los indios en **La legión invencible** (*She Wore A Yellow Ribbon*, 1949), el militar resentido y enfrentado a su hijo de **Río Grande** (*Rio Grande*, 1950), el hombre desarraigado de **Centauros del desierto**, el médico hastiado de la guerra de **Misión de audaces** (*The Horse Soldiers*, 1959), el alguacil cínico de **Dos cabalgan juntos** (*Two Rode Together*, 1961) y el vaquero que cambia el curso de la historia, disparando desde la penumbra contra el último de los forajidos clásicos, de **El hombre que mató a Liberty Valance** (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962).



Pasión de los fuertes

La diferencia entre estos numerosos *westerns* de iniciación y los dos de características más épicas que Ford realizará en la recta final del cine mudo viene marcada por el cambio de productora. El director dejó en 1921 Universal, un estudio

que asumía como pocos las características de las películas de producción media —de lo que, en años venideros, se beneficiarían nombres como Boetticher, Walsh y Douglas Sirk— para pasar a las filas de la más ambiciosa Fox, compañía en la que alcanzó mayor notoriedad y en la que dio el salto, para él no especialmente traumático, del mudo al sonoro. Siendo buenas películas, **El caballo de hierro** y **Tres hombres malos** se resienten algo de su carácter de *westerns* “grandes”, de la naturaleza épica y el tributo con la historia reciente y colectiva del país. **La caravana de Oregón** (*The Covered Wagon*, 1923), de James Cruze, marcaba entonces la tendencia. La mayor solemnidad realista de este film, fruto quizá del temperamento de su director, descendiente de daneses y mormones, y de su rodaje sin actores profesionales, contrasta con la vitalidad y el sentido del humor que Ford, hijo de gaélicos, imprimió a sus relatos, de no menor cuantía épica y servilismo con la historia.

El caballo de hierro anotó a pie de página las peripecias de los ingenieros, técnicos, trabajadores, tiradores y cazadores que trabajaron en la construcción del tendido ferroviario entre el este y el oeste del país, titánica obra que se alargó de 1863 a 1869, pero de la que a Ford no le interesan más que los avatares sentimentales de sus protagonistas o los contrapuntos humorísticos que le ofrecían tres borrachines irlandeses. Tres son también las figuras prominentes de **Tres hombres malos**, film considerablemente más logrado en todos los sentidos, incluido el equilibrio entre el referente histórico que aglutina a todos los personajes (la ocupación por parte de granjeros y colonos de las tierras de los *sioux* de Dakota, en la carrera iniciada a las doce del mediodía del 25 de junio de 1877) y la peculiar relación que los tres personajes que dan título a la película mantienen con una joven e inexperta pareja de colonos, a los que ayudan a establecerse y a luchar contra el *sheriff* al servicio de los terratenientes, pereciendo por ello en un amago de sacrificio y redención final. La imagen épica se alía sin pestañear con el peculiar sentido del humor fordiano: la espectacular panorámica persiguiendo a los hombres y mujeres que, sobre un caballo o un carromato, a pie o en extraños artilugios con ruedas, esperan la señal de salida para precipitarse hacia el anhelado pedazo de tierra en el que comenzar de nuevo (**Tres hombres malos**) y la secuencia casi musical en la que los trabajadores del tren remachan con picos y martillos las vías del tren, sustituyen los utensilios de trabajo por los rifles cuando aparecen los indios, disparan contra ellos y recuperan los picos para continuar su faena como si nada hubiera ocurrido (**El caballo de hierro**).



El caballo de hierro

La mayoría de los *westerns* épicos, o presuntamente épicos, realizados en el ocaso del cine mudo y el empuje inicial del sonoro serían reconvertidos años después al formato panorámico y el color, con resultados desiguales. Curiosamente, los dos firmados por Ford no tuvieron respuesta décadas después en forma de *remakes*, suerte dispar que sí corrieron **La caravana de Oregon**, en anodina versión rodada por uno de los teóricos discípulos de Ford, Andrew Victor McLaglen, **Camino de Oregón** (*The Way West*, 1967); y **Cimarrón** (*Cimarrón*, 1931), de Wesley Ruggles, que Anthony Mann revisitaría en uno de sus títulos menos personales, **Cimarrón** (*Cimarrón*, 1960). Podríamos aventurar una teoría: la maestría y el prestigio de Ford habían llegado a una situación de tanto consenso que nadie en Hollywood se atrevía a realizar nuevas versiones de sus películas. Pero la existencia, aislada, efímera, olvidable, de **Hacia los grandes horizontes** (*Stagecoach*, 1966), *remake* de **La diligencia** firmado por un Gordon Douglas en horas bajas, invalida esta idea, finalmente peregrina.

Pese a no generar otras versiones de las mismas historias, las dos grandes producciones Ford/Fox sí tuvieron una cierta continuidad, ya que abundaron con la llegada del sonoro las películas centradas en similares acontecimientos que nos permiten, también, marcar diferencias y divergencias entre Ford y otros cultivadores, más fieles o más intermitentes, del género.

Así, **Cimarrón** se iniciaba con otra conquista blanca sobre los antiguos territorios indios, la carrera para lograr las tierras de Oklahoma realizada el día 22 de abril de 1889. Ruggles no empleaba la panorámica de izquierda a derecha para mostrar, expectantes, a todos los participantes antes de la salida, sino que se limitaba a un polvoriento plano general fijo atiborrado de caravanas, carretas, caballos y figurantes, porque entonces, en 1931, la épica estaba en el sonido, y lo que importaba era registrar lo más perfectamente posible el bullicio de la salida y el fragor de la carrera. Años después, con **Un horizonte muy lejano** (*Far and Away*, 1992), centrada en la carrera de la Cherokee Stip Land Race, el 16 de septiembre de 1893, la misma que tanto molestaba al William S. Hart de **El hijo de la pradera**, el pueril Ron Howard filmó una situación similar, sirviéndose por igual de los recursos de Ford y Ruggles.

También el espíritu laborioso de ciertas partes de **El caballo de hierro** tuvo continuación argumental en **Unión Pacífico** (*Union Pacific*, 1939), película sobre el tendido ferroviario realizada por De Mille el mismo año de **La diligencia**. La trama partía de un relato escrito por Ernest Haycox, firmante también de la reelaboración de *Bola de sebo*, de Guy de Maupassant, en la que se basaría aquel film. Pero las características bien opuestas de Ford y De Mille ya se establecen aquí mucho antes de que ambos directores se vieran las caras por el tema de la caza de brujas: el intimismo fordiano de los pasajes más sentimentales de **El caballo de hierro** adquiere aires novelescos, enfáticos pero plásticamente muy sugerentes en la película de De Mille, cuyo delirio perverso y barroquismo formal contrasta con la visión más epidérmica, a ras de tierra, que Ford tenía de los personajes y del paisaje.



La diligencia

Dos rasgos característicos más finiquitan estas notas sobre el *western* primitivo de Ford: la absoluta carencia de filmes del Oeste rodados por el director en la transición del mudo al sonoro y la ausencia, asumida o fortuita, de figuras históricas en sus películas, en unos tiempos en que la maquinaria hollywoodiense fijaba su atención en los personajes reales para convertirlos en mitos de ficción. En cuanto a lo primero, el cineasta se ahorró muchos problemas al no volver al *western* hasta 1939, cuando el manejo de los micrófonos y las pesadas cámaras que habían hecho tambalear los cimientos de la industria al inicio de la década ya estaba normalizado. De esa servidumbre, convertida en algunos géneros (melodrama, musical) en dictadura, salieron a veces tambaleándose directores como Victor Fleming, que en **The Virginian** (1929) lanzó a un nuevo icono del género, Gary Cooper, a costa de teatralizar y ralentizar las pautas del *western*; Vidor, cuyo **Billy the Kid** (*Billy the Kid*, 1930) resulta demasiado envarado; y Walsh, que tuvo encima al productor de **En el viejo Arizona** (*In Old Arizona*, 1929) para que consiguiera la mayor efectividad de los efectos de sonido —fue la primera película sonora rodada en espacios abiertos—, y sucumbió parcialmente en su producción épica para la misma Fox, **La gran jornada** (*The Big Trail*, 1930), que alterna el sofoco argumental con la grandeza

paisajística, la endeble trama con la captación sencilla y efectiva de una naturaleza cambiante de árboles retorcidos y caravanas suspendidas en angostos barrancos.

Por lo que respecta a las figuras históricas, Ford se sintió ajeno a ellas en su forma individual, aunque no las rehuyó en el carácter colectivo, como demuestra **El caballo de hierro**. Habían proliferado ya los *westerns* sonoros que modificaban al gusto hollywoodiense la andadura de pistoleros, atracadores, militares, jugadores y aventureros que continuaban enraizados en la memoria del país. Wild Bill Hickok, Buffalo Bill y Calamity Jane, bajo los rasgos de Gary Cooper, James Ellison y Jean Arthur, habían protagonizado el film de De Mille **Buffalo Bill**, cuyo título es absolutamente equívoco: Hickok es el protagonista por encima del cazador de búfalos. Otros tres personajes reales se habían unido saltándose toda norma de verosimilitud en **The Outlaw** (1940), según los alucinantes designios del magnate Howard Hughes: William Bonney, alias Billy el Niño (Jack Beutel), Pat Garrett (Thomas Mitchell) y Doc Holliday (Walter Huston). Del joven Billy se habían rodado ya un par de filmes, el citado de Vidor y otro dirigido por David Miller, **Billy el Niño** (*Billy the Kid*, 1941), con un improbable Robert Taylor y un apastelado technicolor. Walsh había preñado de inusual lirismo la andadura suicida del general George Armstrong Custer en **Murieron con las botas puestas** (*They Died With Their Boots On*, 1941). Antes de la guerra, con Ford saliendo y entrando del estudio, Fox había emprendido su excelente díptico sobre los hermanos James, **Tierra de audaces** (*Jesse James*, 1939), de Henry King, y **La venganza de Frank James** (*The Return of Frank James*, 1940), de Fritz Lang.



Pasión de los fuertes

Ford no le tomó el pulso a la leyenda y la realidad hasta 1946, cuando dirigió **Pasión de los fuertes**. De hecho, después de este film sobre el duelo en el OK Corral

de Tombstone, entre otros temas, volvió a desinteresarse por los personajes que dibujaron a su modo la ambigua épica de la nación, pese a que el militar que encarnó Henry Fonda en **Fort Apache** tuviera algo de los rasgos del general Custer, y en su último *western*, **El gran combate** (*Cheyenne Autumn*, 1964), recuperará en una escena de relajación a Wyatt Earp y Doc Holliday, no casualmente dos de los personajes emblemáticos de la historia del Lejano Oeste más veces utilizados por el cine, juntos o por separado: añádanse una versión anterior de Allan Dwan, **Frontier Marshall** (1939), y las posteriores **Wichita** (*Wichita*, 1955), de Tourneur; **Duelo de titanes** (*Gunfight at the OK Corral*, 1957), de Sturges; **Forty Guns**, de Fuller; **La hora de las pistolas** (*Hour of the Gun*, 1967), también de Sturges; **Duelo a muerte en OK Corral** (*Doc*, 1971), de Frank Perry; **Asesinato en Beverly Hills** (*Sunset*, 1988), de Blake Edwards; **Wyatt Earp** (*Wyatt Earp*, 1993), de Lawrence Kasdan, y **Tombstone** (*Tombstone*, 1993), de George Pan Cosmatos, y eso sin ánimo de ser exhaustivos.

Pasión de los fuertes, pese a estar fechada en 1946, tiene la estética propia de un *western* primitivo y, en comparación con el resto de filmes remarcables sobre el tema, fuerza en todo momento la idea romántica (el recitado de *Hamlet* en el *saloon*, la tos y el pañuelo blanco del tuberculoso Holliday, la figura entrañable de la joven mestiza que encarna Linda Darnell), coloca a todos los personajes en su lugar (Wyatt da una patada al indio borracho y se gana el cargo de *sheriff*; los Clanton y los Earp se enfrentan porque han perdido a sus hijos o hermanos en la refriega), dibuja con maestría a la comunidad y sus ritos (la espléndida secuencia del baile) y demuestra una vez más, en el duelo final, la impronta naturalista de Ford. Si **La diligencia** fue un *western* a contracorriente que sacó al género de un ostracismo del que sólo le salvaba la serie B, **Pasión de los fuertes** marcó de forma indeleble su propio territorio en unos momentos en los que se esbozaba la idea de los llamados *superwesterns*, y el color, sin reemplazar por entero al blanco y negro, ganaba su espacio. **Pasión de los fuertes** está, en 1946, más cerca de **El forastero**, de Wyler, o de **The Ox-Bow Incident** (1943), de Wellman, que de **Duelo al sol**, por citar dos películas anteriores de impronta primitiva (en temario, personajes, decorados, emociones, tiroteos, movimiento: la estética del sombrero alto y ancho y las paredes rocosas en los *saloons*) y un *superwestern* realizado inmediatamente después que la evocación en claroscuro de la canción de *Mi querida Clementine*.



Pasión de los fuertes



El fantasma de Tom Joad

Carlos Losilla

Zinema matutik **The Fugitive** (1947) filmera arteko John Forden aldia iltzen duena polemikoena da bere Filmografía zabalarea barruan. Eta, zehazki, hoeita hamarreko hamarkadan eta berrogeikoan egin zituen filmetan espresionismotik jasotako ustezko eraginak beaharbada hertsiegia diren baieztapen batzuk sorrarazi ditu. Film horiek zein neurritaraino dira Forden ondorengo filmetatik hain desberdinak? Akaso ez al ditu babesten erabat amerikarra den tradizioak? Are gehiago, estilo ezaugarri horiek ez al dute oraindik irauten, beste modu batera lotuta, “heldutzat” jotzen den aldiko bere filmetan? Zer dago horren guztiaren atzean?

En 1923, un director sueco llamado Victor Sjöström convierte su apellido en Seastrom para integrarse en el sistema de estudios hollywoodiense. En 1926, el cineasta alemán Friedrich Wilhelm Murnau llega a Hollywood, contratado por la Fox, tras una fulgurante carrera en su país de origen. Fritz Lang, el responsable de **El doctor Mabuse** (*Doktor Mabuse*, 1922) o **Metrópolis** (*Metropolis*, 1926), realiza su primera película americana en 1936, tras su paso por Francia huyendo de Berlín. En fin, el británico Alfred Hitchcock es nominado al Oscar en 1940 por su espectacular debut en Hollywood, **Rebeca** (*Rebecca*, 1940), que será el inicio de una larga carrera en su país de adopción.

Si el lector consulta el libro de José Luis Guarner *Los soñadores despiertos*, que rastrea la influencia de los emigrados europeos en la historia de Hollywood, sin duda encontrará muchos ejemplos similares. Pero basten estos cuatro para certificar que, en el curso de quince años, la incipiente gramática del clasicismo americano no sólo se vio transmutada por el llamado “expresionismo”, sino también por otros estilos a la vez concomitantes y disidentes respecto a la moda centroeuropea. **La carreta fantasma** (*Körkarlen*, 1921), de Sjöström, apela a la tradición nórdica para recurrir a las nieblas y las brumas como emblema de una determinada estética. **Posada Jamaica** (*Jamaica Jim*, 1939), de Hitchcock, mezcla a Robert Louis Stevenson con la novela gótica, y el resultado es igualmente tenebroso. En el periodo de entreguerras no hacía falta haber nacido en Weimar o Viena para sentirse atraído por las tinieblas. Más allá de las diferencias que las separaban, algo mucho más sólido unía estas tendencias: el cuestionamiento de la claridad compositiva que había sido la seña de identidad principal de los primeros años de Hollywood.



Pasaporte a la fama

En la década de los treinta, ni siquiera la cultura que se pretendía netamente norteamericana pudo escapar a estos flujos y reflujos. Dashiell Hammett, Raymond Chandler y James M. Cain, entre otros, dieron forma a lo que luego se conocería como literatura “negra”, el color más apropiado para el estado de ánimo nacional de la época. Pero Carlos Fuentes avisa de que ya Nathanael Hawthorne “*descubrió la semilla del mal en el puritanismo persecutorio de La letra escarlata, y Edgar Alan Poe instaló el mal norteamericano, sin necesidad de escenarios europeos, en El corazón delator, la negación de los horizontes inmensos del lejano Oeste y el destino manifiesto, sepultados en los féretros de la casa de Usher*”, para acabar hablando de Henry James, Herman Melville y William Faulkner, entre otros. Si el interesado en el tema se traslada al Museo de Arte Moderno de Nueva York comprobará que la famosa *House by the Railroad*, de Edward Hopper, se remonta a 1925: las sombras ominosas sobre la fachada, la terrosa vía del ferrocarril y las nubes amenazadoras de esta tela eran contemporáneas del desembarco europeo en Hollywood. Al otro lado del Atlántico —en el Museo de Orsay, en París— y un poco más atrás en el tiempo —debemos situarnos en 1871—, se conserva la *Composición en negro y gris (Retrato de la madre del artista)*, de James Abbott McNeill Whistler, una apoteosis de

manchas oscuras cuya sensación de fantasmal amenaza, no logran disminuir ni siquiera los blancos fulgores que la atraviesan. Y en el Metropolitan se comprobará que aún antes, en 1859, Martin Johnson Heade invocó la más densa oscuridad para recrear los mares y los cielos de *The Coming Storm*, otro clásico de la pintura “en negro” norteamericana. Nuevamente, por supuesto, los ejemplos podrían multiplicarse.

En 1935, el mismo año de **El delator** (*The Informer*), un cineasta de cuarenta años que se hace llamar John Ford estrena también **Pasaporte a la fama** (*The Whole Town's Talking*), una curiosa película que mezcla el cine negro con la comedia de enredo para acabar reflejando la inevitable deriva de la mentalidad americana hacia el lado oscuro de la vida y del arte. Lo cual demuestra que las nuevas influencias europeas, de Sjöström a Lang, deben enfrentarse a la gran tradición oriunda del claroscuro moral y estético, de Hawthorne a Hopper, para calibrar adecuadamente la verdadera identidad de las nuevas imágenes hollywoodienses. Tanto **El delator** como **Pasaporte a la fama** son películas inequívocamente fordianas. Pero mientras la segunda acude a un modelo narrativo y un sentido del humor que formarán parte indiscutible del estilo “maduro” del cineasta, considerado como tal a partir de la “trilogía de la caballería”, la primera parece más bien una salida de tono: una fabula cristiana sobre un pobre hombre que huye de sí mismo y de su remordimiento para acabar reencontrándose, solo y desesperado, en el rito de la muerte entendida como resurrección. “*Demasiado pretencioso para John Ford*”, dijeron y dicen los críticos. Demasiados contrastes visuales para el poeta de los cielos resplandecientes, del enfrentamiento entre naturaleza y civilización. En **Centauros del desierto** (*The Searchers*, 1956), unánimemente considerada como la obra maestra de Ford y realizada más de veinte años después, el personaje interpretado por John Wayne se ve sometido a dilemas morales muy próximos a los del Victor McLaglen de **El delator**. Y los brutales contrastes entre luces y sombras son también constantes: el fulgurante anochecer previo a la matanza, la negra silueta del jefe indio proyectada sobre la niña indefensa, la mirada torva de Wayne semioculta por la penumbra de su sombrero, la luz cegadora que brota de la cueva donde se esconde Natalie Wood... El mismo malestar existencial, la misma paranoia reflejada en masas y volúmenes que se recortan sobre un fondo a veces indefinido, a veces neutro.

* * *

Además de **El delator**, hay otras películas de Ford realizadas entre los años veinte y la inmediata posguerra de los cuarenta que también pueden contemplarse desde esa misma sensación de ambigua perplejidad. **La patrulla perdida** (*The Lost Patrol*, 1934), **Hombres intrépidos** (*The Long Voyage Home*, 1940) o **El fugitivo** (*The Fugitive*, 1947) son las más extremas, de nuevo metáforas tan desnudas en su dramaturgia como estilizadas en su visualización, parábolas desoladas en las que lo

único que importa es sobrevivir: a la guerra, a la furia del mar, a uno mismo. **El doctor Arrowsmith** (*Arrowsmith*, 1931), **Judge Priest** (1934), **Steamboat 'Round the Bend** (1935), **Prisionero del odio** (*The Prisoner of Shark Island*, 1936), **El joven Lincoln** (*Young Mr. Lincoln*, 1939), **Las uvas de la ira** (*The Grapes of Wrath*, 1940) o **La Ruta del Tabaco** (*Tobacco Road*, 1941) forman una especie de fresco sobre la vida americana cuyo realismo aparente se solapa con una estética estatuaria demasiado rígida e introspectiva como para resistir las comparaciones con el dinamismo expresionista. Tendencia que culmina en los grandes grupos escultóricos que pueblan **¡Qué verde era mi valle!** (*How Green Was My Valley*, 1941), su reverso mítico situado en una Europa perfilada en huecograbado, y que tiene su reflejo más conflictivo en la serie de *westerns* iniciada con **La diligencia** (*Stagecoach*, 1939) y **Corazones indomables** (*Drums Along the Mohawk*, 1939) y rematada con **Pasión de los fuertes** (*My Darling Clementine*, 1946), donde los grandes mitos primigenios del Oeste americano parecen cobrar vida a partir de una estampa ilustrada: el asentamiento de los colonos, la formación de las ciudades, el establecimiento de unas leyes de convivencia. El esfuerzo del cronista que va extrayendo poco a poco sus formas y sus temas de una materia bruta inconmensurable no sólo se corresponde con el de los creadores de una civilización, sino también con el que les obligan a realizar sus propios conflictos morales para enzarzarse en un proceso de autosuperación siempre demasiado exigente con uno mismo y con los demás.



El delator

Y este gran pecado original, tan arraigado en la mentalidad yanqui, no procede tanto de la brumosa Europa como de la puritana América, o mejor, en el caso de Ford, de una América ideal cuya autoexigencia de raíz católica le lleva a proyectar su sombra sobre la enrarecida Irlanda de **The Plough and the Stars** (1936), por ejemplo. En cualquier caso, todo coincide en el crisol americano, en los severos ropajes de los padres fundadores, en el recuerdo exaltado de una Arcadia que no renacerá hasta **El hombre tranquilo** (*The Quiet Man*, 1950): no se trata tanto de utilizar un expresionismo importado para trascendentalizar los temas como de apelar a una tradición tan mestiza como obsesiva con el fin de exorcizarla. En esa época, Ford lucha con los demonios de toda una nación, incluidos los estéticos, sin otro resultado que películas sombrías pobladas por figuras huidizas que sólo pueden fijarse en el tiempo y en el espacio a modo de retrato conmemorativo o ilustración costumbrista: el camino que va, para seguir utilizando los mismos ejemplos, de Whistler a Hopper.

“A diferencia de los modernos —escribió Tag Gallagher a propósito de los documentales de guerra de Ford— a Ford no le interesa tanto mezclar técnicas de

cinéma-vérité con técnicas del cine clásico como atenuar la tensión entre realidad e invención. Curiosamente, en los puntos donde esta tensión es más tirante, es donde captamos con más fuerza la autenticidad, tanto cinematográfica como real”. Entre 1941 y 1943 John Ford deja Hollywood para enrolarse en la marina de Estados Unidos y realiza unos cuantos documentales sobre la conflagración bélica. Uno de ellos, **The Battle of Midway** (1942), es objeto de un detallado estudio por parte de Gallagher, que descubre en él una minuciosa estructura musical en tres partes, definiéndolo como “una sinfonía con su sucesión de tonos de luz, tonos de emoción, tonos de movimiento”. Por si **El fugitivo**, realizada cinco años después, no fuera suficiente, **The Battle of Midway** demuestra que la serie de documentales de guerra dirigida por Ford no supuso ningún cambio sustancial en su carrera, ninguna caída del caballo. Como ocurre en esa peliculita, antes ya había experimentado con las relaciones entre la realidad filmada y los modos de darle forma. Y también lo haría después, no sólo en el caso exagerado de **El fugitivo**, sino también en las deslumbrantes **Wagon Master** (1950) o **Escrito bajo el sol** (*The Wings of Eagles*, 1957), por citar dos casos concretos además de los ya mencionados.



El fugitivo

De hecho, la primera película comercial dirigida por Ford tras sus documentales

delata con cierta precisión el camino que va a seguir su obra en los años posteriores. A pesar de su construcción más bien desconcertante, de su rechazo absoluto de algunas de las más cimentadas convenciones del género al que pertenece y, sobre todo, de su narración fluida, de su estricta naturalidad, en apariencia tan alejada de los trabajos fordianos de los años treinta, **They Were Expendable** (1945) es, como afirma Lindsay Anderson, “un poema heroico”, hasta el punto de que “un simple plano, insertado por sorpresa (...) adquiere un significado que va más allá de lo que aporta al desarrollo del relato”. Y, como todo poema heroico, **They Were Expendable** es también un poema trágico. Lejos de sentirse presionado o influido por su experiencia “real” en la guerra, Ford estructura su película como un oratorio, más que como un himno, y obliga a sus actores a declamarlo en emotivos *tableaux* a veces independientes, a veces próximos a un estilo de recitativo que une las escenas a través de leves encadenados temáticos o visuales. No es extraño que Gallagher, a propósito de **The Battle of Midway**, comparase a Ford con Godard y Straub. Ni tampoco que Michael Wilmington y Joseph McBride escribieran en su libro sobre el cineasta: “Ford muestra al escuadrón como un grupo de sombras fantasmales en la tierra...”.

* * *

El músico y cantante Bruce Springsteen tomó conciencia un poco tarde de la importancia de la obra de John Ford. Ya había editado sus primeros discos. Ya había alcanzado la fama. Ya se había convertido en uno de los mejores poetas norteamericanos contemporáneos. Y entonces su amigo y colega Jon Landau le obligó a prestar un poco de atención a un par de películas con las que hasta entonces no había establecido ningún vínculo emocional y con las que, sin embargo, sus canciones tenían mucho que ver. Una era **Centauros del desierto**, y a Springsteen llegó a obsesionarle hasta el punto de que, en una fotografía de su disco *Nebraska*, él mismo aparece en el dintel de una puerta en claroscuro, en sentido homenaje a los planos de John Wayne con que se abre y cierra la película de Ford. La otra fue **Las uvas de la ira**, con la que estableció una relación algo más compleja: al principio no le impresionó, pero acabó incluyendo el nombre de su protagonista en uno de sus álbumes, *The Ghost of Tom Joad*.



They Were Expendable

La interacción de Springsteen con la obra de Ford, que Dave Marsh explica sucintamente en el libro *Glory Days*, es algo así como una pequeña metáfora del modo de recepción que suele dispensarse al cineasta. Aun siendo una de las películas de esa época más aceptadas como inequívocamente fordianas, **Las uvas de la ira** se asocia mucho más con **El delator** u **Hombres intrépidos** que con **La legión invencible** (*She Wore a Yellow Ribbon*, 1949) o **Río Grande** (*Rio Grande*, 1950). En cambio, **Centauros del desierto** se considera sinónimo de emoción y capacidad comunicativa, exactamente igual que las canciones del propio Springsteen. Es como si la etapa del cine de Ford que puede darse por finalizada con **El fugitivo** antepusiera las formas a los temas, enmascarara aquello que quiere decir con la retórica utilizada para decirlo. Y algo de eso hay, en clara correspondencia con ese lado “negro” de la tradición representativa norteamericana. No obstante, al final, como le sucedió a Springsteen, el rompecabezas toma forma y todas las piezas encajan: más allá de estilos y épocas, el cine de John Ford es siempre el mismo y habla de las mismas cosas. De los inconvenientes de la civilización y la nostalgia de un mundo perdido, es cierto, pero también del sentimiento de culpa que conlleva todo eso. En este sentido, jamás la trastienda de los temas fordianos se ha expresado con mayor claridad que en

La patrulla perdida o **El delator**, del mismo modo en que las raíces de su estética se presentan también al desnudo, sin las depuraciones posteriores. Son películas sobre el pecado y la redención, como en el fondo también lo serán **Dos cabalgan juntos** (*Two Rode Together*, 1961) o **Siete mujeres** (*Seven Women*, 1966). Y como lo son igualmente las novelas de Edith Wharton o las pinturas de John Singer Sargent: en el retrato de *Madame X*, la lascivia del cuerpo deseado queda aniquilada por el negro funerario del vestido, la espontaneidad del cuerpo por la rigidez de las formas, el pecado de la sensualidad por la redención que proporciona el arle. Igual que Gypo Nolan cuando debe pagar con su vida por haberse convertido en un delator. O que la tripulación del Glencairn, eternamente condenada a vagar por los mares. O que el señor Gruffydd, que se ve obligado a abandonar sus verdes valles en una trágica noche. O que el propio Tom Joad, fantasma errante que purga los pecados del mundo.



Las uvas de la ira

Al final de **Las uvas de la ira**, Joad parece un iluminado convencido de que su misión en este mundo es propagar la palabra de los pobres, la sal de la tierra. Sus ojos se abren desmesuradamente mientras una luz irreal perfila las líneas de su rostro. **El joven Lincoln**, también interpretado por Henry Fonda, renuncia a su vida tranquila para hacerse cargo estoicamente del futuro de la nación. En **Prisionero del odio**, el doctor Samuel Mudd se sacrifica, paradójicamente, por el verdadero asesino de

Lincoln. **Cuatro hijos** (*Four Sons*, 1928) y **Peregrinos** (*Pilgrimage*, 1933) insisten en el tema obsesivo de la Primera Guerra Mundial para mostrar las tribulaciones de sendas madres dispuestas a todo con tal de mantener unida a su familia. En el otro extremo, **Tragedia submarina** (*Men Without Women*, 1930), como **La patrulla perdida**, habla de hombres solos inmolados en un enfrentamiento abstracto con las fuerzas del destino. Los westerns mudos de Ford más conocidos, **El caballo de hierro** (*The Iron Horse*, 1924) y **Tres hombres malos** (*Three Bad Men*, 1926), anticipan ideológica e iconográficamente su producción posterior en el género, sobre todo en lo que se refiere a la necesidad de que algo se quede en el camino para poder seguir adelante. Incluso películas aparentemente tan inanes, y la vez distintas, como **Huracán sobre la isla** (*The Hurricane*, 1937) o **La mascota del regimiento** (*Wee Willie Winkie*, 1937) abordan el tema de la culpabilidad colectiva y el chivo expiatorio. No es de extrañar que **They Were Expendable** se titulara, en Chile, *Fuimos los sacrificados*, y en Venezuela, *Los sacrificados*.



Huracán sobre lo isla

El sacrificio y la renuncia pueden tomar muchas formas en la primera parte de la obra de John Ford. Pero, en todos los casos, suponen una negación de la inocencia, mito primordial de la tierra prometida, y una aceptación de la existencia del mal que redonda en una curiosa paradoja: asumirlo puede conducir a la verdadera redención.

Quizá no estemos lejos de Martin Scorsese o Paul Schrader, los dos grandes cineastas cristianos de la modernidad americana. Sin embargo, hay una diferencia. En el caso de Ford, arrancar el mal del mundo para expiarlo personalmente implica que ese universo exterior queda libre de toda culpa, por lo menos hasta que una nueva situación de amenaza vuelve a emponzoñarlo y resulta necesario otro redentor. **La diligencia** es la película clave de este tramo de la Filmografía fordiana porque recoge todas esas tensiones y las resuelve en un compromiso, en un pacto. La metáfora en principio abstracta de la comunidad se va haciendo poco a poco más real para el espectador a medida que la trama se dirige a su conclusión. En la secuencia final, con el escenario físico del pueblo ocupando el lugar del simbolismo claustrofóbico de la diligencia, Ringo (Wayne) sacrifica su independencia, su feliz marginalidad, en beneficio de ese incipiente grupúsculo intersocial que dará lugar a la nación americana. Asume los males de la insolidaridad y la desunión, el individualismo malentendido que llevara a la perdición a Gypo Nolan, y los resume en un acto de violencia concebido para iniciar una era de paz. A la vez se redime y se condena. ¿Como el propio cine de Ford en esa época?

María Estuardo (*Mary of Scotland*, 1936) fue la única película en que colaboraron John Ford y Katharine Hepburn. Según cuenta Scott Eyman en su biografía del director, *Print the legend*, en esa época se entabló entre ellos algo más que una amistad. Eyman no se atreve a asegurar la existencia de una relación sexual, pero algunos de los testimonios que cita hablan de un romance hasta tal punto apasionado que en absoluto se puede descartar. Sea como fuere, tras una intensa correspondencia epistolar la relación quedó clausurada, y Ford jamás se separó de su mujer, Mary, que por otra parte representó para él algo también muy querido por sus personajes: la seguridad del hogar, la garantía de pertenencia a una comunidad. Hasta el punto de sacrificar su independencia emocional y renunciar al amor de su vida. Es sólo una especulación, pero ya había servido a Peter Bogdanovich, citado por el propio Eyman, para establecer una bonita analogía: los personajes fogosos e impulsivos que interpretó Maureen O'Hara en las películas de los años cuarenta y cincuenta podrían ser una réplica más o menos idealizada de la también altiva e independiente Hepburn. Y los sentimientos de Walter Pidgeon hacia O'Hara en **¡Qué verde era mi valle!** recrearían, desde la perspectiva del mito romántico, el punto de vista del propio Ford. Finalmente, Eyman añade un dato inquietante: la protagonista de **El hombre tranquilo**, también incorporada por O'Hara, responde al nombre de Mary Kate, lo que podría tomarse por una demostración palmaria de la esquizofrenia sentimental que persiguió a Ford durante gran parte de su carrera y su vida posteriores.



María Estuardo

Durante la filmación de **The Battle of Midway**, explica Gallagher, Ford permanecía de pie con su cámara, en el epicentro mismo del combate, incluso en los momentos de mayor peligro. En uno de ellos, mientras las explosiones se sucedían a su alrededor, resultó herido. Si al motivo de la renuncia explícito en su historia con Hepburn, por lo menos tal como ha llegado hasta el presente, se añade esta atracción hacia la muerte en forma de sacrificio expiatorio, el resultado es un cuadro psicológico muy frecuente en los personajes de sus películas de esa época. Incluso, para terminar de formalizarlo, Ford también bebía en exceso, un gesto consciente de autodestrucción que compartió con el que luego sería el gran amor de Hepburn, el actor Spencer Tracy. Renuncia y sacrificio que, de algún modo, acabó trasladando a su obra. El hecho de que después de **El fugitivo** renunciara a los elementos más provocativos y radicales de su estilo, integrándolos en una estética menos exuberante, es un síntoma de que Ford había decidido purgar sus “pecados de juventud”. Y eso es tanto más llamativo cuanto que Hollywood, precisamente en esa época, empezaba ya a aceptar ese tipo de experimentos manieristas.

El fugitivo fue la primera película producida por Argosy Pictures, la productora que Ford fundó con Merian C. Cooper. Representó también el final de su época

“expresionista”: la ruptura con cierta tradición norteamericana que, a partir de entonces, reconvertiría en un estilo más límpido y diáfano. La consideración del periodo de su filmografía que va de los años veinte a 1947 como un episodio independiente o una etapa de aprendizaje, según esto, debería someterse a una rigurosa revisión. No se trata de que Ford alcanzara el apogeo de su arte sólo cuando se despojó, por lo menos superficialmente, de sus tendencias más “negras”. Primero, porque no las expulsó de su sistema retórico, sino que las interiorizó. Y segundo, porque la potencia de su cine a partir de la “trilogía de la caballería” no tiene por qué estar activos a una fase anterior, sea cual fuere su consideración desde un punto de vista cualitativo. Mejor pensar en Poe y en Hopper, en Gypo Nolan y Tom Joad, en Katharine Hepburn y en el impacto de la guerra, en las esperanzas puestas en Argosy y en el fracaso de **El fugitivo**, para delinear un itinerario hecho de sacrificios y renunciaciones que a su vez condujo a un posibilismo convertido luego en la fase más aclamada de su carrera. Es una suerte para todos nosotros que ese posibilismo incluya títulos como **La legión invencible**, **El hombre tranquilo**, **Centauros del desierto**, **Escrito bajo el sol**, **El hombre que mató a Liberty Valance** (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962) o **Siete mujeres**. Pero lo cierto es que Ford siempre dijo que su única película perfecta era **El fugitivo**, precisamente la culminación de una etapa que, mejor o peor que la siguiente, se cerró de un modo quizá demasiado abrupto para él.



El fugitivo

* * *

Una pequeña historia, a modo de epílogo. En 1913, una revista literaria norteamericana llamada *The Argosy* publicaba relatos románticos firmados por un tal Fred Jackson. Un joven de Providence llamado Howard Phillips Lovecraft se sintió ofendido por la sensiblería de esas historias y escribió una carta de protesta a la publicación, en verso, que a su vez fue contestada por un aluvión de misivas por parte de los admiradores de Jackson. La polémica estaba servida. Y Lovecraft no la evitó. A su vez, Edward S. Daas, presidente de la United Amateur Press Association (UAPA), leyó los textos de Lovecraft y le invitó a unirse a su asociación, lo cual significó el principio de una carrera literaria luego vital para la historia de la cultura estadounidense: el joven que empezó escribiendo cartas a una revista terminó componiendo algunas de las obras más importantes de la literatura norteamericana, a la altura de Edgar Allan Poe y de la corriente más tenebrista del arte de aquel país.

La vida de Lovecraft estuvo llena de sacrificios y renunciaciones: vivió siempre en su ciudad natal y se dedicó en cuerpo y alma a la literatura. Murió a los 47 años.

Argos es el nombre del barco con el que los argonautas partieron en busca del vellocino de oro. Pero también es el nombre del perro de Ulises, que fue el único en

reconocerlo a su regreso a Itaca. Una vez cumplida su misión, Argos cayó muerto.



La sensibilidad social de un poeta campesino

*Radiografía crítica de
los mitos primitivos*

Carlos F. Heredero

1. Dirección y etapas de una trayectoria

La Filmografía de John Ford dibuja un curioso itinerario durante el periodo histórico que conduce desde el colapso económico y social de la Gran Depresión hasta el comienzo de la Segunda Guerra Mundial. El estallido de la Bolsa sorprende al cineasta, nacido John Martin Feeney (más tarde John Augustine Feeney, luego Sean

Aloysius O'Feeney y después Jack Ford, antes de adquirir definitivamente el nombre con el que ha pasado a la historia), en medio de un periodo de transición y de búsqueda personal que coincide, igualmente, con el tránsito del cine silente al cine sonoro. El año 1929 contempla, de hecho, la producción de su última película muda (**Strong Boy**, una cinta con música y efectos) y de sus dos primeros largometrajes íntegramente sonoros: **Shari la hechicera** (*The Black Watch*) y **El triunfo de la audacia** (*Salute*).



Carne

Será no obstante en 1931 cuando su creciente dominio del nuevo lenguaje, y la apertura de una diferenciada etapa industrial en su carrera (Ford filma su primera película fuera de la Fox: **El doctor Arrowsmith** —*Arrowsmith*—), le permitan inaugurar una nueva y provechosa fase de su trayectoria. Comienza así un periodo de su obra que corre en paralelo con los tiempos más duros de la Depresión y en cuyo transcurso (1931-1935)^[1] el cineasta rueda un total de nueve filmes. Aunque muy diferentes en temas y estilos, las imágenes de esta etapa se centran mayoritariamente en la América contemporánea, de la que se traza (a lo largo de ocho títulos) un retrato crítico y problemático. El cine de Ford dibuja con ellos la radiografía de un país en el que los valores culturales ya no son suficientes para garantizar la seguridad, donde el sentido del deber aparece lleno de contradicciones y donde los héroes se desvelan tan

introspectivos como contradictorios.



El doctor Arrowsmith

Tag Gallagher ha creído ver en aquellas películas (hablando esencialmente de **Carne** —*Flesh*, 1932—, **Peregrinos** —*Pilgrimage*, 1933, **Doctor Bull** —1933— y **Pasaporte a la fama** —*The Whole Town's Talking*, 1935—) “un comentario sobre la catástrofe social de los años de la Depresión”, un fresco social en el que pueden encontrarse invectivas contra el gobierno y contra los hombres de negocios, pero donde Ford se muestra menos preocupado por el 33% de paro (12 millones de trabajadores desempleados) que por el “*insentido moral que corrompe los vínculos sociales a todos los niveles, incluyendo, especialmente, al hombre común*”^[2]. El cine de Ford propone durante aquellos años un acercamiento doloroso, algo misántropo, iconoclasta y rebelde hacia el paisaje social de un país en crisis frente al que un cineasta hijo de emigrantes irlandeses se siente incómodo y sobre el que emprende algunas reflexiones que habrán de constituirse, con el paso del tiempo, en ejes fundamentales y vigas maestras de su discurso personal.

Ford empieza a comprender entonces la rémora vital y hasta la opresiva coacción que pueden llegar a suponer los ideales y las tradiciones cuando unos y otras se convierten en ataduras que impiden comprender la realidad compleja del presente, nervio central que sostiene la reflexión inherente a muchas de sus obras maestras de

madurez. Y de aquellas fechas proviene, también, el desencuentro esencial, de fondo, entre el héroe fordiano paradigmático y la comunidad de la que se aleja, que lo expulsa o a la que rechaza, al mismo tiempo que aquél nunca deja de alimentar el sueño de su integración en ella.

A esa primera etapa de su Filmografía sonora le seguirá una segunda (1935-1938) en la que el cine de Ford abandona la perspectiva crítica sobre el *stablishment* — presente en la mayor parte de sus trabajos precedentes— para retirarse hacia el pasado histórico y hacia el territorio de la fantasía. El cineasta emprende así, a lo largo de nueve películas (desde **El delator** —*The Informer*, 1935— hasta **Submarine Patrol** —1938—, pasando por **Steamboat 'Round the Bend** —1935—, **Prisionero del odio** —*The Prisoner of Shark Island*, 1936—, **María Estuardo** —*Mary of Scotland*, 1936—, **The Plough and the Stars** —1936—, **La mascota del regimiento** —*Wee Willie Winkle*, 1937—, **Huracán sobre la isla** —*The Hurricane*, 1937— y **Four Men and a Prayer** —1938—), un viaje hacia tierras lejanas —Irlanda, Escocia, India, Samoa— que retrocede a tiempos pretéritos (la lucha del Sinn Fein en 1922, la era de los grandes barcos en el Mississippi, el reinado de María Estuardo, la rebelión irlandesa de 1916, la India colonial de 1897, la Primera Guerra Mundial) y que se tiñe de acentos expresionistas, pretensiones simbólicas y rémoras literarias.

El cambio de registro y de referentes no era casual. Y probablemente tampoco fruto de una deliberada opción personal por parte del cineasta, a pesar de que Ford era ya por entonces (sobre todo a partir de **El delator**) un director de prestigio en el seno de la industria. Resulta más verosímil relacionar este notorio giro con los nuevos vientos que soplan en Hollywood desde mediados de 1934, cuando el control de la “fábrica de sueños” había pasado ya a manos de intereses financieros externos (Morgan, Rockefeller) y de la censura moral y política impuesta por la oficina de Hays. Desde 1935, además, la Twentieth Century había absorbido a la Fox, y el estudio pasó a estar gobernado por una administración políticamente más conservadora. Como consecuencia de todo ello, y por mucho que la Depresión estuviera lejos de ser superada, el retrato de una América problemática y la denuncia de sus males fue dejando paso, en el conjunto de la producción, a un forzado optimismo que tomaba como resorte la fuga imaginaria hacia horizontes lejanos.



El delator

Finalmente, el recorrido histórico acotado al principio de este artículo se cierra con una tercera etapa (1939-1941) en la que, antes de incorporarse al ejército y de comenzar a filmar la Segunda Guerra Mundial sobre el mismo campo de batalla, John Ford dirige siete películas que le llevarán a la cima de su prestigio. Es un periodo que se abre cuando el cineasta dirige su primer *western* sonoro (**La diligencia** —*Stagecoach*, 1939—) —título que supone, igualmente, su primera incursión por el territorio orográfico del Monument Valley, lugar poético por excelencia en el que anida el mito fordiano del Oeste— y que se cierra cuando estrena **¡Qué verde era mi valle!** (*How Green Was My Valley*) en diciembre de 1941, al mismo tiempo que el ataque japonés a Pearl Harbor desencadena la entrada de Estados Unidos en el conflicto bélico.



Las uvas de la ira

Esas siete películas (sucesivamente: **La diligencia**, **El joven Lincoln** —*Young Mr. Lincoln*, 1939—, **Corazones indomables** —*Drums Along the Mohawk*, 1939—, **Las uvas de la ira** —*The Grapes of Wrath*, 1940—, **Hombres intrépidos** —*The Long Voyage Home*, 1940—, **La Ruta del Tabaco** —*Tobacco Road*, 1940— y **¡Qué verde era mi valle!**) reciben diez Oscar y treinta y cuatro nominaciones a lo largo de tres años en los que, invariablemente, Ford es elegido como el mejor director por los críticos de Nueva York. El cineasta alcanza una posición privilegiada dentro de la industria, consolida su propia visión del mundo, afianza su estilo y profundiza, cada vez con mayor maestría, su capacidad para conformar en términos estrictamente cinematográficos un discurso personal de progresiva complejidad.

Este brillante periodo de prestigio prebélico convierte a Ford en un artista a los ojos de la alta cultura (las adaptaciones de Steinbeck, O'Neill y Caldwell tuvieron bastante que ver con esa perspectiva), en un creador de impronta progresista desde la mirada de la izquierda americana y en una figura casi totémica dentro de Hollywood. Pero lo que importa más de dicha fase, desde la perspectiva que adoptan estas líneas, es el hecho de que esa posición de fuerza alcanzada por el cineasta le permitiera llegar a configurar, precisamente en los dos últimos años de la etapa (cuando más atrás y más lejos había quedado la Depresión, con el país situado ya en la senda de la

recuperación económica), una coherente trilogía de explícita y declarada conciencia social, compuesta con toda evidencia por **Las uvas de la ira**, **La Ruta del Tabaco** y **¡Qué verde era mi valle!**.



El delator

Estas tres producciones de la Fox dirigida por Zanuck (las dos primeras escritas para la pantalla por Nunnally Johnson y la tercera por Philip Dunne) se integran de forma coherente —por lo demás— en el discurso que el director había emprendido ya, un año antes, con la segunda película de este ciclo (**El joven Lincoln**): la tierra como expresión de una forma de vida, el apego a los orígenes como seña de identidad irrenunciable, “*el retrato de unos personajes incapaces de ser sustraídos del lugar donde han nacido y donde querrán morir*”^[3]. Un discurso que Ford engarza con los temas de la supervivencia, la inadaptación y la rebeldía, y en el que, de nuevo, el sentido del deber (desprovisto ahora ya de toda ambigüedad) se identifica con el destino del héroe. Estamos de lleno en la médula de la etapa fordiana que Tag Gallagher llamó “*la edad del idealismo*”.



¡Qué verde era mi valle!

Las tres películas llegan precedidas de otros tantos títulos (**La diligencia**, **El joven Lincoln**, **Corazones indomables**) en los que tanto los héroes que las protagonizan como las comunidades que los pueblan “*habitan fronteras premíticas, donde las estructuras sociales están todavía definiéndose*”^[4]. Historias de los tiempos fundacionales, paso previo o puerta de entrada, si se quiere, a un ciclo de películas (la trilogía social) en las que sus protagonistas se verán asfixiados, oprimidos y coaccionados por estructuras sociales ya plenamente configuradas, que constriñen en sus márgenes (de la ley de los negocios o de la tradición) la vida de unas figuras que encuentran en ellas la razón de ser de su identidad, pero contra las que tendrán que rebelarse o de las que terminarán por ser expulsados.

2. Identidad y sentido de una trilogía

La común conciencia social que respiran **Las uvas de la ira**, **La Ruta del Tabaco** y

¡Qué verde era mi valle! no debe hacer olvidar que son, las tres, producciones de estudio (la Fox), en las que John Ford debe enfrentarse a guiones que se le asignan, extraídos de otras tantas piezas literarias (la novela de John Steinbeck, el relato de Erskine Caldwell —pasado por la previa adaptación teatral de John Kirkland—, el *best-seller* de Richard Llewellyn) y filmados bajo la vigilante supervisión de Darryl F. Zanuck (omnipotente y omnipresente patrón de la casa), que tomaba decisiones trascendentales desde el propio desarrollo del guión hasta el montaje del film o el rodaje, incluso *a posteriori*, de secuencias adicionales. El propio Zanuck fue, de hecho, quien decidió, antes de que Ford llegara siquiera al proyecto, que el personaje de Huw —narrador del tercero de estos filmes— debía permanecer como un niño y sin crecer a lo largo de toda la película, de la misma forma que fue Zanuck, también, quien decidió añadir y rodar la secuencia-epílogo de **Las uvas de la ira** en la que *Ma Joad* desgrana dentro de la camioneta su famoso discurso.

Sabemos también que Ford se hizo cargo del rodaje de **¡Qué verde era mi valle!** después de que William Wyler abandonara la producción, con los decorados ya construidos, con el equipo técnico asignado y con el guión de Philip Dunne perfectamente ultimado (el propio Ford reconoció que el trabajo realizado por el guionista no necesitaba ningún cambio sustancial). Todo ello forma parte del sistema de producción del Hollywood clásico, y si se recuerda aquí no es tanto para relativizar la personalidad fordiana de las películas en cuestión, sino justo para lo contrario. Es decir, para llamar la atención sobre el hecho relevante (lindante incluso con lo asombroso) que supone la afirmación rotunda de un discurso y de un estilo personales en aquellas condiciones de trabajo y con unos materiales ajenos.

Las tres películas comparten, de hecho, una preocupación común que es inherente a muchas otras obras de Ford: la desintegración de la familia como consecuencia de un cambio de era o de civilización, el ocaso de los viejos tiempos y su relevo por nuevas formas sociales que descomponen la viejas estructuras y cuestionan los antiguos valores. Esta encrucijada de fondo es la misma que podemos encontrar en obras tan dispares como **Pasión de los fuertes** (*My Darling Clementine*, 1946), **El último hurra** (*The Last Hurrah*, 1958), **Escrito bajo el sol** (*The Wings of Eagles*, 1957) o **El hombre que mató a Liberty Valance** (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962): pero en el caso concreto de **Las uvas de ira**, **La Ruta del Tabaco** y **¡Qué verde era mi valle!** aquellos temas aparecen entrelazados (y sobre esto descansa la particularidad de la trilogía) con la opresión económica y la explotación laboral ligadas a la descomposición de formaciones sociales rurales o preurbanas ante el avance de las estructuras capitalistas en la consideración del trabajo y en la propiedad de la tierra.

La odisea nómada de los campesinos desposeídos de sus tierras en la América de la Depresión, las caravanas de los *oakies* por las carreteras polvorientas camino de California, mitificada tierra de promisión para los humildes, sencillos, ignorantes y primitivos granjeros de Oklahoma que luchan por la supervivencia en medio de la

explotación y del generalizado desempleo, de la desintegración progresiva de la familia (la muerte de los abuelos, la huida del yerno, la derrota y el desfallecimiento vital del padre, la marcha final de Tom) y del acoso permanente de la policía, componen la materia narrativa que la película de Ford toma de la novela de Steinbeck. Y el resultado es **Las uvas de la ira**, un vibrante melodrama social paradigmático del *New Deal*, aunque aparezca con una década de retraso.



La ruta del tabaco

Los campesinos sureños de **La Ruta del Tabaco** se vuelven sobre sí mismos frente a un proyecto gubernamental de planificación agrícola, los intereses de los banqueros y la amenaza que supone la modernización de las viejas estructuras de la tierra. Aislados y desclasados, refugiados en la añoranza de los viejos tiempos, ciegos frente a las nuevas realidades, incapaces de vivir fuera de la tierra que les ha visto nacer y prisioneros de un concepto atávico de las raíces, *“son figuras humanas patéticamente recortadas sobre una tierra que se les escapa de las manos —a unos por desidia, a otros por impotencia—, y que se dedican durante todo el metraje de la película a chillar, pegarse, destrozar automóviles, robar comida a quien sea necesario (si es de la familia, tanto mejor), remendar calcetines a los que ya no les queda ropa que coser, mirar la tierra con apego, cantar y esperar, sin ansias ni*

demasiadas ilusiones, que las cosas cambien por si solas” —como bien ha resumido Quim Casas^[5], pero sin fuerzas para escapar de la indolencia y del fatalismo monótono en el que están sumergidos.

La familia y los mineros de **¡Qué verde era mi valle!** asisten, por su parte, al progresivo desmoronamiento de su sistema de vida. La minas se cierran, el trabajo escasea, la explotación aumenta y la emigración amenaza con llevarse a los hombres jóvenes lejos de esa comunidad que la memoria de Huw ritualiza y evoca, de forma idealizada, en el relato formalizado por Ford dentro del *flashback* narrativo que organiza la totalidad del film. En la que constituye sin duda la más compleja, pero también la más dura y escéptica, radiografía social trazada por Ford, la historia acumula una tras otra todo tipo de desgracias, derrotas, tragedias, opresiones y fracasos (los despidos de los mineros, la emigración forzada por falta de trabajo, la muerte del padre en el fondo del pozo, el frustrado romance entre Angharad y el predicador, la amarga boda de la primera con un hombre acaudalado para dejar de ser un peso dentro de su familia, la agonía del marco social), mientras que la memoria del narrador embellece el recuerdo de un valle idílico cuyo verdor deviene negrura cuando el manto del carbón se extiende por sus laderas y acaba de marchitar, física y metafóricamente, ese supuesto esplendor que la memoria de Huw atribuye al pretérito.

Relatos que hablan de crepúsculo y derrota, de la descomposición de la vieja sociedad y del amanecer problemático de nuevas estructuras frente a las que los héroes fordianos sólo podrán rebelarse (lo que implica salir de la estructura familiar: Tom Joad en **Las uvas de la ira**), replegarse sobre sí mismos (lo que conduce al ostracismo en medio de una tierra estéril: la familia de **La Ruta del Tabaco**) o traicionar la propia memoria (lo que implica aceptar el fracaso y alejarse de la comunidad idealizada: Huw en **¡Qué verde era mi valle!**). Historias de opresión y de lucha por la supervivencia, pero contadas por John Ford no desde la mirada simple de quien se pone al lado de los desheredados para denunciar las causas de la explotación, sino del cineasta que observa cómo las viejas formas de vida, el peso de las tradiciones, las ataduras de la tierra, la fuerza de los lazos familiares y los ideales propios de la comunidad ancestral impiden a hombres y mujeres —que necesitan de todo ello para dar una razón de ser a su vida— comprender el presente, dominar su existencia y reaccionar frente a la adversidad para sobreponerse a las dificultades.



¡Qué verde era mi valle!

Esta última perspectiva es la que realmente convierte a las tres películas (y de forma especial a **¡Qué verde era mi valle!**) en complejas, enriquecedoras y adultas indagaciones en los pliegues más dolorosos de unos procesos de cambio y transformación social que la mirada de Ford (propia de un campesino irlandés que cree en el pecado, de un emigrante que necesita de fuertes vínculos con la sociedad en la que se integra sin dejar de añorar el mito primitivo de la que procede) contempla desde la sabiduría de quien sabe que ser idealista implica sufrimientos, de quien es plenamente consciente (incluso en términos brechtianos, como diría Jean-Marie Straub) de que, si bien *“la tradición y los mitos nos son necesarios, puesto que son parte integrante del conocimiento humano, aunque —al igual que éste— serán siempre imperfectos”*, lo cierto es que *“el mito no sólo es una mentira, sino también, lo cual es más importante, el producto de un sistema ideológico interesado especialmente en decir mentiras”*^[6].

De ahí que a Ford, como tantas veces se ha dicho a propósito de estos filmes, no le interese tanto el análisis de las causas (económicas, políticas, sociales), sino el estudio de los efectos y de las consecuencias sobre los individuos. Ford no es un marxista. En su cine, el análisis social y político no descansa sobre conceptos, ideologías o estadísticas, sino que requiere una sensibilidad emocional. Sabe que muy pocas veces las personas alcanzan una comprensión analítica de las fuerzas que las

mueven o de las estructuras que las condicionan. De forma consecuente, sus personajes no se comportan en función de la lógica o del racionalismo, sino del sentimiento y de las emociones. En sus películas, los hechos no tienen valor si no están encarnados en personajes y, para él, los personajes son sentimientos. Cabría decir, junto con Tag Gallagher, que para el autor de **Las uvas de la ira** y de **¡Qué verde era mi valle!** un personaje cinematográfico “*es, esencialmente, un lugar de formas emocionales*”.

Es el impacto emocional, el dolor y el desgarramiento que la injusticia provoca en él, y no la comprensión de la dinámica interna de la lucha de clases, lo que empuja a Tom Joad a militar en el sindicalismo a favor de los explotados con la vista puesta, por cierto, no en la construcción de una sociedad nueva y más justa, sino en la reconstrucción —imposible— de la vieja formación social, como pone de relieve su programático discurso final: “*Donde la gente pueda comer lo que ha cultivado y pueda vivir en la casa que ha construido, allí estaré yo*”. Es la incapacidad para vivir fuera de su tierra y de su mundo ancestral lo que mantiene a los campesinos de **La Ruta del Tabaco** apegados a sus raíces. Y es la incompreensión, la miopía propia de la inocencia y del apego ciego a las tradiciones, la que permite a Huw recordar como un paraíso idealizado y mítico el valle que, si alguna vez fue realmente verde, ciertamente no fue nunca paradisíaco.

El sistema criticado y condenado en **Las uvas de la ira** (los banqueros, los políticos que permiten la especulación, los empresarios) permanece fuera de campo, los policías son únicamente seres malvados e insensibles, los capataces sólo son brutos y violentos y hasta los tractores que destruyen los viejos hogares parecen máquinas impersonales. El discurso final de *Ma Joad* (impuesto por Zanuck, pero filmado por Ford) hace girar la ecuación que el film propone en la secuencia anterior, tras la marcha de Tom (desintegración familiar/lucha sindical) hacia el binomio que introduce la actitud de la madre, que permanece al frente de la familia (perseverancia idealista/acatamiento de la realidad). Exactamente el mismo en el que desemboca después **La Ruta del Tabaco**, cuando Jeder Lester y Ada se queden anclados en el porche de su desvencijada cabaña georgiana y opten por perseverar en una existencia que se muestra ya totalmente inviable.

Incluso el propio Huw, cuando empaqueta sus cosas para abandonar el valle (finalmente vencido por la descomposición de su mundo laboral) se refugiará en una evocación idealizada de un pretérito fantaseado. Pero Ford no se ocupa de radiografiar o analizar las fuerzas y los procesos económicos que provocan la degradación de aquella forma de vida, sino de mostrar cómo la sumisión a la tradición por parte de Huw (que renuncia a estudiar para trabajar en la mina), su resistencia al cambio, su ceguera frente a la realidad, su devoción hacia una pureza imaginada, su adherencia irracional y emotiva a los valores del pretérito, le impiden comprender la compleja y también contradictoria realidad de los procesos en curso, de los que primero su familia, y luego también él, terminarán siendo víctimas. La

idealización del universo evocado por las imágenes corresponde al punto de vista de Huw, pero no, como insiste Tag Gallagher, a la perspectiva de Ford sobre el punto de vista de su personaje, ya que el verdadero sentido de **¡Qué verde era mi valle!** nace de la dialéctica entre la memoria del héroe y la realidad de su experiencia vital, mostrada por el cineasta.

Incluso cuando la tragedia se impone de forma irreversible sobre cualquier idealización (la muerte del padre, que asciende a la superficie en brazos de Huw), la mirada ausente y perdida del niño se refugia en el recuerdo de un pretérito visualizado con las formas propias de un cuento de hadas. En el desenlace más devastador filmado nunca por Ford (un niño sostiene el cadáver de su padre, imagen que culmina la progresiva desintegración familiar narrada hasta entonces), el sentimiento del personaje escapa hacia la fantasía. La dureza insoportable de la realidad busca amparo en el seno reconfortante de la memoria y dispara de nuevo el sueño fantaseado de Huw, que regresa así (dentro de la coda final) a los rituales de las comidas familiares, que vuelve a corretear feliz por las calles del pueblo para encontrarse con la hermosa Bronwyn, que rememora el saludo campestre y vitalista de su hermana y que de nuevo pasea con su padre por los prados bucólicos de un valle que en ese momento, sumergido como se encuentra en la mayor y más dolorosa negrura, se le antoja más verde que nunca.

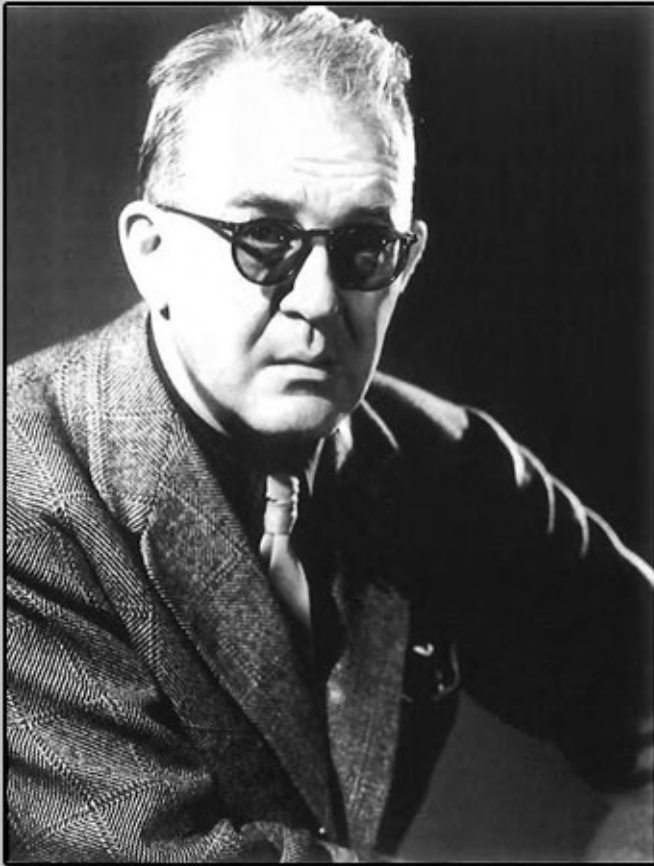


¡Qué verde era mi valle!

La memoria, el sueño y la fantasía ayudan a soportar la realidad, pero Ford nos habla del coste que tiene esa operación: la incapacidad de comprender las determinaciones de la vida social, la impotencia para enfrentarse a los procesos de cambio, la involución hacia el interior de uno mismo y, finalmente, el fracaso, la derrota, la traición incluso a esos ideales supuestamente incontaminados en los que hasta entonces trataba de refugiarse el protagonista. El poeta de la gente sencilla, el cineasta que mejor supo filmar la tierra y las estaciones, la existencia de quienes viven de su trabajo, de las familias errantes expulsadas de sus hogares, de los granjeros aislados en campos yermos, de los mineros que se refugian en las tradiciones como forma de oposición frente a la transformación de su hábitat, nos dice que la resistencia al cambio y la idealización ciega de la tradición puede hacer más soportable la vida, pero no ayuda a sobrevivir.

El cantor lírico de la desintegración y del desarraigo sabía perfectamente, cuando estaba realizando esta película, que Estados Unidos se precipitaba hacia la guerra. Sabía que la fantasía aislacionista no podía mantenerse por más tiempo y que cerrar los ojos a la realidad sólo podía conducir al desastre. Era hora de dejar el valle, de poner pie en la realidad y de entrar en la batalla. La masacre de Pearl Harbor, pocos días antes del estreno del film, acabó de convertir a **¡Qué verde era mi valle!** en una

lúcida elegía poética sobre el sinsentido de volver la espalda a lo real. Jean Renoir se le había adelantado, dos años antes, al filmar **La regla del juego** (*La règle du jeu*, 1939).



Recuerdos, ritos y aprendizaje de una vida

*A propósito de **iQué verde era
mi valle!** y otros filmes*

José María Latorre

How Green Was My Valley oroitzapenari eta nostalgiari buruzko filma dugu, tolesgabetasunaren galeari, ikaskuntzari eta galtzeko zoiran dagoen bizimodua osatzen duten erritualei buruzkoa. Zentzu honetan, lotura zuzena du Forden beste maisu-lan batekin, alegia **The Man Who Shot Liberty Valance** filmarekin. Bertan, sistema bat desegiten den modua (Mendebalde zaharra, “errebolberraren legeak” zuzendua) eta sistema berri baten iragarpena (legearen inperioa, demokrazia) kontatzen zaigu baita ere.

No es necesario estar enfermo y tener que pasar todo un invierno en la cama para poder leer *La isla del tesoro*, pero el pequeño Huw Morgan (Roddy McDowall) de **¡Qué verde era mi valle!** (*How Green Was My Valley*, 1941) conoce en tales circunstancias la novela de Stevenson. Tampoco hace falta que un pastor anglicano regale el libro y diga que “casi tiene envidia” de esa situación y, sin embargo, sus palabras encierran algo de verdad: no se trata de envidia precisamente, pero el descubrimiento de un libro como éste es un hecho feliz que no puede rememorarse sin sentir cierta nostalgia por el niño que todos hemos sido. **¡Qué verde era mi valle!** no sólo habla de minas y de mineros, de huelgas y de huelguistas, de trabajo y de falta de trabajo, de la emigración y del dolor por la marcha, de amores desdichados y de familias que se rompen, de pastores anglicanos puritanos y de pastores anglicanos iluminados, sino también del descubrimiento del mundo y el aprendizaje de la vida por parte de un niño, Huw Morgan, que recuerda desde la madurez cómo era la tierra donde nació y creció, y cómo eran las personas con las que vivía, así como los hechos y las cosas que lo marcaron indeleblemente, entre las que figura la lectura de la novela de Stevenson, asociada, junto a otras cuyos títulos no se citan en el film, con la tibieza del lecho en invierno, con el amor en el trato, con el cultivo de la imaginación, con el cambio de estaciones del año y con la esperanza del renacimiento de la vida en primavera (“*todos los libros que leí en aquella temporada se han fijado en mi memoria*”, dirá la voz narradora del Huw adulto): al otro lado de la ventana cerrada, a la izquierda de la cama, se ve el paisaje nevado mientras Bronwyn (Anna Lee) empieza a leer en voz alta al niño la novela; en la escena siguiente la ventana ya está abierta, la vegetación ha florecido y dos pájaros se posan sobre el alféizar: Huw sonríe feliz y sopla un beso al aire dirigido a los pájaros. Esta elipsis, la más bella y lírica del cine de Ford, resume varias cosas: la agrídulce melancolía de la convalecencia, el descubrimiento del placer de la lectura, la lentitud del transcurso del tiempo en los días de infancia, un nuevo paso en el aprendizaje de la vida, el sentido de la palabra esperanza, una mirada atenta a la percepción de la naturaleza. Habrá que esperar a **Centauros del desierto** (*The Searchers*, 1956) para encontrar un film de Ford en el que las elipsis construidas sobre cambios de estaciones y de paisaje alcancen tanta importancia dramática, aunque sea de diferente sustancia: la elipsis del niño en **¡Qué verde era mi valle!** es una ventana abierta al conocimiento, mientras que las elipsis de **Centauros del desierto** exacerbaban una obsesión; en una se exalta el ciclo natural de la vida y de la naturaleza, y en las otras, el paso del tiempo no hace sino agudizar el sombrío determinismo y la violencia del personaje de Ethan Edwards (John Wayne). Si el cambio de estaciones expresa en *off* narrativo los descubrimientos del pequeño Huw como parte de un proceso que le llevará a la maduración personal, el tránsito narrativo del verano al invierno, del desierto a los paisajes nevados, abierto siempre con imágenes de los jinetes errabundos, carga de mayor tensión el vagabundeo del buscador Ethan Edwards: he ahí cómo a través del estilo se puede encontrar la diversidad entre la semejanza, cómo ser igual y, a la vez,

diferente.

* * *

¡Qué verde era mi valle! se basa en una novela de Richard Llewellyn (hay una antigua edición castellana en Editorial Suramericana) a partir de un guión de Philip Dunne que se intuye modélico, pero el film no sólo consigue hacer olvidar que detrás de él hay una novela (y, con ella, los habituales problemas de una adaptación), sino que reúne, como atraídos por una fuerza centrípeta, temas, personajes y formas narrativas del cine anterior de Ford, y anticipa otros que tendrán expresión en numerosas películas posteriores.



¡Qué verde era mi valle!

No apunto a las tentaciones esteticistas del realizador, confiadas en este caso al barniz expresionista de la, por lo demás, bella fotografía de Arthur C. Miller, sobre la cual se proyectan las sombras y las luces congeladas de **El delator** (*The Informer*, 1935), **María Estuardo** (*Mary of Scotland*, 1936) y **Hombres intrépidos** (*The Long Voyage Home*, 1940), y que en algunos momentos, con las figuras de las esposas y las

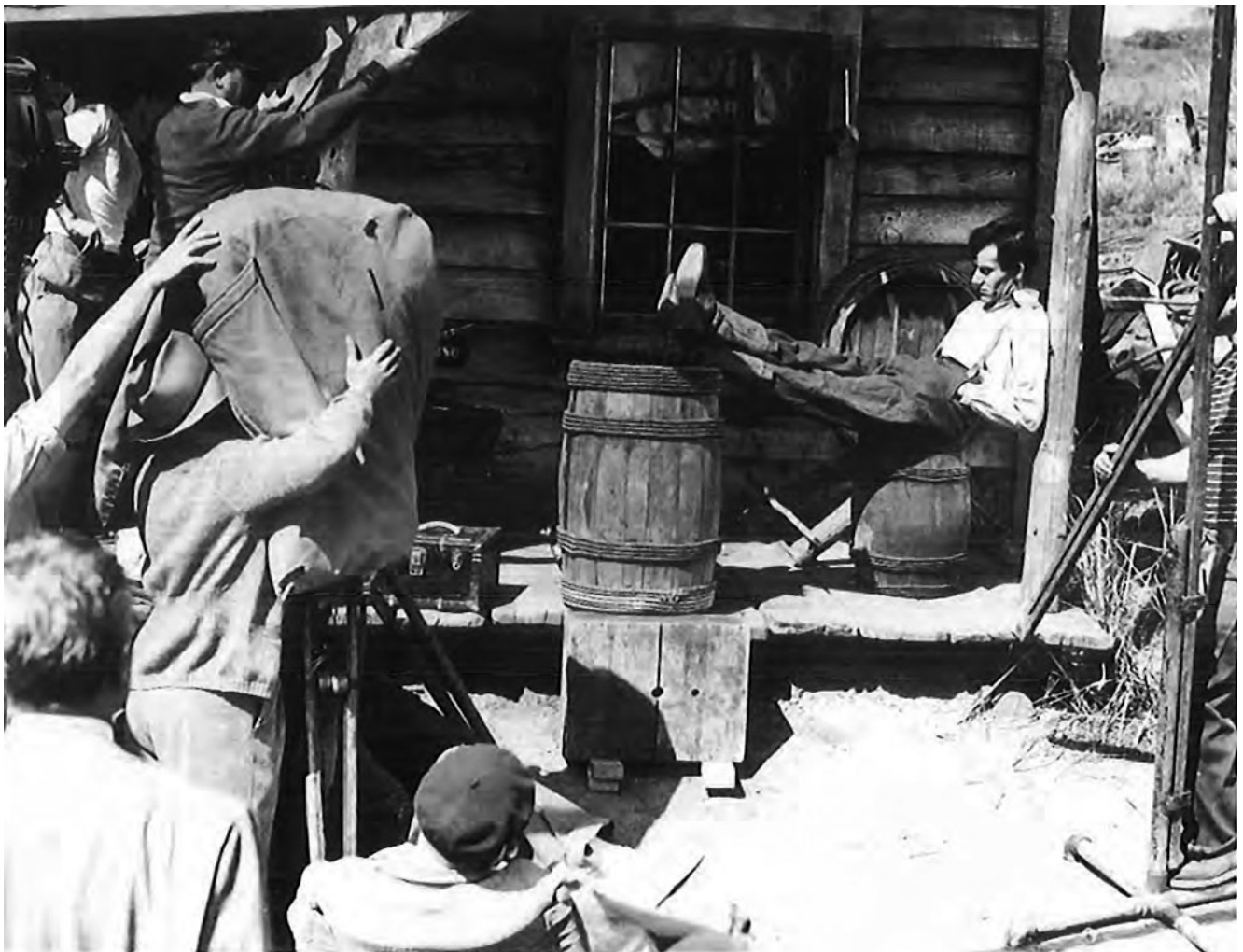
madres de los mineros vestidas de negro y recortadas contra el cielo, hace pensar en la que seis años después entregaría Gabriel Figueroa en **El fugitivo** (*The Fugitive*, 1947), sino a la rica galería de personajes y a una poética fácilmente identificable que entona a varias voces y con una sola mirada un emotivo canto a la dignidad humana. En **¡Qué verde era mi valle!** esta poética se manifiesta a través del recuerdo emocionado, un tanto melancólico, teñido por la muerte, igual que en **El hombre que mató a Liberty Valance** (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962), film con el que comparte estilísticamente la evocación de un mundo en trance de desaparecer y, argumentalmente, el nacimiento de otras circunstancias sociales que alteran la vida cotidiana en ese mundo. Si en **El hombre que mató a Liberty Valance** la llegada del senador Stoddard a Shinbone, el pequeño pueblo donde empezó a ejercer como abogado, sirve de punto de partida a la elegíaca rememoración del pasado, en **¡Qué verde era mi valle!** será Huw adulto quien, por medio de la voz en *off* y con el apoyo inicial de las hojas de un libro, “*se puede pensar que él mismo es su autor*”, desgrane, con algo de la parsimonia de quien se dedica a pasar sin prisas las páginas de un álbum de fotografías familiares y con la modulación agridulce característica de los recuerdos, los paisajes, los hechos y la existencia de las personas que marcaron su aprendizaje de la vida en unos tiempos en los que todo parecía feliz y armonioso, aunque se tratara de una vida dura. Antes de las imágenes evocadoras que cierran la película como una fantasmagoría, el pequeño Huw sube de la mina en la plataforma abrazado a su padre, muerto por el desprendimiento del techo de una galería, y sus últimas palabras, con la voz del adulto que recuerda “*¡qué verde era entonces mi valle!*”, son una expresión del amor que, pese a todo, siente por una época y una forma de vida extintas en las que la inocencia cohabitaba con la tragedia. He hablado de la aparición de otras circunstancias sociales: en **El hombre que mató a Liberty Valance** se trata del nacimiento de la democracia en el país y del (teórico) arrinconamiento de la ley del revólver para dar paso a la (no menos teórica) voz de la justicia legal, mientras que en **¡Qué verde era mi valle!** los mineros dejan de ser esos sumisos y resignados trabajadores que habían sido y empiezan a hablar de sindicatos y de huelgas en un espacio en el que no habrá lugar para hombres como el viejo patriarca Morgan (Donald Crisp); por ello, la película sólo podía acabar con la muerte de éste, que representa el pasado, del mismo modo que **El hombre que mató a Liberty Valance** debía concluir, consecuentemente, con la muerte del pistolero que da título al film, encarnación de otro pasado que se extingue. En ambos casos se arroja una mirada sobre ese pasado y sobre las circunstancias que llevaron a su agonía y su extinción.



Hombres intrépidos

Es lógico que, tratándose de un film construido sobre el aprendizaje de la vida en un momento de transformaciones sociales (y su influencia sobre las relaciones laborales y familiares), los cambios en el entorno humano de Huw agudicen su receptividad, más aún porque, hasta entonces, la vida familiar y la comunitaria se regían por costumbres que habían adquirido el carácter de ritos, y éstos se transforman o desaparecen. En ese pueblo minero de Gales todo es un rito: la fila de hombres que regresan cantando a sus casas después del trabajo; las mujeres que se encargan de preparar la comida, esperar en la puerta del hogar y recibir a la vez al marido, a los hijos y el salario de todos ellos; las reuniones en la taberna y el consumo de cerveza; la asistencia a la capilla los domingos por la mañana; las así llamadas peticiones de mano; las celebraciones matrimoniales; la bendición de la mesa y la norma de que sea el padre el primero en servirse la comida; la prohibición de hablar mientras se come; las canciones de los mineros (costumbre o rito cuya importancia destaca la voz en *off* de Huw al principio del film); la cuidadosa distribución del dinero para el gasto personal de los hijos; la lectura en familia de pasajes de la Biblia; la forma en que se desarrollan los noviazgos... En algunas de esas cosas y en el tratamiento de determinados personajes se reconocen otros filmes de Ford: las relaciones maternofiliales de **Cuatro hijos** (*Four Sons*, 1928) y el

manifiesto de amor a los libros en boca del personaje del maestro en esta misma película (“*los libros son unos amigos que nunca engañan*”); la delicadeza paisajística de **El joven Lincoln** (*Young Mr. Lincoln*, 1939), el dramático efecto de la reducción de salarios sobre quienes no tienen nada más que la fuerza de su trabajo, la importancia de la tierra, las humillaciones de la pobreza, el refugio del hogar, el nacimiento de la conciencia de clase y la forzosa marcha del hijo en busca de una “*más que improbable*” vida mejor en **Las uvas de la ira** (*The Grapes of Wrath*, 1940); el recuerdo de la tierra de origen en **Hombres intrépidos**; las serenatas nocturnas de los soldados al coronel y a su esposa en los porches de la casa en **Río Grande** (*Rio Grande*, 1950); las costumbres tribales de la cerrada comunidad irlandesa de **El hombre tranquilo** (*The Quiet Man*, 1952); la presencia del borrachín Cyfartha (Barry Fitzgerald, frecuente en el cine fordiano en forma de variaciones sobre la figura de un insaciable bebedor de cerveza)...



El joven Lincoln

El tono elegíaco del film es fruto del sentimiento de despedida a un mundo, a una forma de vida y a unos seres humanos que han dejado de existir, pero también una consecuencia de la forma con que está construido el relato. Ya he dicho que, como corresponde a una clásica historia de iniciación, todo gira en torno a la idea de la

costumbre convertida en rito: si el aprendizaje de Huw Morgan pasa por la cuidadosa observación de las conductas de quienes lo rodean, el cambio que va experimentando su entorno se proyecta sobre la percepción infantil de esas costumbres, de esos ritos: el pequeño se apercibe de que los mineros ya no cantan cuando salen del trabajo, oye hablar por primera vez de “huelga” y de “sindicatos”, ve cuestionado el respeto que los demás mineros sienten por su padre, el amor de su hermana Angharad (Maureen O’Hara) por el pastor Gruffydd (Walter Pidgeon) se manifiesta de un modo diferente, sin adoptar las formas del cortejo tradicional, e incluso será también la hermana la que dé el primer paso para introducir el divorcio en el valle poco después de haberse casado con el hijo del propietario de la mina (otro hecho relacionado con los cambios sociales y de costumbres que van teniendo lugar en la comunidad: Angharad contrae matrimonio con el hijo del hombre para el que trabaja su padre). Esa forma de expresar a la vez las costumbres familiares y sociales y la idea de que todas están llegando a su fin como signos de identidad de los hombres y las mujeres que viven en el valle, hace del film una cadena de ritos interrumpidos, lo cual, por un lado, aumenta el sentimiento nostálgico del relato y, por otro, llama la atención sobre el hecho de que el aprendizaje de la vida lleva siempre consigo, como una exigencia, una parte de renuncia: de desapariciones: de muerte, en fin; por ello, la muerte del padre al final de **¡Qué verde era mi valle!** puede ser vista como el jalón más significativo de ese proceso; ello, asimismo, se hace notar todavía más tras la muerte de uno de los hermanos de Huw, Ivor (Patrick Knowles): su viuda, Bronwyn, quien desde su matrimonio se había unido a la cadena de ritos relacionados con la casa y con el trabajo, ve cómo su vida pierde sentido porque nadie se detiene ya para entrar en el hogar cuando los mineros vuelven de la mina, ni nadie, tampoco, utiliza la ropa y las botas que prepara amorosamente cada noche; la brusca interrupción de las costumbres sume a Bronwyn en la perplejidad ante la falta de sentido, en un vacío existencial, porque había asumido que, en lo sucesivo, su vida iba a consistir, como las de todas las mujeres del valle, en la asunción de esos ritos; de ahí que el primer gesto de Huw cuando decide trabajar en la mina, “*empujado por sus padres*”, sea ayudarla a superar esa perplejidad y ese vacío, adoptando el lugar del marido muerto con objeto de que tenga alguien a quien esperar y preparar la ropa; una vez más, el aprendizaje se relaciona con la idea de la desaparición, con el hecho de la muerte.

Cuando Huw le pregunta al pastor Gruffydd por el significado de la palabra “huelga”, la respuesta que le da éste (“*algo se ha ido de este valle y nunca será reemplazado*”) no supone una añoranza de la mansedumbre laboral, ni un rechazo al derecho de los trabajadores a ejercerla (será él mismo quien luego aconsejará a los hermanos de Huw que se asocien para luchar por sus derechos), sino la constatación de que la vida en el valle minero empieza a experimentar transformaciones irreversibles, a causa de las cuales se perderá un cierto estado de inocencia. No es lo único que se pierde. A medida que la rememoración de Huw avanza y los ritos se interrumpen o dejan de tener la importancia que tenían, la casa familiar de los

Morgan se va despoblando hasta que, al final, sólo viven en ella los padres y el hijo menor. Ese vacío se hace notar en los planos de los tres reunidos en un decorado poco antes lleno de personajes, de la misma forma que la ausencia del marido se hacía notar en la soledad de Bronwyn; los días de los cánticos de los mineros ante la puerta de la casa han quedado atrás y, con ellos, una cierta ilusión de felicidad (recuérdese que, cuando los hijos regresan a la casa después de una discusión con el padre a causa de los sindicatos, aparecen precisamente en el momento en que los mineros cantan ante el matrimonio Morgan). *“El tiempo, en su tarea, / lleva el polvo a las cosas / despoja de secretos a los hombres, / en el alma se queda / germinando”*, dice un poema de Francisco Brines.

La secuencia en la que los dos hijos mayores abandonan el hogar decididos a emigrar posee una emoción y una delicadeza poética irresistibles: en plano americano, el padre, sentado de espaldas, lee en voz alta un capítulo de la Biblia, mientras la madre, también de espaldas, escucha desde una mecedora; / los dos hermanos eluden la dolorosa despedida, desaparecen del encuadre y se oye el sonido de la puerta al cerrarse; / sin cambiar de plano se advierte el efecto que el sonido produce en los padres; / a ello sigue un plano general exterior en el que se muestra cómo los dos Morgan se alejan del pueblo. Casi imposible no pensar en **Cuatro hijos**, una de las grandes películas mudas de Ford, que contiene numerosos elementos que llegarían a hacerse clásicos en su cine: la estructura familiar amenazada, la emigración, el deterioro de la convivencia, el amor a la tierra y a las tradiciones, el sufrimiento silencioso... En **Cuatro hijos**, Joseph (James Hall) descubre debajo de su plato de comida el dinero que necesita para emigrar y sabe que proviene de los escasos ahorros familiares; en **¡Qué verde era mi valle!**, el anciano Morgan, que poco o nada tiene, busca en la caja de ahorros un poco de dinero para ayudar a los dos hijos que marchan. En ambos filmes, las despedidas son como pedazos que se arrancan al decorado, el cual jamás volverá a ser el mismo. La madre de **Cuatro hijos** es sorprendida hacia el final en el rito de la comida familiar, pero la anciana está sola porque tres de sus cuatro hijos han muerto en la guerra y el otro se encuentra en América: la sobreimpresión en ese plano de los hijos ausentes tiene su equivalente en el desfile de imágenes pretéritas que cierra **¡Qué verde era mi valle!** bajo el signo del adiós. Por otra parte, todo ello se encuentra relacionado con el interés que a veces mostraba Ford por las historias que se desarrollan en comunidades cerradas y cuyos personajes se ven afectados por las transformaciones sociales o por la intrusión de elementos externos; no me refiero sólo a la famosa “trilogía de la caballería” y a la canónica **El hombre que mató a Liberty Valance**, sino a filmes en general menos apreciados, como **Cuna de héroes** (*The Long Gray Line*, 1955) o **Siete mujeres** (*Seven Women*, 1966), e incluso a grandes logros como **Las uvas de la ira** o **La Ruta del Tabaco** (*Tobacco Road*, 1941) que, espero, atraiga algún día la atención hacia la magnífica novela de Erskine Caldwell, hoy más necesitada de apoyo que la de Steinbeck.



¡Qué verde era mi valle!



Escudo y escapatoria

*John Ford y su círculo
de colaboradores*

Miguel Marías

Ford hasieratik zen bere konfiantzazkoa zen lantaldearekin (familiartekoak barne) “konpainia iraunkor” antezeko bat osatzeriano. Baina talde hura ez zen, ez eta gutxiagorik ere, beti bera izan denborak aurrera egin ahala: asko sartu ziren taldena, baina beste askok utzi ere egin zuten, eta beste asko taldetik bota zituzten. Henry fonda Wayne edo Ward Bond aktoreen artena, Dudley Nichols, Nunnally Johnson edo Frank S. Nugent gidoilarien artean, edo Arthur C. Miller edo Gregg Toland argazkitaren artena zuzendariaren inguruan elkartu ziren betiko.

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



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

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 estafalario 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, 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.



Straight Shooting

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 o 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 miedo, 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 habituai acordeonista de las películas 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 jovenzuelo 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'Ferna 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 Palette. En 1934, Ford hace su primera película para RKO, ya con Merian C. Cooper —su futuro socio de Argosy Pictures y de numerosas

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



Up the River

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 prodirector, y se entendió bastante bien con Darryl F. Zanuck (hasta que se peleó con él por el final de **Pasión de los fuertes** —*My Darling 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 Devil 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 suele olvidar, intervino en los guiones de cuatro películas de Ford de los años 30, probablemente sin dejar huella alguna, y 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.



María Estuardo

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 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 Dunnock, 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 MacGowan, 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.



El joven Lincoln

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 o 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 Pedro Armendáriz, y con fotografía de Gabriel Figueroa.



Hombres intrépidos

En 1948 Ford emplea por vez primera al excrítico 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



¿Nos repugna John Ford?

Antxon Ezeiza

1962an. **Rio Grande** filmari buruzko kritika batean, egileak hauxe zioen: “higuina ematen digu John Fordek”. Baieztapen hori ez da soilik etikoak edo soilik estetikoak diren irizpideetan oinarritzen, “sinbiosi” bat baitago bi alderdien artean. Kritikaren dektore bati John Forfden zinematik baino gehiago haren goresleek zuzendariaari buruz zuten ikuspegiak ematen zien “higuina”. Haiek inoiz estetikoak ez ziren arrazoiez baliatzen baitzren zuzendaria goresteko, eta “bestearen” erralitatea ukatzen duten tesi amerkar autistenen defendatzailetzal jo ztuten beren buruak. Azkenean, egileak honela formulatzen du berrero adagioa: “Bere jararitzaleek duten John Foreden ikuspegiak ematen dit higuina”.

Se nota que han pasado cuarenta años: hoy es una pregunta lo que entonces fue tajante afirmación, y es la misma persona quien va a suscribir ambos textos. Porque fui yo, el abajo firmante, el autor de aquella crítica de **Río Grande** (*Rio Grande*, 1950) publicada en *Nuestro Cine* en 1962 que terminaba con estas palabras: “*Por esto, perdido el respeto, libre el ánimo, podemos decir sinceramente que nos repugna John Ford*”.

Que conste que no ha sido idea mía volver al pasado. Ha sido una petición de los de *Nosferatu*, nada sorprendente por otra parte, ya que la frase me persigue todos estos años. Esa repugnancia por Ford está unida a mí como a Buñuel lo de “*soy ateo gracias a Dios*”, el “*atado y bien atado*” a Franco o “*todo el poder para los soviets*” a Lenin. (Observarán que, al menos en las citas, puedo pecar de inmodesto, pero soy, pese a lo que se dice, pluralista y tolerante...). Desde la respuesta airada de Félix Martialay, crítico militar cinematográfico —estas tres palabras pueden ser puestas en el orden que ustedes prefieran—, publicada pocos días después de la aparición de mi artículo, la cosa ha seguido pegada a mí, con intermitencias, e intemperancias, en artículos, reseñas y revistas.



La diligencia

Y es una pena, porque yo he dicho, por mí mismo o por medio de mis personajes,

algunas otras cosas que preferiría mil veces ver incorporadas a mi currículum (tal vez sería mejor llamarlo “índice de mis sambenitos”). Por ejemplo, aquello que exclamaba, a punto de morir, Nelson Braine, protagonista de mi película **De cuerpo presente** (1965), en fechas cercanas a lo de “*nos repugna*”: “¡No me arrepiento!” Lo traigo a colación para disipar cualquier ilusión que se puedan estar haciendo sobre mis intenciones al encarar el tema.

Tratemos de analizar la dichosa frase. Ya he dicho que fue proferida en 1962. Las primeras preguntas se generan en el “nos”. ¿Es mayestático, o éramos varios los que sentíamos repugnancia?

Me parece más plausible la segunda hipótesis. Eran años de colectividades, de necesidad imperiosa de adherirse a asociaciones, aunque fueran —o, sobre todo, si lo eran— ilícitas. Nosotros, dando por sentado el plural, éramos los alevines del “Nuevo Cine Español”, un grupo de gentes nacidas en su mayoría a finales de los años 30 y “renacidas”, como tantas otras cosas, en 1956, impregnados —ojo, consciente y voluntariamente— de los temas del compromiso y su secuela estética, el realismo crítico.

En cine, como en todo, nos interesaba más el análisis que la transgresión, queríamos ser rebeldes, y aún malditos “con causas”, esclarecer éstas, afirmar con nuestro estudio y nuestro trabajo aquella voluntad neorrealista que creo proclamaba Zavattini, más o menos en estos términos: “*Los cineastas italianos queríamos demostrar que si el fascismo nos había quitado el habla, habíamos presentado la vista...*”. Con la diferencia de que nosotros seguiríamos todavía muchos años bajo el fascismo.

Una de nuestras teorías más arraigadas era la de que es mejor hacer una película sobre san Ignacio analizando la realidad que proferir blasfemias o arengas laudatorias, según se tratase de santos o revolucionarios (por otro lado, ambas cosas resultaban inviables, ésa es la verdad).

De todas maneras, no pretendo decir que hubiera unanimidad en aquella generación. En prueba de lo contrario se podrían citar, en esto del cine, dos ejemplos: la perpetua controversia entre las dos “catapultas” de la crítica, *Film Ideal* y *Nuestro Cine*, y su reproducción casi exacta entre los alumnos del IIEC (Escuela de Cine).

Nos dividíamos en dos grupos antagónicos: los GLOBISTAS (por el film **El globo rojo** —*Le ballon rouge*; Albert Lamorisse, 1956—), admiradores de la “sensibilidad”, de los “valores individuales”, de la “fantasía”... Entre sus ídolos estaban Fellini, el Rossellini posneorrealista, Truffaut, Hitchcock, Ford..., y los RAIGAMBRES, entusiastas del realismo crítico. NOS entusiasmaban Francesco Rosi (¡**Salvatore Giuliano!** —*Salvatore Giuliano*, 1961—), Visconti, Zurlini..., sin hacerle ascos a la calidad de Resnais y Antonioni, aparte de varios americanos cuya referencia dejo para unas líneas más adelante.

Aclarado un poco el NOS, toca ahora analizar el REPUGNA. ¿Tenía esta repugnancia una causa generalizada, anterior, algo como eso que hoy llaman el

“antiyankismo infantil”? Francamente, no. Nosotros amábamos muchas creaciones culturales y artísticas norteamericanas.

En literatura, por ejemplo, puedo decir, parafraseando lo que escribía Carlos Fuentes hace unos días en *El País*, que muchos de nosotros también nos hicimos escritores —lectores entusiastas, sería más justo— tras devorar la *Trilogía* de John Dos Passos, sin olvidar a Dreiser, a Hemingway, a Scott Fitzgerald, “descubierto” por nuestro “ojeador” Víctor Erice, ni a los más asequibles Hammett y Chandler.

Y en cine... Tengo ante mí una minienquesta realizada en 1963 por *Nuestro Cine* entre los que hacíamos la revista —ésos, los del NOS— en la que debíamos dar la lista de las diez películas que más nos habían interesado de las estrenadas en Madrid ese año. En las respuestas resplandecen como películas más citadas, junto a las de Rosi, Zurlini, Visconti y Resnais, las americanas **El buscavidas** (*The Hustler*; Robert Rossen, 1961), **Con faldas y a lo loco** (*Some Like It Hot*, Billy Wilder, 1959), **El proceso** (*Le procès*; Orson Welles, 1962)^[1]... Están también **West Side Story** (*West Side Story*; Robert Wise y Jerome Robbins, 1961), **La puerta del diablo** (*Devil's Doorway*; Anthony Mann, 1950), **Duelo en la Alta Sierra** (*Ride the High Country*, Sam Peckinpah, 1962), **Esplendor en la hierba** (*Splendor in the Grass*; Elia Kazan, 1961), y hasta tiene un voto el episodio de Hathaway en **La conquista del Oeste** (*How the West Was Won*; John Ford/George Marshall/Henry Hathaway, 1962). A esta lista de directores americanos que nos interesaban debo añadir el nombre de John Huston, aunque en este caso sería más justo decir que nos apasionaba.

Entre los encuestados (once) hay notorios “raigambres” de la época que luego han sido realizadores o críticos, como Erice, Olea, Egea, San Miguel, García Dueñas, Claudio Guerin (i. m.), Santos Fontela (i. m.)... y yo mismo.



Pasión de los fuertes

¿Eran ÉTICAS o ESTÉTICAS las razones de esta repugnancia?

Sobre esta cuestión escribía yo en 1963, dentro de mi primera reacción a la algarabía provocada por la frasecita.

“Yo no sé distinguir fondo y forma. Creo que son una misma cosa. El estilo, término más preciso que el un tanto equívoco de forma, es el peculiar mecanismo vital, lógico y sensible con el que el creador explica la realidad. Pero es inseparable de la concepción del mundo. Es la misma cosa actuada. Se nutre de ella, encuentra en ella las razones, los criterios vitales con que realizarse, con que encarnen en obra, pero siempre dentro no de una relación subordinada, ni aun separada en el tiempo, sino definitivamente simbiótica...”.

Hoy, cuarenta años después, me reafirmo casi plenamente en esos conceptos, pero no los evoco aquí por esa razón. Lo hago porque creo que dan la clave para situar nuestro acercamiento de entonces a la obra de John Ford. En efecto, en virtud de ellos puede afirmarse que no estábamos juzgando lo que se expresaba en ella, pero tampoco tan sólo el cómo, sino, precisamente, los valores de esa simbiosis, su rigor, su potencialidad para generar formas expresivas elevadas e importantes, incluso para el desarrollo artístico del cine.

Ya en la crítica de **Río Grande**, la del “repugna”, dos de los ocho párrafos de que consta se dedican y dan carácter determinante al análisis estilístico de la película y de la obra de Ford.

Es evidente que el resultado de este juicio era negativo para unas películas tantas veces calificadas por otros como “geniales”. ¿Dónde estaba el punto de contradicción con estas tan opuestas calificaciones?

No podía estar en la ideología, porque, por una parte, si bien ni entonces ni ahora me cuesta lo más mínimo reconocer que siento repugnancia por el imperialismo, el racismo y el machismo —suponiendo que alguno de estos “ismos” pudiera formar parte de la ideología de Ford—, también es verdad que *“yo no creo en la asunción de la Virgen María, y menos aún en la resurrección de Jesucristo... Esto no me impide admirar a Vinci, Rafael, Miguel Angel y tantos otros...”*, (Cito bastante exactamente las palabras de un exaltador de Ford, alegadas para avalar el carácter “estético” de su entusiasmo).



Río Grande

Por otra, es reducidísimo, casi inexistente, el número de “fordistas” que admite la más mínima contaminación ideológica en la absoluta pureza estética de sus valoraciones. Es menor aún el de los que reconocen concomitancia alguna con

concepciones éticas y políticas tan aberrantemente incorrectas como las que algunos le atribuyen a su ídolo.

El punto de contradicción tenía que estar, por tanto, en la estética.

Sin embargo, ya en 1963, intentaba yo negarlo. Para ello escribí el artículo, mejor dicho, introduje en la crítica de las películas **La taberna del irlandés** —*Donovan's Reef* 1963— y **Escrito bajo el sol** —*The Wings of Eagles*, 1957— algunos párrafos como el que he transcrito un poco más arriba, el de la “simbiosis”. Y ya he comentado la carga estilística de **Río Grande**.

Y ahora, en 2002, vuelve a surgir el interrogante. ¿Habrán en la obra de John Ford unos elementos tan valiosos estéticamente que sólo una insensibilidad manifiesta o una cerrazón sin límites me pueden impedir apreciar?

Tratando de comprobar si el paso del tiempo hubiera podido atenuar la gravedad de estas presuntas carencias mías, he realizado en estos días un recorrido (creo que intenso, pese a su obligada rapidez) por mucho de lo muchísimo que se ha escrito al respecto, con la intención de encontrar esas para mí nunca atisbadas excelencias estéticas de John Ford.

Y debo hacer constar mi desolación. Una inmensa parte de lo que alegan, señalan y, a veces, vociferan sus legiones de ensalzadores —que no defensores: no parece necesitarlos, tal es su grandeza— es pura y simplemente ético, o ideológico; nada, o muy poco, de arte o de forma; en definitiva, nada, o casi nada, de todo eso que ellos echan de menos siempre en miradas cerriles y sectarias como la mía: historiadores, nuevos filósofos, viejos críticos y jóvenes lobos (una relación no exhaustiva incluiría nombres como Albiac, Boyero, Deleuze, Deotto, Glukssman, Milry, Prada, Roland...) me han apabullado con la catarata de sus exabruptos.

“Registra de forma épica la formación de la patria americana...”.

“Exaltación del heroísmo... ¿Racista o no? ¿Revolucionario? Preguntas sin sentido ante la magnitud de su obra...”.

“Expresión de los valores morales americanos, los de sus presidentes, sus militares...”. (Uno habla de un general Patton “Gordiano” con sus *colts* al cinto; otro, incluso, del espíritu de los bomberos de Manhattan...).

“Los valores objetivos fordianos, síntesis de Homero y Dickens...”.

“Una forma ética más que estética...”.

“La necesidad del coraje me lleva intelectualmente a la tragedia griega...”.

“Con dos cojones, con la determinación, veracidad, coraje y eficacia de los protagonistas de sus maravillosas ficciones...”.

“La limpieza étnica deviene gran epopeya...”.

Y de ESTÉTICA, ¿qué?

Lo más profundo —o, al menos, lo más repelido— es afirmar el maravilloso valor de su obra “*porque es épica*”.

Nueva búsqueda de precisiones, pues, ¿no es la épica, como la lírica o la dramática, uno de los GÉNEROS, uno más, de la poesía?

No veo que de su aplicación como adjetivo pueda derivarse el menor juicio valorativo. ¿Son buenas, excelsas, todas las demás películas, sólo porque son “dramáticas”?

Aparte de que ya en nuestros primeros y lejanos estudios de preceptiva aprendimos que *“ninguna obra de arte se ve dispensada de la crítica por su simple pertenencia a un género y —añadían algunos, los más radicales defensores de la libertad— ni aún por el grado de su obediencia a las leyes de éste”*.

Nos falta precisar el último término de la frase: ¿qué John Ford es el que nos repugnaba (repugna)?

Sin duda, no es la persona —“¡allá películas!”; con esta frase suelo evitar los juicios *ad hominem* de los cineastas y la exigencia de circunscribirse a la crítica de sus obras—, ni siquiera el excelente director de cine, titánico en lo cuantitativo y no tanto, para nosotros, en lo cualitativo. Es verdad lo de los grandes espacios, las panorámicas majestuosas, la simplicidad del clasicismo (¿o simplicidad a secas?) de su estilo conciso, la dirección de actores...



El caballo de hierro

El malestar empieza cuando tenemos que leer y oír que Ford es un “gigante” del cine, uno del grupito exclusivo de los “grandes”, que *“el siglo xx debería llamarse el siglo de John Ford, como el xviii fue el de las luces...”*. En definitiva, el malestar empieza cuando vamos descubriendo las lacras del “fordismo” en las concepciones de sus turiferarios.

Una de las características fundamentales —y negativas— de la épica fordiana es

la negación del enemigo: el héroe vive y batalla en el desierto, no sólo geográfico, sino humano, pues hasta sus genocidios los comete sobre una víctima inexistente. “*Los indios* —dice uno de estos auxiliares del 7.º de Caballería— *son sólo un SUEÑO, la manera en que los americanos sueñan EL MAL...*”. ¿Les suena? Se trata de una modernización perversa del viejo criterio que autorizaba las tropelías de sus antecesores, los conquistadores: “*Puesto que los indios no tienen alma ni son seres humanos, ¿cómo van a tener derechos?*”.

Porque, con menor gravedad pero idéntico desvarío, las afirmaciones más categóricas del gigantismo fordiano se basan precisamente en la negación de los otros: “*El western —y, con él, Ford, el más sublime de sus hacedores— es LA épica del siglo xx*”.

¿No son épicas y de nuestro siglo **El acorazado Potemkin** (*Bronenosets Potiomkin*; Sergei M. Eisenstein, 1925) o **Alexander Nevski** (*Alexandr Nevski*; Sergei M. Eisenstein, 1938)?

¿No son importantes las aportaciones al naciente arte cinematográfico de Eisenstein en torno al montaje, la discontinuidad dialéctica del mismo, el juego de las atracciones, la aparición de las masas como héroe colectivo de la epopeya?

¿No lo son las de Griffith, desgraciadamente —para mí— ganadoras en la polémica del montaje y columnas fundacionales del cine moderno?

¿No son épicas **La Marsellesa** (*La Marseillaise*, 1937) o **La gran ilusión** (*La grande illusion*, 1937), de Jean Renoir?

¿No son del siglo xx **Los nibelungos** (*Die Nibelungen*; Fritz Lang, 1924), las películas italianas sobre Abisinia o las impresentables, pero más lacerantes, por cercanas, **Sin novedad en el Alcázar** (Augusto Genina, 1940), **A mí la Legión** (Juan de Orduña, 1942) o **Raza** (José Luis Sáenz de Heredia, 1941)?

De todo esto se va deduciendo una conclusión: es el John Ford de los “fordianos” el que seguramente nos repugnaba...

Porque son ellos los que hacen tuyas, de forma acrítica, las más intolerables concepciones del autismo estadounidense, su negación de la historia, de los esfuerzos, las creaciones, el sufrimiento y la existencia misma de los miles de millones de “otros”.

El excelente cineasta John Ford se libra de la quema.

No tanto en lo personal y en lo ético (insisto, no obstante, en lo de “¡allá películas!”). Pero, como hombre que las ha hecho quizá sólo tenga un defecto fundamental, ni siquiera es seguro que se lo pueda considerar así: el de no sobrepasar casi nunca su condición de notable artesano —notabilísimo, si se quiere—, pero alejado siempre de las cumbres de la creación artística. Y uno, que no es masoquista, no siente repugnancia por los cineastas que no llegan a la condición de genios del cine.

Son otros los que han hecho de él el máximo creador, autor de una épica que es LA épica, de un cine que es EL cine. Alguno afirmaba —y afirma— que los iconos

extraídos de sus filmes son LOS iconos del cine...

Esto me genera una digresión, más caliente hoy, dado que vivimos unos días que no son simplemente tales, sino mesiversarios, semianiversarios o lo que sea del 11 de septiembre, días en que sufrimos con todas sus consecuencias el fuego de la respuesta, el recorte de las protestas, la entrega autoamordazada de muchas de las mentes y voces capaces de ser críticas.

Me explico. ¿Qué sentido tiene que en septiembre de 2001, quincenario de la catástrofe de Manhattan, John Wayne, icono fordiano por excelencia, cabalgue por las calles y playas de Donostia simbolizando el cine, erigiéndose en icono de una actividad —el Festival de Cine, Donostiako Zinemaldia— que, pese a sus carencias, ha nacido y vive para defender el cine, un cine que es también de los otros, africanos, asiáticos, oceánicos, europeos, latinoamericanos, de toda índole y calaña, pero miembros de pleno derecho de una humanidad que no debe estar constreñida a lo que marquen Hollywood en el cine y Bush en todo lo demás?

Como broma —mejor, sarcasmo— casi final, leo en estos días la noticia del estreno aquí de una obra de teatro titulada *El amigo de John Wayne...* No prejuizo, no la conozco, hablo tan sólo del efecto que me hace la reseña. En ella se afirma, contando el argumento, que el protagonista, algo discapacitado, escoge a Wayne como... ¡ángel de la guarda! Vuelvo a pedir perdón a los autores, no se trata de un juicio de intenciones, es tan sólo la imposibilidad de reprimir un grito desolado: ¿qué nos pasa a todos, al mundo, para que escojamos como ángel de la guarda a un simpatizante del Ku-Klux-Klan, tergiversador de El Alamo, cantor, tocado con su boina verde, del genocidio de Vietnam?

Termino reformulando la frase de mis desdichas. Después de la reflexión de estos días y tras superar la fiebre que me han producido las últimas digresiones, no tan alejadas del tema, de todos modos, yo la dejaría así:

ME (ya no son tiempos de incluir a nadie en nada para lo que no haya dado su expreso acuerdo)

REPUGNA (sin cambios)

el JOHN FORD de los FORDIANOS

¿Ha quedado claro?

Pues pueden seguir disparando.



¡Qué verde era mi valle!



Judge Priest

Notas para una bibliografía

Carlos Losilla

El hecho de que gran parte de los títulos del periodo mudo de John Ford resulten aún inaccesibles, así como las especiales características de su producción en los años treinta y cuarenta, son dos circunstancias que convierten forzosamente en problemática cualquier posibilidad de una bibliografía al respecto. Sea como fuere, las cuestiones principales a las que deben responder esas lecturas son dos. Por un lado, la importancia real de las películas mudas de Ford tanto en el contexto de su obra como en el del cine de la época y, en consecuencia, su repercusión e influencia posteriores. Por otro, el problema del “expresionismo” en relación con los trabajos fordianos más controvertidos, aquéllos pertenecientes a su época llamada “de prestigio”: **La patrulla perdida** (*The Lost Patrol*, 1934) y **El delator** (*The Informer*, 1935), pero también **La diligencia** (*Stagecoach*, 1939) e incluso otros títulos menos significados.

Para empezar —y por tomar dos textos radicalmente distintos, tanto en intenciones como en resultados—, ni Kevin Brownlow en *The Parade's Gone By* (Columbus. Londres, 1989) ni Jean-Loup Bourget en *Le cinéma américain, 1895-1980* (PUF. París, 1983) mencionan a Ford entre los grandes directores del silente. El primero es un amplio texto dedicado al cine mudo en general, y el segundo, dado su título, no necesita más explicación, pero es curioso que ambos coincidan en ese punto. Como también lo hace Richard Koszarski en *An Evening's Entertainment. The Age of the Silent Feature Picture, 1915-1928* (University of California Press, 1980), en cuya lista de directores más importantes del periodo tampoco aparece el nombre de Ford. Esta circunstancia puede deberse, como decíamos, al hecho de que gran parte de esas películas están fuera de nuestro alcance. Pero no es menos cierto que ni siquiera **El caballo de hierro** (*The Iron Horse*, 1924), **Tres hombres malos** (*Three Bad Men*, 1926) o **Straight Shooting** (1917) han merecido menciones de importancia en la bibliografía al uso.

Hay, no obstante, algunas referencias significativas al respecto, tanto en textos independientes como en ciertas secciones de determinados libros. El texto de Jean Mitry *John Ford* (Éditions Universitaires. París, 1954; traducción castellana en Rialp. Madrid, 1960) dedica 200 de sus 229 páginas al periodo que llega hasta 1947. Y es más, gran parte de ellas hablan de la época muda en términos que merecieron estas palabras del traductor y prologuista José Luis Guarner: “*El interés del capítulo dedicado al estudio de sus obras mudas, (...) casi todas ellas prácticamente desconocidas u olvidadas, no precisa de adjetivos*”. De todos modos, Guarner conviene en señalar las limitaciones del libro y su sometimiento a una cierta tiranía de los determinantes puramente estéticos. En cambio, C. Silver, en *The Apprenticeship of John Ford* (American Film, mayo de 1976), explora el periodo que va desde 1917 hasta mediados de los años treinta con mayor precisión. Y son muy interesantes también, aunque sea a título meramente informativo, las entrevistas publicadas en el libro editado por Gerald Peary *John Ford. Interviews* (University Press of Mississippi, 2001) —que incluye algunas fechadas entre 1920 y 1941 y

realizadas para medios como *Los Angeles Examiner*, *The New York Times* o *Photoplay*— o el texto del propio Ford “Veteran Producer Muses”, aparecido en el *New York Times* del 10 de junio de 1928 y recogido en el libro de Koszarski *Hollywood Directors 1914-1940* (Oxford University Press. Londres, 1976).

Capítulo aparte merecen las monografías sobre Ford que dedican buena parte de su espacio al periodo mudo. Seguramente resulta un poco ocioso citarlas, dado que la mayor parte de ellas volverán a comparecer en el número de esta revista que se dedique a la segunda parte de la obra de Ford, pero también es inevitable, e incluso conveniente, si lo único que se pretende es un buen uso de la información que proporcionan. La consulta del volumen *John Ford*, por ejemplo, publicado por la Cinemateca Portuguesa en 1984, resulta fructífera en este sentido por la sección titulada “Gente de Ford”, una especie de diccionario en el que aparecen muchos allegados del cineasta durante ese periodo. En el *John Ford* de Franco Perrini (La Nuova Italia. Florencia, 1974) también se dedican algunas páginas a las películas mudas, en el capítulo titulado “Ford dimenticato”. Y en la biografía de Scott Eyman *Print the legend. La vida y época de John Ford* (T&B. Madrid, 2001), también aparecen sustanciosos comentarios al respecto, supuestamente integradas las últimas investigaciones sobre el tema. En fin, dos de los libros clásicos sobre el cine de Ford, *Sobre John Ford*, de Lindsay Anderson (Paidós. Barcelona, 2001), y *John Ford: The Man and His Films*, de Tag Gallagher (University of California Press. Berkeley, 1986), incorporan datos y comentarios trascendentales.

Todas estas lecturas también son recomendables para el periodo sonoro hasta 1947, el otro segmento que nos ocupa. Y si a ellas se añaden otras como *Pour John Ford*, de Jean Roy (Cerf. París, 1976) —aunque sólo hable de **El joven Lincoln** (*Young Mr. Lincoln*, 1939) y **María Estuardo** (*Mary of Scotland*, 1936)—. *John Ford*, de Philippe Haudiquet —que incluye cartas dirigidas a Lindsay Anderson—, *The Western Films of John Ford* y *The Non-Western Films of John Ford*, de J. A. Place (Citadel Press. Nueva York, 1979) —en la más genuina línea de esta colección—, o incluso supuestos clásicos como *The John Ford Movie Mystery*, de Andrew Sards (Seeker & Warburg-BFI. Londres, 1976), el famoso *John Ford*, de Peter Bogdanovich (Fundamentos. Madrid. 1983, 2.ª ed.), *John Ford*, de Michael Wilmington y Joseph McBride (JC. Madrid, 1984), *The Cinema of John Ford*, de John Baxter (A. S. Barnes. Nueva York, 1971) o *John Ford*, de Andrew Sinclair (Dial. Nueva York, 1979), entonces surge incluso una cierta conclusión: las películas de Ford anteriores a la “trilogía de la caballería” no parecen tener especial importancia a la hora de caracterizar su obra desde un punto de vista homogéneo. En lo que se refiere a autores españoles, el libro de Francisco Javier Urkijo (*John Ford. Cátedra. Madrid, 1991*) sigue una línea similar, y el de Quim Casas (*John Ford, el arte y la leyenda. Dirigido por... Barcelona, 1998*) dedica casi doscientas apasionadas páginas al periodo: ambos serán objeto de un comentario más extenso en la próxima bibliografía.

En cuanto a películas o grupos de películas concretos, son especialmente interesantes algunos artículos. Por ejemplo, “Mr. Ford and Mr. Rogers”, de M. Rubin (en *Film Comment*, enero-febrero de 1974), en el que se comentan los trabajos en los que Ford, durante los años treinta, participó junto a su amigo Will Rogers en proyectos algo más relajados y distendidos que otros del mismo periodo. O bien, en lo que se refiere a los documentales de guerra, “John Ford’s War”, de Andrew Sinclair (*Sight and Sound*, primavera de 1979), o el texto genérico sobre el tema de George Stevens Jr. y Robert Parrish “Directors at War” (en *American Film*, julio-agosto de 1985), por no hablar de un pequeño clásico de Tag Gallagher, “**The Battle of Midway**. Los documentales de guerra”, incluido en el *dossier* que la Filmoteca Española dedicó a Ford en 1988. Igualmente, son destacables el número especial de la revista *Viridiana* dedicado a **La diligencia** y un texto de José María Latorre, publicado en la revista *Dirigido por...* (n.º 73), que arroja genuina luz sobre películas habitualmente tan controvertidas como **Cuatro hijos** (*Four Sons*, 1928) y **Las uvas de la ira** (*The Grapes of Wrath*, 1940). Y, por supuesto, no hay que olvidar el magnífico artículo que Jorge Luis Borges dedicó a **El delator** en la revista *Sur* tras su estreno en Buenos Aires, que el lector podrá encontrar en cualquier edición de sus obras completas. Un solo dato acerca de la importancia de este encuentro para el escritor: el protagonista del “Tema del traidor y del héroe” se llama Nolan, como Victor McLaglen en la película de Ford.

En un artículo publicado en 1963, concretamente en el número 14 de la revista *Documentos cinematográficos*, José Luis Guarner afirmaba: “Tras cuarenta y cinco años de profesión, Ford ya no tiene problemas de puesta en escena; el estetismo rígido de **La diligencia** y **El delator** ha sido superado para alcanzar una *aprehensión de la realidad directa e inmediata*”. Pues bien, éste es precisamente el conflicto principal que se dirime en cierta bibliografía dedicada al periodo en cuestión. De la misma opinión que Guarner es, más o menos, Tino Balio en su *Grand Design. Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-1939* (University of California Press, 1982), donde se refiere al tema en términos como “*películas de prestigio*” o “*profundidad de campo*”, lo cual dice mucho acerca de sus ideas al respecto. Sin embargo, hay otros autores que introducen la disensión. Sobre todo Jean-Loup Bourget, primero en un artículo titulado “Du **Mouchard** à **Fort Apache**: constance de ‘l’expressionisme’ fordien” (*Positif* 331, septiembre de 1988), luego en su reformulación para incluirlo en su libro *John Ford* (Rivages. París, 1990) bajo el título “L’expressionisme”. Partiendo de los decorados, Bourget encuentra referencias pictóricas e incluso arquitectónicas que no sólo ponen en cuestión la relación del director con el expresionismo, sino que invitan a una nueva valoración de esas películas. De la misma manera, J. Sanderson, en “American Romanticism in John Ford’s **The Grapes of Wrath**: horizontalness, darkness, Christ and F. D. R.” (*Literature Film Quarterly*, octubre de 1989), sitúa a Ford en la tradición “romántica” norteamericana, de Emerson a Steinbeck pasando por Faulkner; un buen inicio para

una reconsideración de este periodo de la obra fordiana que, por ahora, no parece haber tenido continuidad.



Filmografía

Tag Gallagher

La presente filmografía se basa en obras publicadas con anterioridad, aunque contiene muchas correcciones y adiciones, en especial las que indica Bill Levy en su obra *John Ford: A Bio-Bibliography* (Westport, CT. Greenwood, 1998). Los resúmenes de los argumentos del periodo mudo se han obtenido de periódicos de la época, y ocasionalmente difieren de los de la filmografía de Peter Bogdanovich, que al parecer proceden de los archivos de la Universal.

La información sobre las obras de John Ford anteriores a **The Tornado**, de 1917, es insuficiente. Su sobrina menciona una película codirigida con Edward Laemmie, por ejemplo, de la que no se conoce dato alguno. A Ford le gustaba decir que se inició como Director con algunas secuencias de acción para los invitados de Carl Laemmie en 1916, que se incorporaron a algunos *westerns* dirigidos por otras personas (ninguno por Francis Ford), pero es todo lo que se sabe. Aunque John participó de algún modo en treinta o más de las películas de Francis Ford (empezando tal vez con **Lucille Love**, un serial de quince capítulos que se produjeron semanalmente desde el 14 de abril de 1914) y trabajó también para otros Directores (como Allan Dwan), sólo se han incluido aquellas películas en las que se le ha identificado claramente. En *Filmarama* (N. J. Scarecrow Press. Metuchen, 1975) de John Stewart, se enumeran, sin dar mayores detalles, dos apariciones en escena de Ford: en 1911 (!). en **King's Carnival**, y en 1919, en **Tumble In**.

Los datos referentes al estreno español de las películas han sido aportados por Dolores Devesa y Alicia Potes.

** Indica un film presumiblemente perdido por completo.

* Indica un film del que sólo se conservan fragmentos.

NOTAS:

Todas las películas anteriores a 1928 son mudas; todas las posteriores a 1929 son sonoras. Las películas de los años de transición se identifican debidamente.

Todas las películas son en blanco y negro, a menos que se indique lo contrario. En el caso de las películas mudas, las reseñas citadas proceden de publicaciones del sector correspondientes al número semanal más próximo a la fecha de estreno.

Todas las películas son de producción estadounidense, por lo que este dato no se incluye en todas y cada una de las fichas técnicas.

The Tornado (1917) **

Dirección y guión: Jack Ford. **Producción:** 101 Bison-Universal. **Intérpretes:** Francis Ford (*Jack Dayton*, “*No-Gun Man*”), Jean Flathaway (*su madre irlandesa*), John Duffy (*Slick*, *su socio*), Peter Gerald (*Pendleton*, *banquero de Rock River*), Elsie Thornton (*Dess*, *su hija*), Duke Wome (*Lesparre*, *jefe de la banda del Coyote*). **Duración aprox.:** 2 rollos. **Estreno:** 3 de marzo de 1917.

Jack Dayton, un hombre que no utiliza armas nacido en la vieja Irlanda, desea enviar dinero a su madre para que pague su casa de campo. En Rock River, Lesparre, jefe de la banda del Coyote, desea a la hija del alcalde; la banda atraca el banco y secuestra a Bess, y establecen una recompensa de 5000 dólares por su captura. Jack se une a la banda para salvar a Bess, salta desde su montura a un tren en movimiento para luchar con Lesparre, a quien arroja del tren. Al final, se queda con la chica y con el dinero.

The Trail of Hate (1917) **

Dirección y guión: Jack Ford. **Producción:** KM Bison Universal. **Intérpretes:** Francis Ford (*teniente Jack Drew*), Duke Worne (*capitán Dana Holden*), Louise Granville (*Madge*), Jack Lawton. **Duración aprox.:** 2 rollos. **Estreno:** 28 de abril de 1917.

El teniente Brewer, que ha ascendido desde la tropa, es adorado por sus hombres, pero odiado por el refinado Holden, graduado en West Point. Después de que el padre de Madge sea asesinado en un atraco a la diligencia, Jack se casa con ella tras un torpe galanteo, pero Madge lo deja por Holden. Años después, en las Filipinas, Jack dirige las tropas contra los musulmanes. Holden, atrapado en el interior, abandona a sus hombres, su puesto y a Madge (que es ya su esposa) para salvarse. Cuando Jack salva a Madge, ella implora su perdón, pero es rechazada con desprecio.

Bogdanovich, citando una nota de *Motion Picture News* (28 de abril de 1917), indica que al dirección es de Francis Ford. Pero *Universal Weekly* (21 de abril de 1917) defiende tercamente la dirección de Jack.

The Scrapper (1917) **

Dirección y guión: Jack Ford. **Producción:** 101 Bison-Universal. **Fotografía:** Ben Reynolds. **Intérpretes:** Francis Ford (*Buck Logan, el pendenciero*), Louise Granville (*Hefen Dawson*), Duke Worne (*Jerry Martin, un parásito*), Jean Hathaway (*Martha Hayes*). **Duración aprox.:** 2 rollos. **Estreno:** 9 de junio de 1917.

A todos los muchachos del rancho les gusta Helen, la profesora, y el belicoso Buck le salva la vida cuando sus acompañantes huyen dejándola sola. Sin embargo, Helen decide regresar a la ciudad. Buck se le declara por enésima vez, pero recibe calabazas. Entretanto, la administradora del burdel del pueblo (Martha) y el proxeneta (Martin) planean utilizarla para tender una trampa al coronel Stanton y simular un ataque, para que Martin la rescate y se gane su confianza. Le ponen un vestido de noche y la llevan a una fiesta para que conozca al coronel, pero Buck y sus muchachos llegan, asaltan el burdel y salvan a Helen. Todos acuden a despedir a Buck y a Helen cuando toman el tren rumbo al Oeste.

The Soul Herder (1917) *

Dirección: Jack Ford. **Producción:** 101 Bison-Universal. **Guión:** George Hively. **Fotografía:** Ben Reynolds. **Intérpretes:** Harry Carey (*Cheyenne Harry*), Jean Hersholt (*el párroco*), Elizabeth Jones (*su hija, Mary Ann*), Fritzi Ridgeway (*June Drown*), Vester Pegg (*Topeka Jack*), Hoot Gibson (*Chuck Rafferty*), Bill Gettinger (*Bill Young*), Duke Lee, Molly Malone. **Duración aprox.:** 3 rollos. Se volvió a producir en 2 rollos en 1922. **Estreno:** 17 de agosto de 1917. **Nota:** También conocida como **Buckhorn Hits the Trail** y **The Sky Pilot**.

Una horrible noche de sábado, el *sheriff* ordena a Cheyenne Harry que abandone el pueblo. En el desierto rescata a una niña que estaba en poder de los indios. La muchacha le obliga a aceptar el atuendo de su padre muerto, que era predicador. Después del rescate, celebra un funeral por su secuestrador (también muerto), cuyo dinero regala a las prostitutas para que abandonen el pueblo y, dado que la mayoría de los parroquianos de Buckhorn ha estado tres semanas sin oficios religiosos, los conduce a punta de pistola para que soporten su sermón de cuatro horas.

Cheyenne's Pal (1917) **

Dirección: Jack Ford. **Producción:** Universal Star Featurette. **Guión:** Charles J. Wilson, hijo, a partir de una historia de Irom por Jack Ford. **Fotografía:** Friend F. Baker. **Intérpretes:** Harry Carey (*Cheyenne Harry*), Jim Corey (*Noisy Jim*), Gertrude Aster (*chica del saloon*), Vester Pegg, Steve Pimento, Hoot Gibson. Bill Gettinger, Ed Jones (*vaqueros*), Pete Carey (*Cactus, el caballo*). **Duración aprox.:** 2 rollos. **Estreno:** 13 de agosto de 1917. **Notas:** Rodada entre el 20 y el 23 de mayo de 1917, también conocida como **Cactus My Pal** y **A Dumb Friend**. Producida para promover la venta de bonos de guerra.

Cheyenne Harry vende caballos al ejército inglés, pero no está dispuesto a vender a Cactus My Pal. Sin embargo, malgasta su dinero y, ebrio, vende a Cactus por 350 dólares, que pierde después en el juego. Después, Harry consigue un trabajo como cuidador de caballos en un barco: una noche, Cheyenne se arroja al agua (con el caballo) y nada hasta la orilla. Noisy Jim los deja marchar.

Straight Shooting (1917)

Dirección: Jack Ford. **Producción:** Universal Butterfly. **Guión:** George Hively. **Fotografía:** George Scott. **Intérpretes:** Harry Carey (*Cheyenne Harry*), Molly Malone (*Joan Sims*), Duke Lee (*Thunder Flint*), Vester Pegg (*Placer Fremont*), Hoot Gibson (*Sam Turner*), George Berrell (*Sweetwater Sims*), Ted Brooks (*Ted Sims*), Milt Brown (*Black-Eyed Pete*). **Duración aprox.:** 5 rollos (cronometraje de la música: 67 minutos, 55 segundos). **Estreno:** 27 de agosto de 1917. **Notas:** También conocida como **The Cattle Warr** y *Joan of the Cattle Country*. Se volvió a producir en 2 rollos, bajo el título de **Straight Shootin**, en enero de 1925.

Rancharos enfrentados a granjeros. Thunder Flint envía a Sam Turner a expulsar al granjero Sims, pero aquél está enamorado de la hija de Sims, Joan. Así las cosas, Flint contrata a un pistolero a sueldo llamado Cheyenne Marry. Sin embargo, Harry se da de bruces con Sims, Joan y Sam velando el cadáver del hermano de Joan, Ted, asesinado por un hombre de Flint, de nombre Placer. Al darse cuenta de lo que sucede y sentirse súbitamente atraído por Joan, su vida da un vuelco. Envía un mensaje a Flint: “*Me he reformado y no quiero seguir matando gente. Renuncio al trabajo*”. Flint, que planea atacar a Sims, envía a Placer, compañero de borracheras de Harry, para que acabe con él, pero es derrotado en duelo. Joan galopa para agrupar a los granjeros ante la batalla que se avecina. Harry acude en el momento crucial, acompañado de bandoleros mexicanos, para derrotar a Flint. Sims pide a Harry que tome el lugar de su hijo.

En la versión original de Ford (aunque no en la copia que se ha conservado), Harry envía a Joan de vuelta con Sam y se queda observando el crepúsculo.

The Secret Man (1917) *

Dirección: Jack Ford. **Producción:** Universal Butterfly. **Guión:** George Hively. **Fotografía:** Ben Reynolds. **Intérpretes:** Marry Carey (*Cheyenne Harry*), Morris Foster (*Harry Beaufort*), Elizabeth Jones (*su hija*), Steve Clemente (*Pedro, capataz*), Vester Pegg (*Bill*), Elizabeth Sterling (*su hermana Molly*), Hoot Gibson (*Chuck Fadden*), Bill Gettinger. **Duración aprox.:** 5 rollos. **Estreno:** 1 de octubre de 1917. **Notas:** También conocida como **The Round Up** y **Up Against It**. Se conservan 376 metros en la Biblioteca del Congreso.

Molly recibe una nota sobre una niña enferma y huye de su hermano Bill y de su amante, Chuck. Entretanto, Cheyenne Harry escapa de prisión en un camión de basura y recibe la ayuda de Harry Beaufort para abordar un tren, quien lo contrata para trabajar en su rancho. Sin embargo, cuando el *sheriff* empieza a fisgonear, Cheyenne se marcha. Beaufort ordena a Pedro que se lleve a su muchachita a otra ciudad. Cuando Molly recibe noticias de que Pedro ha tenido un accidente y la niña ha muerto, pierde la cabeza, porque está casada en secreto con Beaufort. Entretanto, Cheyenne ha encontrado a la niña y pasa la noche junto a ella. Una partida de hombres abate a tiros a su caballo, y la niña resulta herida cuando caen por una pendiente. No logran encontrar agua, sólo hay osamentas a su alrededor, de modo que Cheyenne hace señales al grupo que lo busca para pedir su ayuda. Una vez de regreso a la ciudad, la niña va a ser sorteada en una feria organizada por la iglesia, pero Cheyenne reúne a la familia e impide que Bill mate a Beaufort, quien explica que su tío, a quien habían ocultado su matrimonio, ha muerto. Molly lo perdona: Cheyenne y Chuck se miran entre sí y uno tras otro se alejan en la noche.

A Marked Man (1917) **

Dirección: Jack Ford. **Producción:** Universal Butterfly. **Guión:** George Hively, a partir de un relato de Jack Ford. **Fotografía:** John W. Brown. **Intérpretes:** Harry Carey (*Cheyenne Harry*), Molly Malone (*Molly Young*), Harry Rattenbury (*Young, su padre ranchero*), Vester Pegg (*Kent*), señora Townsend (*madre de Harry*), Bill Gettinger (*sheriff*), Hoot Gibson. **Duración aprox.:** 5 rollos. **Estreno:** 29 de octubre de 1917. **Nota:** Edward, hermano de Ford, rodó una nueva versión titulada **Under Sentence** (1920).

Mientras se oculta en las montañas de una partida de hombres que lo busca, Harry lee una carta de su madre, que lo cree propietario de un rancho y casado. Deambulando, encuentra una casa en su camino, habitada por Molly y su padre (Harry había asaltado el tren de Molly y le había permitido conservar un broche heredado de su madre fallecida), quien presta dinero a Harry para que participe en un rodeo y pueda ganar la suma necesaria para ir a visitar a su madre, que vive en el Este. Pero Ben Kent corta la cincha de la montura de Harry, por lo que éste, tras perder en el rodeo, se une a Ben para atracar una diligencia. Así lo hacen, junto a un río, y Harry se indigna cuando Ben dispara al conductor. Son atrapados y sentenciados a la horca; sin embargo, al recibirse noticias de que la madre de Harry está a punto de llegar de visita, se le conceden dos semanas de gracia y permiso para que utilice el rancho de Young y haga pasar a Molly por su esposa. Al cabo de una visita maravillosa, Harry se entrega, pero un pasajero de la diligencia atestigua que es inocente.

Bucking Broadway (1917) **

Dirección: Jack Ford. **Producción:** Universal Butterfly. **Productor:** Harry Carey. **Guión:** George Hively. **Fotografía:** John W. Brown. **Intérpretes:** Harry Carey (*Cheyenne Harry*), Molly Malone (*Helen Clayton*), L. M. Wells (*Ben Clayton, su padre*), Vester Pegg (*capitán Thornton, comprador de ganado*). **Duración aprox.:** 5 rollos. **Estreno:** 24 de diciembre de 1917.

La novia de Harry, Helen, se marcha a Nueva York, seducida por el comprador de caballos Thornton. Harry, atormentado, sale tras ella. Unos asaltantes intentan arrebatarle su dinero, pero una bandolera hace amistad con él y le ayuda a encontrar a Helen. Thornton, que retrasa el matrimonio una vez tras otra, celebra una fiesta. Helen envía a Harry un pequeño corazón de pino que éste una vez le regaló. Los muchachos del rancho V-Plus aparecen para echar una mano, entran a caballo en Broadway y se lían a puñetazos sobre los tejados.

The Phantom Riders (1918) **

Dirección: Jack Ford. **Producción:** Universal Special. **Productor:** Harry Carey. **Guión:** George Hively, a partir de un relato de Henry McRae. **Fotografía:** John W. Brown. **Intérpretes:** Harry Carey (*Cheyenne Harry*), Molly Malone (*Molly*), Buck Connor (*Pebble, su padre*), Bill Gettinger (*Dave Bland*), Vester Pegg (*cabecilla de los Phantom Riders [jinetes fantasmas]*), Jim Corey (*capataz*). **Duración aprox.:** 5 rollos. **Estreno:** 28 de enero de 1918. **Nota:** Se rodó entre el 8 y el 27 de septiembre de 1917.

Bland domina el valle Paradise Creek (un lugar abundante en tierras de pastoreo proporcionadas por el Gobierno) mediante un grupo de jinetes enmascarados que visten capa blanca, dirigidos por Unknown (Desconocido), que además pretende a Molly. Harry llega al valle conduciendo un pequeño rebaño, pero le advierten que debe marcharse. Harry responde que está dispuesto a enfrentarse a Bland con una sola mano, lo abofetea por haber ofendido a Molly, y Bland lo sentencia a morir ahorcado. El padre de Molly acude en su rescate, Harry lo encuentra muerto, colgado de un árbol; vuelve a ser capturado tras propinar una paliza a seis fantasmas que celebraban en un bar la boda de Bland con la reacia Molly, que cabalga en busca de ayuda y rescata a Harry, con la colaboración de la policía montada de EE. UU.

Wild Women (1918) **

Dirección: Jack Ford. **Producción:** Universal Special. **Productor:** Harry Carey. **Guión:** George Hively. **Fotografía:** John W. Brown. **Intérpretes:** Harry Carey (*Cheyenne Harry*), Molly Malone (*la princesa*), Martha Maddox (*la reina*), Vester Pegg (*Pegg*), Ed Jones (*Pelon*), E. Van Beaver (*el jefe*), Wilfred Taylor (*Slugger Joe*). **Duración aprox.:** 5 rollos. **Estreno:** 25 de febrero de 1918.

Harry se embriaga cuando celebra su victoria en un rodeo de San Francisco, y pierde el conocimiento. Él y sus amigos son obligados a embarcar como marineros, se amotinan y son arrojados a una isla habitada por nativas: la posesiva reina pone sus ojos en Harry, pero éste prefiere a la princesa... hasta que despierta con una terrible resaca.

Thieves' Gold (1918) **

Dirección: Jack Ford. **Producción:** Universal Special Feature. **Guión:** George Hively, a partir del relato *Back to the Right Train*, de Frederick R. Bechdolt. **Fotografía:** John W. Brown. **Intérpretes:** Harry Carey (*Cheyenne Harry*), Molly Malone (*Alice Harris*), L. M. Wells (*Savage*), Vester Pegg (*Simmons, o Padden, un bandolero*), Harry Tenbrook (*Betoski*), M. K. Wilson, Martha Maddox (*señora Larkin*). **Duración aprox.:** 5 rollos. **Estreno:** 18 de marzo de 1918.

Harry abandona sus rebaños para partir a México en compañía de Padden, quien, borracho, dispara sobre una persona. Al día siguiente, Harry comete un atraco y es arrestado, pero no denuncia a Padden. Alice, su prometida, lo abandona. Harry marcha a México, vence a Padden en una partida de cartas; Padden hiere a Harry pero él muere. Alice encuentra a Harry inconsciente y lo perdona. Esta película recibió críticas bastante adversas.

La gota de sangre (*The Scarlet Drop*, 1918) *

Dirección: Jack Ford. **Producción:** Universal Special. **Guión:** George Hively, a partir de un relato de Ford. **Fotografía:** Ben Reynolds. **Intérpretes:** Harry Carey (*Kaintuck Cass*), Molly Malone (*Molly Calvert*), Vester Pegs (*capitán Marley Calvert*), M. K. Wilson (*Graham Lyons*), Betty Schade (*Betty Calvert*), Martha Maddox (*Mammy*), Steve Clemente (*Buck*). **Duración aprox.:** 5 rollos. **Estreno:** 22 de abril de 1918. **Estreno en España:** Madrid, 18 de noviembre de 1919, Royalty. **Notas:** También conocida como **Hill Billy**. Se conservan 32 minutos en el Archivo de imágenes Getty.

Kaintuck Cass aborrece a los aristocráticos Calvert, que a su vez consideran a Cass una basura indigna de luchar junto a la Confederación en la Guerra Civil. Así las cosas, Cass se convierte en bandolero, asalta una diligencia y se lleva a Molly Calvert prisionera, pero se enamora de ella y la envía de vuelta a casa. Tiempo después, Molly se enamora de Cass cuando éste la salva de ser violada por el adinerado Lyons (que la chantajeaba porque era hija de una negra). Calvert oculta a Cass de los policías, refugiándolo en el desván, mientras Molly les ofrece té para distraerlos, pero una gota de sangre que cae del techo descubre a Cass. Al final escapa y regresa con Molly. La trama recuerda a **War Time Reformation** (1914), de Francis Ford. Los críticos la calificaron de “antigualla”.

El barranco del diablo (*Hell Bent*, 1918)

Dirección: Jack Ford. **Producción:** Universal Special Attraction. **Guión:** Jack Ford. Harry Carey. **Fotografía:** Ben Reynolds. **Intérpretes:** Harry Carey (*Cheyenne Harry*), Neva Gerber (*Bess Thurston, su hija*), Duke Lee (*Cimarrón Bill, su amigo*), Vester Pegg (*Jack Thurston*), Joseph Harris (*Beau, un forajido*), M. K. Wilson, Steve Clemente. **Duración aprox.:** 1737 m. **Estreno:** 29 de junio de 1918. **Estreno en España:** Madrid, 1 de septiembre de 1920. Real Cinema.

Después de huir a la carrera de un tiroteo y de encontrarse con que el salón de baile y el hotel no tienen plazas, Harry obliga a Cimarrón a compartir una habitación de manera amistosa. Harry conoce a Bess, cuyo hermano Jack ha sido despedido de la Wells Fargo y cuya madre está enferma. Bess se gana la vida en el salón de baile, así que Harry se las arregla para ser contratado como matón con el fin de protegerla. Beau desea a Bess, detesta a Harry, y convence a Jack para que se una a su pandilla de atracadores, que raptan a Bess. Harry persigue a Beau y lo acorrala, pero para que Bess no lo tome por un cobarde, desafía a Beau a una carrera pedestre de cincuenta millas a través del desierto, hasta un pozo de agua situado en territorio de los indios yaqui. Cuando llegan, descubren que el pozo se ha secado. Beau muere, y Cimarrón rescata a Harry, que se casa con Bess. La película empieza con el autor del relato, rechazado por falta de interés, que observa un cuadro de Remington titulado *The Misdeal* (*Cartas mal repartidas*). El cuadro cobra vida y da inicio a una historia que se parodia a sí misma.

Exhibitors' Trade Review: “*Tipica película de Harry Carey, que derrocha emociones y agitación a partes iguales, con un ritmo trepidante... Una punzante nota de alegría*”.

A Woman's Fool (1918) **

Dirección: Jack Ford. **Producción:** Universal Special Attraction. **Guión:** George Hively, a partir de la novela *Lin McLean*, de Owen Wister. **Fotografía:** Ben Reynolds. **Intérpretes:** Harry Carey (*Lili McLean*), Betty Schade (*Katy*), Roy Clark (*Tommy Lusk*), Molly Malone (*Jessamine*). **Duración aprox.:** 60 minutos. **Estreno:** 12 de agosto de 1918.

Lin ama a Katy, camarera de un restaurante del ferrocarril de Denver, y le ofrece un hogar en el Oeste. Durante una prolongada sequía, reaparece el marido de Katy, quien se ofrece para provocar una lluvia de seis horas a cambio de mil dólares. Lo logra, y Katy vuelve con él. Con el corazón destrozado, Lin se marcha a otra ciudad, donde conoce a un joven, Tommy, que resulta ser el hijo abandonado por Katy. Lin lo adopta y se enamora de Jessamine, una trabajadora de la estación de tren. Katy reaparece y, tras intentar romper la pareja, se suicida. Tommy se queda con Lin y Jessamine.

Three Mounted Men (1918) **

Dirección: Jack Ford. **Producción:** Universal Special Attraction. **Guión:** Eugene B. Lewis. **Fotografía:** John W. Brown. **Intérpretes:** Harry Carey (*Cheyenne Harry*), Joe Harris (*Buck Masters*), Neva Gerber (*Lola Masters*), Harry Carter (*el hijo del comandante*), Ella Hall. **Duración aprox.:** 6 rollos. **Estreno:** 7 de octubre de 1918.

Harry está preso por una pelea con Buck. Buck es amigo del hijo del alcaide, un falsificador al que chantajea. Harry, que está condenado a trabajos forzados, es liberado para que atrape a Buck. Harry monta un atraco con Buck y éste es arrestado. Poco después, Harry descubre que Buck es el hermano de Lola, de modo que lo rescata de la policía y se casa con Lola.

Exhibitors' Traile Review (21 de noviembre de 1918) se quejó del exceso de realismo, de mugre y de ratas en la prisión. “Carey hace el papel de duro a lo largo de toda la película. Cabe preguntarse si un personaje así merece ser elevado a la categoría de héroe. Es posible que haya hombres así en el Oeste, pero lo mejor sería que el cine los presentara como malos ejemplos”.

The Craving (1919) **

Dirección: Francis Ford, Jack Ford. **Producción:** Universal-Bluebird. **Guión:** Francis Ford. **Decorados:** Francis Ford. **Intérpretes:** Francis Ford (*Carroll Wayles*), Mae Gaston (*Beulah Grey*), Peter Gerald (*Ala Kasarib*), Duke Wonte (*Dick Wayles*), Jean Hathaway (*señora Wayles*). **Duración aprox.:** 5 rollos. **Estreno:** 6 de enero de 1919. **Notas:** También conocida como **Delirium**. Bogdanovich no incluye **The Craving** en la filmografía de Ford, e incluso cita una frase de éste en la que niega su participación. Sin embargo, *Universal Weekly* (14 de enero de 1919) insiste en que Jack formó parte de la producción. Curiosamente, las críticas de *Moving Picture World* (¡12 de octubre de 1918!) son desfavorables, y atribuyen la distribución a M. H. Hoffman, un agente estatal, y no a la Universal. Todo en la cinta recuerda a Francis; si Jack colaboró, fue sólo eso, una colaboración.

Carroll Wayles, un científico que posee un poderoso explosivo, tiene un enemigo. Ala Kasarib, un hindú que acude a Estados Unidos para apropiarse de la fórmula acompañado de Beulah Grey, que se encuentra bajo el poder hipnótico de Kasarib, a quien pretende utilizar para que seduzca a Wayles. Wayles se niega a beber a causa de sus delirios alcohólicos del pasado (los efectos especiales hacen que las botellas viertan mujeres en las copas, muestran campos de contienda europeos, etc. “*Mirara lo que mirara, siempre veía mujeres desnudas*”). Durante una batalla mental que se libra en el laboratorio, Kasarib se hace con la fórmula, y Wayles recae en la bebida. Después luchan en el laboratorio, y una explosión acaba con Kasarib, y Wayles y Beulah se enamoran.

Hombres sin armas (*Roped*, 1919) **

Dirección: Jack Ford. **Producción:** Universal Special. **Guión:** Eugene B. Lewis. **Fotografía:** John W. Brown. **Intérpretes:** Harry Carey (*Cheyenne Harry*), Neva Gerber (*Aileen Judson Brown*), Molly McConnell (*señora Judson Brown*), J. Farrell MacDonald (*criada*), Arthur Shirley (*Ferdie Van Duzen*). **Duración aprox.:** 6 rollos. **Estreno:** 13 de enero de 1919.

Harry es un ganadero millonario de Arizona que necesita una criada que le administre la casa, por lo que publica un anuncio en la prensa. Recibe respuesta de una muchacha pobre, aunque hermosa, que vive en el hotel Ritz de Nueva York. Harry viaja al Este y se casa con Aileen, engatusado por la madre de ella, que es una dama de sociedad arruinada. Cuando nace un bebé de la pareja, no permite a Harry que lo vea, y le dice que ha muerto (prefiere recibir una pensión alimenticia y divertirse con un buscavidas antes que conservar el matrimonio). Harry vuelve de un viaje de negocios y descubre que se han marchado juntos, pero la criada los delata y Harry y sus vaqueros los encuentran. Propinan una paliza al buscavidas y la pareja se marcha de luna de miel al cañón del Colorado.

Harry Carey Tour Promotional Film (1919) **

Dirección: Harry Carey, Jack Ford. **Producción:** Universal. **Intérpretes:** Harry Carey. **Duración aprox.:** 1/2 rollo (150 metros). **Estreno:** febrero de 1919.

Recopilación de escenas espectaculares para ilustrar las charlas de una gira de Carey.

The Fighting Brothers (1919) **

Dirección: Jack Ford. **Producción:** Universal. **Guión:** George Hively, a partir de un relato de George C. Hull. **Fotografía:** John W. Brown. **Intérpretes:** Pete Morrison (sheriff *Pete Larkin*), Hoot Gibson (*Lonnie Larkin*), Yvette Mitchell (*Conchita*), Jack Woods (*Ben Crawley*), Duke Lee (*Slim*). **Duración aprox.:** 2 rollos. **Estreno:** 10 de marzo de 1919. **Notas:** Rodada entre el 8 y el 15 de febrero de 1919. También conocida como **His Buddy**.

El *sheriff* Larkin cumple su deber y arresta a su hermano por asesinato, aunque sabe que es inocente. A continuación se arranca la placa y le ayuda escapar.

A Fight for Love (1919) **

Dirección: Jack Ford. **Producción:** Universal Special Attraction. **Guión:** Eugene B. Lewis. **Fotografía:** John W. Brown. **Intérpretes:** Harry Carey (*Cheyenne Harry*), Joe Harris (*Black Michael*), Neva Gerber (*Kare McDougall*), Mark Fenton (*Angus McDougall, su padre*), J. Farrell MacDonald (*el sacerdote*), princesa Neola Mae (*Little Fawn*), jefe Big Tree (*Swift Deer*). **Duración aprox.:** 6 rollos. **Estreno:** 24 de marzo de 1919. **Notas:** Exteriores rodados en la región de Big Bear, California. También conocida como **Hell's Neck**.

Harry cruza la frontera con Canadá y lía un cigarrillo mientras contempla la partida de hombres que lo persigue. Los norteamericanos reclaman la ayuda de la Policía Montada y Harry se oculta con los indios. Lucha con el contrabandista de *whisky* Black Michael a causa de una joven india. Michael es también rival de Harry en la disputa por Kate, a quien rapta, tras asesinar a un muchacho indio. Se confiesa ante un sacerdote; después, perseguido por Harry, cae por un barranco, vuelve a confesar, esta vez ante la ley, y muere.

Exhibitors' Trade Review destacó la abundancia de peleas por amor, las persecuciones emocionantes, el papel de los indígenas y los fascinantes paisajes.

By Indian Post (1919) *

Dirección: Jack Ford. **Producción:** Universal. **Guión:** H. Tipton Steck, a partir del relato *The Trail of the Billy-Doo*, de William Wallace Cook. **Intérpretes:** Pete Morrison (*Jode McWilliams*), Duke Lee (*Pa Owens*), Madga Lane (*Peg Owens*), Ed Jones (*Stumpy, el cocinero*), Jack Woods (*Dutch*), Harley Chambers (*Fritz*), Hoot Gibson (*Chub*), Jack Walters (*Andy*), Otto Myers (*el sueco*), Jim Moore (*Two-Horns, indio*). **Duración aprox.:** 2 rollos. **Estreno:** 12 de abril de 1919. **Notas:** También conocida como **The Love Letter**. El rodaje se inició el 18 de febrero de 1919.

Haciéndose pasar por Jode, Stumpy escribe una carta de amor para Peg, copiada del *Compendio de Lotario*. Unos vaqueros la encuentran y la fijan a una puerta, en la que la encuentra el indio Two-Horns, que admirado de la “charla de papel” se la muestra a todo aquel que se cruza en su camino. Antes de que Jode pueda echarle el guante, Two-Horns se la muestra a Peg, con resultados muy positivos.

The Rustlers (1919) **

Dirección: Jack Ford. **Producción:** Universal. **Guión:** George Hively. **Fotografía:** John W. Brown. **Intérpretes:** Pete Morrison (*Ben Clayburn*), Helen Gibson (*jefa de correos Nell Wyndham*), Jack Woods (*sheriff Buck Parley*), Hoot Gibson (*su ayudante*). **Duración aprox.:** 2 rollos. **Estreno:** 26 de abril de 1919. **Notas:** Rodada entre el 22 de febrero y el 8 de marzo de 1919. También conocida como **Even Money**.

Un investigador del Gobierno se infiltra en una banda de cuatros con tanta eficacia que Nell tiene que rescatarlo de una muchedumbre que quiere lincharlo.

Bare Fists (1919) **

Dirección: Jack Ford. **Producción:** Universal Special. **Guión:** Eugene B. Lewis, a partir de un relato de Bernard McConville. **Fotografía:** John W. Brown. **Intérpretes:** Harry Carey (*Cheyenne Harry*), Molly McConnell (*su madre*), Joseph Girard (*su padre*), Howard Ensteadt (*su hermano Bud*), Betty Schade (*Conchita*), Vaster Pegg (*López*), Joe Harris (*Boone Travis*), Anna Mae Walthall (*Ruby, bailarina*). **Duración aprox.:** 1676 m. **Estreno:** 5 de mayo de 1919. **Notas:** El rodaje se inició el 20 de julio de 1918. También conocida como **The Man Who Wouldn't Shoot**.

El padre de Harry es el jefe de policía de Hays City, un violento pueblo fronterizo. Su madre les implora que no participen en una pelea en el bar, pero lo hacen y el padre resulta muerto. Harry mata a dos de los asesinos, por lo que su madre le hace jurar sobre la Biblia que jamás volverá a usar un arma. Pero Harry es falsamente acusado del asesinato de Conchita (cometido por Boone) y condenado a muerte. Cuando su madre lo visita por última vez, Harry se entera de que Bud, su hermano, ha sido acusado de cuatrерismo. Harry escapa y atrapa a los auténticos ladrones.

Gun Law (1919) **

Dirección: Jack Ford. **Producción:** Universal. **Guión:** H. Tipton Steck. **Fotografía:** John W. Brown. **Intérpretes:** Peter Morrison (*Dick Alien*), Hoot Gibson (*Bart Stevens, alias Smoke Gublen*), Helen Gibson (*Letty*), Jack Woods (*Cayuse Yates*), Otto Myers, Ed Jones, H. Chambers (*miembros de la banda de Yates*). **Duración aprox.:** 2 rollos. **Estreno:** 10 de mayo de 1919. **Notas:** Rodada entre el 11 y el 21 de marzo de 1919. También conocida como **The Posse's Prey**.

Un agente del Gobierno se infiltra en una mina para demostrar que su propietario es el atracador del correo, pero al cabo de los días se enamora de la hermana del sospechoso y éste le salva la vida, lo cual le provoca un serio dilema, aliviado por la recuperación de las sacas de correo intactas.

The Gun Packer (1919) **

Dirección: Jack Ford. **Producción:** Universal. **Guión:** Karl R. Coolidge, a partir de un relato de Jack Ford y Harry Carey. **Fotografía:** John W. Brown. **Intérpretes:** Ed Jones (*Sanity McLaughlin*), Pete Morrison (*"Pearl Handle" Wiley*), Magda Lane (*Rose McLaughlin*), Jack Woods (*Pecos Smith*), Hoot Gibson (*jefe de los bandidos*), Jack Walters (*Brown*), Duke Lee (*Buck Landers*), Howard Enstaedt (*Bobby McLaughlin*). **Duración aprox.:** 2 rollos. **Estreno:** 24 de mayo. **Notas:** El rodaje se inició el 25 de marzo de 1919. También conocida como **Out Wyoming Way**. Se produjo nuevamente en agosto de 1924.

Un pistolero reformado, un grupo de pastores y una pandilla de bandoleros se unen para arrancar los derechos sobre el agua a un grupo de adinerados ganaderos.

El jinete vengador (*Riders of Vengeance*, 1919) **

Dirección: Jack Ford. **Producción:** Universal Special. **Productor:** P. A. Powers. **Guión:** Jack Ford, Harry Carey. **Fotografía:** John W. Brown. **Intérpretes:** Harry Carey (*Cheyenne Harry*), Seena Owen (*la chica*), Joe Harris (sheriff *Gale Thurman*), J. Farrell MacDonald (*Buell*), Jennie Lee (*madre de Harry*), Glita Lee (*Virginia*), Alfred Alien. Betty Schade, Vester Pegs, M. K. Wilson. **Duración aprox.:** 6 rollos. **Estreno:** 9 de junio de 1919. **Estreno en España:** Madrid. 20 de julio de 1920. Real Cinema.

En el momento en que Harry y su esposa salen de la iglesia recién casados, ella y sus padres son asesinados. Harry reaparece un año después para anunciar los nombres de aquellos a quienes matará para vengarse, lo cual hace, uno tras otro, hasta que llega el turno de Gale Thurman. Sin embargo, Harry rescata a la hija de Thurman de un asalto a la diligencia, cuida de ella en su guarida tras rechazar la idea de hacerle daño, y se enamora. Después, atrapado con Thurman en el desierto, rodeados por los apaches, descubre que ese hombre es inocente e intenta salvarlo por consideración hacia la muchacha, pero Thurman muere.

Según W. P. Wooten, Ford se hizo cargo de la dirección a raíz de la enfermedad del director original, y sólo dirigió algunas partes. *Exhibitors' Trade Review* utilizó términos como “compasiva”, “agotadora”, “acción”, “color”, “mucho suspense”. *Moving Picture World* (24 de mayo de 1919): “dramática”, “asesinatos en abundancia”.

The Last Outlaw (1919) *

Dirección: Jack Ford. **Producción:** Universal. **Guión:** H. Tipton Steck, a partir de un relato de Evelyne Murray Campbell. **Fotografía:** John W. Brown. **Intérpretes:** Ed “King Fisher” Jones (*Bud Coburn*), Richard Dimming (sheriff *Brownio*), Lucille Hutton (*Idaleen Coburn*), Jack Walters (*Chad Alien*), Billie Hutton. **Duración aprox.:** 2 rollos. **Estreno:** 14 de junio de 1919. **Notas:** Rodada entre el 8 y el 12 de abril de 1919. También conocida como **A Man of Peace**. Se volvió a producir en diciembre de 1923 y en 1936. Sólo se conserva el primer rollo.

Bud vuelve al hogar después de pasar diez años en prisión y encuentra que su pueblo se ha vuelto “civilizado y aburrido” y que su hija ha caído seducida en las garras de un contrabandista. Así pues, el viejo bandolero secuestra a su hija y es herido mientras intenta salvarla.

The Outcasts of Poker Flat (1919) **

Dirección: Jack Ford. **Producción:** Universal Special. **Productor:** P. A. Powers. **Guión:** H. Tipton Steck, a partir de los relatos *The Outcasts of Poker Flat* y *The Luck of Roaring Camp*, de Bret Harte. **Fotografía:** John W. Brown. **Intérpretes:** Harry Carey (*Square Shootin' Lanyon, John Oakhurst*), Cullen Landis (*Billy Lanyon; Tommy Oakhurst*), Gloria Hope (*Ruth Watson; Sophy*), J. Farrell MacDonald, Charles H. Mailes, Victor Postel, Joe Harris, Duke R. Lee. Vester Pegs. **Duración aprox.:** 6 rollos. **Estreno:** 6 de julio de 1919. **Nota:** Nuevas versiones de Christy Cabaline (1937) y de Joseph Newman (1952).

Square Shootin Harry Lanyon, propietario del salón de juegos de Arizona, está enamorado de Ruth, su protegida, pero cree que ella ama a Billy, su hijo adoptivo, y no desea interferir. Lee entonces la obra de Harte titulada *Outcasts of Poker Flat* ("Los parias de Poker Flat") y ve en ella similitudes con su propia situación (John Oakhurst traba amistad con Sophy cuando ésta se halla a punto de suicidarse en un barco de vapor, tras ser abandonada por el tahúr Stratton, su novio. Oakhurst lleva a Sophy a Poker Flat e intenta convencerla para que se case con su hijo Tommy. Stratton reaparece en busca de Sophy, pero unos hombres armados expulsan a toda la gente del pueblo, que queda atrapada en una tormenta de la que sólo sobreviven Sophy y Tommy). Impresionado, Lanyon se jura no caer en el mismo error y descubre que Ruth lo ama a él y no a Billy.

Moving Picture World (28 de junio de 1919): "Capta de manera admirable el espíritu de los primeros tiempos en California". *Photoplay*: "Existen dos elementos maravillosos, la consolidación de Harry Carey como gran actor y las hermosas localizaciones junto al río del director Ford, así como la fotografía, absolutamente incomparable. Esta obra de cine es una sinfonía óptica".

The Ace of the Saddle (1919) **

Dirección: Jack Ford. **Producción:** Universal Special. **Productor:** P. A. Powers. **Guión:** George Hively, a partir de un relato de B. J. Jackson. **Fotografía:** John W. Brown. **Intérpretes:** Harry Carey (*Cheyenne Harry Hender, hijo*), Joe Harris (sheriff "Two Gun" Hildebrand, del condado de Yucca), Duke R. Lee (sheriff Faulkner, del condado de Pinkerton), Peggy Pearce (*Madeline Faulkner, su hija*), Jack Walters (*Inky O'Day*), Vester Pegg (*jugador*), Zoe Ray, Howard Ensteadt (*niños*), Ed "King Fisher" Jones (*Home Sweet Holmes*), William Cartwright (*Humpy Anderson*) y Andy Devine. **Duración aprox.:** 6 rollos. **Estreno:** 18 de agosto de 1919. **Notas:** Exteriores rodados en el valle del Río Grande. También conocida como **A Man of Peace**.

El *sheriff de Yucca* es cómplice de los cuatreros que roban ganado a Harry, fuera de la jurisdicción del *sheriff de Pinkerton*. Harry se enamora de la hija de este último, que lo obliga a dejar las armas. Cuando le envenenan el agua, Harry arrastra su cabaña ayudado de seis caballos hasta el condado de Pinkerton. Los cuatreros raptan a Madeline, Harry la rescata y una partida de hombres captura a los jefes de los bandidos, que sin embargo son rescatados en el juicio por una incursión de sus secuaces. No obstante, son atraídos por Harry hasta su cabaña, puestos fuera de combate con el agua envenenada y nuevamente capturados.

The Rider of the Law (1919) **

Dirección: Jack Ford. **Producción:** Universal Special. **Productor:** P. A. Powers. **Guión:** H. Tipton Steck, a partir del relato titulado *Jim of the Rangers*, de G. P. Lancaster. **Fotografía:** John W. Brown. **Intérpretes:** Harry Carey (*Jim Kyneton*), Gloria Hope (*Betty, su hija*), Vester Pegg (*Hick Kyneton*), Theodore Brooks (*el chico*), Joe Harris (*Buck Sauter*), Jack Woods (*Jack West*), Duke R Lee (*capitán Graham Saltire*), Claire Anderson (*Roseen*) y Jennie Lee (*su madre*). **Duración aprox.:** 5 rollos. **Estreno:** 3 de noviembre de 1919.

Jim ama a Betty, la empleada de su madre, pero cree que ella ama a su hermano Nick, Betty ama a Jim, aunque cree que éste quiere a la hermosa y pérfida Roseen. Buck, el dueño de la cantina, está enamorado de Roseen, y jura vengarse de Jim, pues cree que Roseen está enamorada de él. Jim es un policía de Texas empeñado en la captura de unos ladrones de la mina de Midas, Para él, el deber es lo primero: arresta a su propio hermano Nick y lo encierra con los demás malhechores en una cabaña; pero Roseen, despechada por el rechazo de Jim, les permite huir. Jim los vuelve a capturar, pero Nick prefiere lanzarse por un barranco con su cabalgadura antes que ir a prisión. Jim se casa con Roseen.

Exhibitors' Trade Review (18 de octubre, 1919): “Típica obra de Harry Carey... Persecuciones endemoniadas, una mezcla de sensiblería y humor, muy realista”.

A Gun Fightin' Gentleman (1919) *

Dirección: Jack Ford. **Producción:** Universal Special. **Productor:** P. A. Powers. **Guión:** Hal Hoadley, a partir de un relato de Jack Ford y Harry Carey. **Fotografía:** John W. Brown. **Intérpretes:** Harry Carey (*Cheyenne Harry*), J. Barney Sherry (*John Merritt*), Kathleen O'Conner (*Helen Merritt*), Lydia Teamans Titus (*su tía*), Harry von Meter (*conde de Jollywell*), Duke R. Lee (*Buck Regon*), Joe Harris (*Seymour*), Johnny Cooke (*antiguo sheriff*), Ted Brooks (*jovenzuelo*). **Duración aprox.:** 5 rollos. **Estreno:** 30 de noviembre de 1919. **Nota:** Se conservan partes de los tres primeros rollos, pero no parecen rodados por Ford.

Harry se niega a ceder sus tierras a Merritt Packing Co., elude a sus matones, pero es despojado cuando un abogado descubre un error en sus escrituras de propiedad. Harry viaja a Chicago y, durante una cena, Merritt se burla de su vestimenta y sus modales. Después de esto, Harry se convierte en un fuera de la ley, roba las nóminas de Merritt y por último secuestra a su hija Helen, de la que se enamora. Cuando Merrill acude a rescatarla, ella le obliga a abandonar sus malas artes.

Hombres marcados (*Marked Men*, 1919) **

Dirección: Jack Ford. **Producción:** Universal Special. **Productor:** P. A. Powers. **Guión:** H. Tipton Steck, a partir del relato *The Three Godfathers*, de Peter B. Kyne. **Fotografía:** John W. Brown. **Montaje:** Frank Lawrence, Frank Atkinson. **Intérpretes:** Harry Carey (*Cheyenne Harry*), J. Farrell MacDonald (*Tom "Placer" McGraw*), Joe Harris (*Tom Gibbons*), Winifred Westover (*Ruby Merrill*), Ted Brooks (*Tony Garcia*), Charles Lemoyne (*sheriff Pete Cushing*), David Kirby (*Warden "Bruiser" Kelly*). **Duración aprox.:** 5 rollos. **Estreno:** 21 de diciembre de 1919. **Nota:** También conocida como **The Trail of Shadows**.

Harry, Bill y Tom, se encuentran en prisión por el asalto a un tren, pero logran escapar. Después, Harry deja a Ruby para robar un banco con Bill y Tom, pero son perseguidos hasta el desierto de Mojave; allí se encuentran con una madre agonizante y juran salvar a su bebé. Sólo sobrevive Harry, que llega desfalleciente con el niño a una fiesta navideña. Ruby y el *sheriff* descubren que el bebé es sobrino de Harry y obtienen el perdón del gobernador. Se hicieron varias versiones, incluida **Three Godfathers**, dirigida por el propio Ford en 1948.

The Prince of Avenue A (1920) **

Dirección: Jack Ford. **Producción:** Universal Special. **Guión:** Charles J. Wilson, hijo, a partir de un relato de Charles y Frank Dazey. **Fotografía:** John W. Brown. **Intérpretes:** James J. “Gentleman Jim” Corbett (*Barry O’Conner*), Mary Warren (*Mary Tompkins*), Harry Northrup (*Edgard Jones*), Cora Drew (*Mary O’Conner*), Richard Cummings (*Patrick O’Conner*), Frederik Vroom (*William Tompkins*), Mark Fenton (*padre O’Toole*), George Vanderlip (*Reggie Vanderlip*), Johnny Cooke (*mayordomo*), Lydia Yenmans Titus (*ama de llaves*), George Fisher (*Reggie Vanderlip*). **Duración aprox.:** 5 rollos. **Estreno:** 23 de febrero de 1920.

El “príncipe” a que hace referencia el título es Barry O’Conner, cuyo padre, Patrick, es una autoridad del distrito que apoya a Tompkins en las elecciones a la alcaldía. Mary, la hija de éste, es amable con Barry sólo por razones políticas, pero Barry se enamora. En un baile celebrado en honor de Mary, todas las mujeres se niegan a bailar con él, así que éste se venga invitando a una criada a “viajar con él por la fantástica luz”, y Mary, ofendida, lo expulsa. Patrick, afrentado, exige una disculpa, Tompkins y Mary acceden y Mary acepta acudir al baile anual como compañera de Barry. Allí, un rival de O’Conner ofende a Mary. Barry la defiende, provocando una bronca fenomenal, y gana así su corazón.

Exhibitors’ Trade Review (17 de enero de 1920); “Hay aquí un gran caudal de interés humano, de buena comedia, de buenos sentimientos... hay atmósfera. Uno siempre puede esperar detalles inteligentes cuando participa Ford”. *Moving Picture World* (17 de enero de 1920); “Es el gran triunfo de una serie de personales extraordinarios... una historia de la vida real... con rasgos de humor oculto”. Con esta película, Ford abandona el western por primera vez.

La joven del cuarto 29 (*The Girl in No. 29*, 1920) **

Dirección: Jack Ford. **Producción:** Universal Special. **Guión:** Philip J. Hum, a partir del relato *The Girl in the Mirror*, de Elizabeth Jordan. **Fotografía:** John W. Brown. **Intérpretes:** Frank Mayo (*Laurie Devon*), Harry Hilliard (*Rodney Bangs*), Claire Anderson (*Doris Williams*), Elinor Fair (*Barbara Devon*). Bull Montana (*Abdullah, el estrangulador*), Ray Ripley (*Ransome Shaw*), Robert Bolder (*Jacob Epstein*). **Duración aprox.:** 1455 m. **Estreno:** 3 de abril de 1920. **Estreno en España:** Madrid, 20 de junio de 1921. Ideal.

Laurie Devon, tras escribir una obra teatral de éxito, pierde el entusiasmo y no quiere volver a trabajar, hecho que provoca las lamentaciones de sus amigos. Un día. Laurie observa a una muchacha al otro lado de la calle, que se lleva un revólver a la sien; entonces impide el suicidio y le implora que le permita protegerla. Descubre que un tal Shaw la hace sufrir; lo sigue, es arrojado a un sótano, escapa, se entera de que la chica ha sido secuestrada, la rescata de sus raptos, cree que ha matado a Shaw... y descubre que todo ha sido una broma de sus amigos. Se casa con la chica. (Abundancia de lluvia y de tomas nocturnas).

Ligaduras de oro (*Hitchin' Posts*, 1920) **

Dirección: Jack Ford. **Producción:** Universal Special. **Guión:** George C. Hull, basado en una historia de Harold M. Schumate. **Fotografía:** Benjamin Kline. **Intérpretes:** Frank Mayo (*Jefferson Todd*), Beatrice Burnham (*Ophelia Bereton*), Joe Harris (*Raoul Castiga*), J. Farrell MacDonald (*Joe Alabam*), Mark Fenton (*coronel Carl Bereton*), Dagmar Godowsky (*mestizo*), Duke R. Lee (*coronel Lancy*). C. E. Anderson (*capitán del barco de vapor*), M. Biddulph (*comandante Gray*) **Duración aprox.:** 5 rollos. **Estreno:** 29 de agosto de 1920. **Estreno en España:** Madrid. 15 de diciembre de 1921. Real Cinema.

Todd, caballero sureño a quien los yanquis han confiscado sus tierras, se dedica al juego para ganarse la vida: en un barco del Mississippi gana al coronel Bereton sus últimas propiedades; cuatro caballos de carrera. Bereton se suicida esa noche, y el capitán del barco pide a Todd que informe a Barbara, la hija de Bereton. Sin embargo. Bereton ya había pedido a Castiga que lo hiciera. Todd y Castiga se encuentran en la plantación, a Todd le disgusta la manera como Castiga trata a su esposa, hermana de Todd. Se batien en duelo; Castiga dispara antes de que le corresponda, pero Todd no devuelve el disparo porque ha prometido a su hermana no herir a Castiga. Barbara, ahora sin un céntimo, se desplaza a una granja del Oeste. Todd y Castiga también lo hacen por separado, sin que Barbara lo sepa. Todd y Castiga se juegan la propiedad de unos pozos de petróleo en una carrera a lomos de los caballos de Bereton, luchan y Castiga se ahoga. La hermana de Todd ha muerto, y éste termina por casarse con Barbara.

Buenos amigos (*Just Pals*, 1920)

Dirección: Jack Ford. **Producción:** William Fox-20th Century. **Guión:** Paul Schofield, a partir de un relato de John McDermott. **Fotografía:** George Schneiderman. **Intérpretes:** Buck Jones (*Bint*), Helen Ferguson (*Mary Bruce, maestra*), George E. Stone (*Bill*), Duke R. Lee (sheriff), William Buckley (*Harvey Cahill*), Edwin Booth Tilton (*doctor Warren Stone*), Eunice Murdock Moore (*señora Stone*), Burt Apling (*guardafrenos*), Slim Padgett, Pedro Leone (*bandoleros*), Ida Tenbrook (*criada*), John J. Cooke (*anciana*). **Duración aprox.:** 5 rollos. **Estreno:** 14 de noviembre de 1920. **Estreno en España:** Madrid. 6 de enero de 1924. Royalty.

El escenario es Norwalk, un pueblo situado en la frontera entre Wyoming y Nebraska, donde Bim, el beodo local, traba amistad con un vagabundo de diez años de edad. Los dos impiden un atraco a la oficina de correos y se ganan el corazón de la maestra.

The Big Punch (1921) **

Dirección: Jack Ford. **Producción:** William Fox-20th Century. **Guión:** Jack Ford y Jules Furthman, a partir del relato *Fighting Back*, de Furthman. **Fotografía:** Frank Good. **Intérpretes:** Buck Jones (*Burk*), Barbard Bedford (*Hope Standish*), George Siegmann (*Flash McGraw*), Jack Curtis (*Jed, hermano de Buck*), Jennie Lee (*madre de Buck*), Jack McDonald, Al Fremont (*amigos de Jed*), Edgar Jones (*sheriff*), Irene Hunt (*chica del saloon*), Eleanor Gilmore (*muchacho del Ejército de Salvation*). **Duración aprox.:** 5 rollos. **Estreno:** 30 de enero de 1921.

Buck tiene decidido acudir a un seminario teológico y dejar a su madre viuda sola en el rancho. Encuentra a su hermano Jed borracho en la taberna, acompañado por sus amigos, mientras McGraw les cuenta sus planes sobre un nuevo crimen. Hope Standish, miembro del Ejército de Salvación, se acerca para vender la revista de su organización, *War Crys*. McGraw amenaza con arrojarla del local si no accede a besarla, ella lo hace de mala gana y los presentes le compran todas las revistas. Buck obliga a Jed a regresar a casa y la banda de McGraw lo ataca, pero Jed y sus amigos apoyan a Buck, y McGraw jura vengarse. Hace que el *sheriff*, que es en realidad su compinche, los arreste por un supuesto robo de ovejas. Buck, que intenta advertirles de la jugarreta, también es apresado. Lo condenan a dos años de prisión, y al resto a diez. En la prisión, Buck descubre que ama a Hope, que suele visitarlo, e inicia estudios religiosos. Es ordenado tras quedar en libertad, visita los pueblos de la región predicando el mensaje cristiano, consigue que se olvide su “mala reputación”, aprende a amar el trabajo y a Hope y convierte a Jed cuando éste escapa de la prisión.

Exhibitors' Trade Review: “Mucha acción... Llena de toques humanos... Muy emocionante”.

The Freeze Out (1921) **

Dirección: Jack Ford. **Producción:** Universal Special. **Guión:** George C. Hull. **Fotografía:** Harry C. Fowler. **Intérpretes:** Harry Carey (*Ohio, el forastero*), Helen Ferguson (*Zoe Whipple*), Joe Harris (*Headling Whipple*), Charles Lemoyne (*Denver Red*), J. Farrell MacDonald (*Bobtail McGuire*), Lydia Teamans Titus (*señora McGuire*). **Duración aprox.:** 1.340 m. **Estreno:** 9 de abril de 1921.

Un forastero llega a Broken Buckle para abrir una casa de juegos que pueda competir con la existente, de Red y Whipple. La maestra Zoe, a quien disgusta que su hermano Whipple posea una casa de juegos, intenta reformar al forastero, a quien no parecen importar sus opiniones. Sin embargo, el nuevo casino no resulta ser tal, sino un colegio y una biblioteca.

The Wallop (1921) **

Dirección: Jack Ford. **Producción:** Universal Special. **Guión:** George C. Hull, basado en el relato *The Girl He Left Behind Him*, de Eugene Manlove Rhodes. **Fotografía:** Harry C. Fowler. **Intérpretes:** Harry Carey (*John Wesley Pringle*), Joe Harris (*Barela*), Charles Lemoyne (*Matt Lisner*), J. Farrell MacDonald (*Neuces River*), Mignonne Golden (*Stella Vorhis*), Bill Getlinger (*Christopher Foy*), Noble Johnson (*Espinol*). C. E. Anderson (*Applegate*), Mark Fenton (*sargento Vorhis*). **Duración aprox.:** 1383 m. **Estreno:** 7 de mayo de 1921. **Nota:** También conocida como **The Homeward Trail**.

El aventurero Harry Pringle, tras un golpe de suerte, vuelve a casa y reconoce a su viejo amor, Stella, en una sala de cine. Pero ella está enamorada de otro tipo, un tal Chris, que disputa el cargo de *sheriff* a Lisner. Éste intenta asesinar a Chris, pero Harry lo impide. Lisner acusa falsamente a Chris de asesinato, y una partida de hombres persigue a Chris y Stella, que se ocultan en una cueva. Harry los encuentra, inmoviliza a Chris con una cuerda, reclama la recompensa y lo libera, destapa la corrupción de Lisner y, después de reunir a Chris y Stella, regresa solo a su mina.

Exhibitors' Trade Review: "Agradable para todos los públicos... Una historia interesante... Grandes exteriores... Una toma nocturna bajo la lluvia, con una fogata como única iluminación".

Camino de desesperación (*Desperate Trails*, 1921) **

Dirección: Jack Ford. **Producción:** Universal Special. **Guión:** Elliot J. Clawson, a partir del relato *Christmas Eve at Pilot Butte*, de Courtney Riley Cooper. **Fotografía:** Harry C. Fowler, Robert DeGrasse. **Intérpretes:** Harry Carey (*Bert Carson*), Irene Rich (*señora Walker*), George E. Stone (*Danny Boy*), Helen Field (*Carrie*), Barbara La Marr (*Lady Lou*), George Siegmann (*sheriff Price*), Charles Insley (*doctor Higgins*), Ed Coxen (*Walter A. Walker*). Duración aprox.; 1395 m. **Estreno:** 9 de julio de 1921. **Estreno en España:** Madrid, 22 de septiembre de 1922. Ideal. **Notas:** Rodada entre el 14 de marzo y el 11 de abril de 1921, También conocida como **Christmas Eve at Pilot Butte**.

La viuda Walker está enamorada de Harry, pero éste quiere a Lady Lou. Es encerrado en prisión por defender al hermano de Lou, y allí descubre, nada menos, que el supuesto hermano es en realidad el amante de la dama, así que decide escapar y acaba con él. Para que Walker obtenga la recompensa por su captura, se entrega al muchacho de la viuda la noche de Navidad, pero Lou ya ha confesado la estratagema.

Exhibitors' Trade Review: "Película sin rellenos... Magnificas escenas nocturnas". *Motion Picture News:* "Las tomas finales muestran el lento cambio de las estaciones en el bosque virgen".

Acción enérgica (*Action*, 1921) **

Dirección: Jack Ford. **Producción:** Universal Special. **Guión:** Harvey Gates, a partir del relato *The Mascotte of the Three Star*, de J. Alien Dunn. **Fotografía:** John W. Brown. **Intérpretes:** Hoot Gibson (*Sandy Brooke*), Francis Ford (*Soda Water Manning*), J. Farrell MacDonald (*Mormón Peters*), Buck Connors (*Pat Casey*), Byron Munson (*Henry Meekin*), Clara Horton (*Molly Casey*), William B. Daley (*J. Plimsoll*), Charles Newton (sheriff *Dipple*), Jim Corey (*Sam Waters*), Ed “King Fisher” Jones (*Art Smith*), Dorothea Wolburt (*Mirandy Meekin*). **Duración aprox.:** 1400 m. **Estreno:** 12 de septiembre de 1921. **Nota:** También conocida como **Let’s Go**.

Molly es una huérfana heredera de un rancho y una mina que se encuentra sola y amenazada. Sandy, Soda Water y Mormón, que han bajado vagabundeando desde las montañas, se interesan por el caso. Sandy se enamora, trabaja en la mina, aleja a los conspiradores y envía a Molly a un colegio del Este. Pero los conspiradores, como es lógico, conspiran, de modo que Molly se ve obligada a regresar para arreglar las cosas.

Primera actuación de Hoot Gibson como protagonista y primera aparición de Francis Ford bajo la dirección de Jack.

Exhibitors’ Trade Review: “Extraordinariamente buena... Artística... Taquillazo... Original”.

Sure Fire (1921) **

Dirección: Jack Ford. **Producción:** Universal Special. **Guión:** George C. Hull, a partir del relato *Bransford of Rainbow Ridge*, de Eugene Manlove Rhodes. **Fotografía:** Virgil G. Miller. **Intérpretes:** Hoot Gibson (*Jeff Bransford*), Molly Malone (*Marian Hoffman*), Reeves “Breezy” Eason, hijo (*Sonny*), Harry Carter (*Rufus Coulter*), Murdock MacQuarrie (*sargento Parker*), Fritzi Brunette (*Elinor Parker*), George Fisher (*Burt Rawlings*), Charles Newton (*Leo Ballinger*), Jack Woods (*Brazos Bart*), Jack Walters (*Overland Kid*), Joe Harris (*Romero*), Steve Clemente (*Gómez*), Mary Philbin. **Duración aprox.:** 1365 m. **Estreno:** Noviembre de 1921.

Marian, novia de Jeff, esta decepcionada con él por su falta de ambiciones, y Elinor, su hermana casada, está a punto de largarse con un amante del Este (quien, según confía a Jeff el hijo de Elinor, acaba de sustraer 5000 dólares destinados al pago de la hipoteca de la casa de Elinor). El señor Parker descubre a Jeff en su casa, y Elinor Parker culpa del robo a Jeff, que huye para ocultarse en una cabaña. Entretanto, unos bandidos matan al hombre del Este, cogen el dinero, raptan a Marian y huyen hacia la misma cabaña, donde Jeff rescata a Marian. Llegan los hombres de la ley y encuentran el botín en poder de uno de los malos. El secreto de Elinor queda a salvo y su marido (que sigue en las nubes) regala a Jeff los 5000 dólares para los gastos de su boda con Marian.

Juanita (*Jackie*, 1921) **

Dirección: Jack Ford. **Producción:** William Fox. **Guión:** Dorothy Yost, a partir de un relato de la condesa Helena Barcynska (seudónimo de Marguerite Florence Helene Jervis Evans). **Fotografía:** George Schneiderman. **Intérpretes:** Shirley Mason (*Jackie*), William Scott (*Mervyn Carter*), Harry Carter (*Bill Bowman*), George E. Stone (*Benny*), John Cooke (*Winter*), Elsie Bamhrick (*Millie*). **Duración aprox.:** 1506 m. **Estreno:** 27 de noviembre de 1921. **Estreno en España:** Madrid, 4 de enero de 1924. Royalty.

Jackie, una huérfana rusa, es aprendiz en un espectáculo ambulante de mala muerte. El lujurioso dueño de la compañía intenta abusar de ella, pero ésta logra huir con Benny, un chico lisiado, a Londres, donde baila en las calles para ganarse la vida. Carter, un millonario norteamericano, la recoge, paga una operación quirúrgica a Benny y lecciones para Juanita. Su debut como bailarina es un éxito, y su mentor tendrá que quitar del medio a otro pretendiente para poder casarse con ella.

Exhibitors' Trade Review: “Un puñado de grandes emociones... Colorido... La producción destaca por la permanente atención a los detalles precisos y artísticos, que en el pasado ya han distinguido las contribuciones del director Jack Ford a la pantalla”.

La señorita Sonrisas (*Little Miss Smiles*, 1922) **

Dirección: Jack Ford. **Producción:** William Fox. **Guión:** Dorothy Yost, a partir del relato *Little Aliens*, de Myra Kelly, adaptado por Dorothy Yost y Jack Strumwasser. **Fotografía:** David Abel. **Intérpretes:** Shirley Mason (*Esther Aaronson*), Gaston Glass (*doctor Jack Washton*), George Williams (*papá Aaronson*), Martha Franklin (*mamá Aaronson*), Arthur Rankin (*Dave Aaronson*), Baby Blumfield (*bebé Aaronson*), Richard Lapan (*Leon Aaronson*), Alfred Testa (*Louis Aaronson*), Sidney D'Albrook (*Araña*). **Duración aprox.:** 1488 m. **Estreno:** 15 de enero de 1922. **Estreno en España:** Madrid, 5 de diciembre de 1922. Ideal.

Vicisitudes de una familia judía en una casa de vecinos del gueto de Nueva York. La madre está perdiendo la vista; Esther, su hija, está enamorada del doctor Jack, y las ambiciones de su hermano Dave de convertirse en boxeador profesional preocupan a sus padres. Surgen complicaciones cuando Dave, que anda en malas compañías, dispara a un gánster por haber ofendido a Esther. Pero el doctor Jack cura el problema de vista de la madre y se casa con Esther.

Exhibitors' Trade Review: “Las historias del gueto suelen tener éxito, ésta es poco original, aunque muy buena: emociones y comedia; personajes y lugares creíbles”.

El herrero de la aldea (*The Village Blacksmith*, 1922) *

Dirección: Jack Ford. **Producción:** William Fox. **Guión:** Paul H. Sloane, inspirado en un poema de Henry Wadsworth Longfellow. **Fotografía:** George Schneiderman. **Intérpretes:** William Walling (*John Hammond*, herrero), Virginia True Boardman (*su esposa*), Virginia Valli (*Alice Hammond*). David Butler (*Bill Hammond*), Gordon Griffith (*Bill*, niño), Ida Nan McKenzie (*Alice*, niña), George Hackthorne (*Johnnie*). Pat Moore (*Johnnie*, niño), Tully Marshall (*Squire Ezra Brigham*), Caroline Rankin (*señora Brigham*), Ralph Yeadsley (*Anson Brigham*), Henri de la Garrigue (*Anson*, niño), Francis Ford (*Asa Martin*), Bessie Love (*Rosemary Martin*), Helen Field (*Rosemary*, niña), Mark Fenton (*doctor Brewster*), Lon Poff (*Gideon Crane*, maestro), Cordelia Callahan (*tía Hattie*), Eddie Gribbon (*cotilla del pueblo*), Lucille Hutton (*chica moderna*). **Duración aprox.:** 3505 m. **Estreno:** 2 de noviembre de 1922. **Nota:** Sólo se conservan algunos fragmentos.

En la introducción, Johnnie Hammond, uno de los dos hijos del herrero, queda inválido al caer de un árbol al que el niño Anson Brigham lo ha desafiado a trepar. Anson es el hijo del terrateniente, que odia al herrero por haberse casado con la mujer que él amaba. Ella muere. Diez años después (alrededor de 1923), el hijo, Bill Hammond, se marcha para continuar con sus estudios de medicina (con la intención de curar a Johnnie), y Anson, que ya ha vuelto de la universidad, engatusa a la hija de Hammond, Alice, provocando el chismorreo del pueblo. Bill resulta herido en un accidente de tren, y Alice, acusada de robar el dinero de la parroquia (hurtado en realidad por Anson), intenta suicidarse durante una tormenta. El inválido Johnnie persigue a Anson. El herrero llega a tiempo para salvar a Alice y obliga a Anson y al terrateniente a confesar la verdad. Bill se recupera y opera con éxito a Johnnie.

The Face on the Barroom Floor (1923) **

Dirección: Jack Ford. **Producción:** William Fox. **Guión:** Eugene B. Lewis, G. Marion Burton, a partir de un poema de Hugh Antoine D'Arcy. **Fotografía:** George Schneiderman. **Intérpretes:** Henry B. Walthall (*Robert Stevens, un pintor*), Ruth Clifford (*Marion von Vieck*), Walter Emerson (*Richard von Vieck*), Alma Bennett (*Lottie*), Norval McGregor (*alcaide*), Michael Dark (*Henry Drew*), Gus Saville (*pescador*). **Duración aprox.:** 1763 m. **Estreno:** 1 de enero de 1923.

Mientras un vagabundo pinta el rostro de una mujer en el suelo de un bar, se narra su vida mediante *flashbacks*: Robert Stevens es un famoso pintor comprometido con Marion, una joven de la alta sociedad. En Maine retrata a la encantadora hija de un pescador, a quien deshonra el hermano de Marion. Tras el hecho, la muchacha ultrajada se suicida. Para proteger al hermano de Marion, se culpa a Stevens, y Marion lo abandona. El artista se hunde en la depresión, va de mal en peor y un grupo de ladrones coloca entre sus ropas una cartera robada. Lo envían a prisión, de la que escapa durante un motín, salva la vida del alcaide, nada hasta un faro, y cuando el farero está demasiado enfermo para trabajar, ocupa su lugar, continúa haciendo señales y evita varios naufragios. Al volver a prisión es perdonado, y al final vuelve a unirse con Marion.

Three Jumps Ahead (1923) **

Dirección y guión: Jack Ford. **Producción:** William Fox. **Fotografía:** Daniel B. Clark. **Intérpretes:** Tom Mix (*Steve Clancy*), Alma Bennett (*Annie Darrell*), Virginia True Boardman (*señora Darrell*), Edward Piel (*Taggit*), Joe E. Girard (*padre de Annie*), Francis Ford (*Virgil Clancy*), Margaret Joslin (*Juliet*), Henry Todd (*Cicero*), Buster Gardner (*Brutus*). **Duración aprox.:** 1479 m. **Estreno:** 25 de marzo de 1923.

Steve Clancy y su tío Virgil son capturados por unos bandoleros, que los encierran en su guarida de la montaña, donde otro prisionero. Darrell (que lleva encerrado allí dos años), es obligado a azotarlos. Darrell escapa y los malhechores prometen a Steve que soltarán a su tío si captura a Darrell, pero que lo matarán si no lo hace. Steve, ya liberado, conoce a Ann, atrapa a Darrell, lo devuelve a sus captores para liberar a su tío, descubre que Darrell es el padre de Ann y lo rescata.

Sota, caballo y rey (*Cameo Kirby*, 1923)

Dirección: John Ford. **Producción:** William Fox. **Guión:** Robert N. Lee, a partir de una obra de Harry Leon Wilson y Booth Tarkington. **Fotografía:** George Schneiderman. **Intérpretes:** John Gilbert (*Cameo Kirby*), Gertrude Olmstead (*Adele Randall*), Alan Hale (*coronel Moreau*), William E. Lawrence (*coronel Bandall*), Jean Arthur (*Ann Playdell*), Richard Tucker (*primo Aaron*), Phillips Smalley (*juez Playdell*), Jack McDonald (*Larkin Bruce*), Eugenie Ford (*Mine. Dauezac*), Frank Baker. **Duración aprox.:** 1810 m. **Estreno:** 21 de octubre de 1923. **Notas:** Estrenada con secuencias coloreadas. Es la primera película del autor en la que aparece en los títulos de crédito como “John Ford” y no como “Jack Ford”.

Kirby, tahúr de un barco fluvial, gana al coronel Randall sus propiedades, con el único fin de salvarlo del truhán Moreau. Sin embargo, Randall se suicida y Moreau, que culpa a Kirby, le dispara por la espalda. Kirby mata a Moreau en un segundo duelo, pero un hermano de Randall, que había sido engañado por Moreau, persigue a Kirby. Éste, oculto en casa de los Randall, descubre que su amor secreto, Adele, es hija de Randall, y le demuestra su inocencia.

Existe una segunda versión realizada en 1929 por Irving Cummings. *Exhibitors' Trade Review* (27 de octubre de 1923): “*Hace que los hombres y mujeres del periodo anterior a la Guerra Civil renazcan con todo el vigor y la belleza de su alegría de vivir. Está entre las mejores producciones del año*”. A pesar de algunas bonitas escenas, hoy parece sobrecargada de rótulos y tediosa.

North of Hudson Bay (1923) *

Dirección: John Ford. **Producción:** William Fox. **Guión:** Jules Furthman. **Fotografía:** Daniel B. Clark. **Intérpretes:** Tom Mix (*Michael Dane, ranchero*), Kathleen Kay (*Estelle MacDonald*), Jennie Lee (*madre de Dane*), Frank Campeau (*Cameron MacDonald*), Eugene Pallette (*Peter Dane*), Will Walling (*Angus MacKenzie*), Frank Leigh (*Jeffrey Clough*), Fred Kohler (*Armand LeMoir*). **Duración aprox.:** 1515 m. **Estreno:** 19 de noviembre de 1923. **Notas:** Estrenada con secuencias coloreadas. También conocida como **Journey to Death**. Sólo se conservan partes de la cinta, con rótulos en checoslovaco.

El ranchero Michael Dane se enamora de Estelle mientras se encuentra de viaje rumbo al norte de Canadá, donde su hermano Peter ha encontrado oro. Sin embargo, al llegar lo encuentra muerto, y a su socio, MacKenzie, condenado a muerte por ese asesinato. Dane intenta ayudar a MacKenzie y le aplican la misma condena, pero los dos logran escapar, y en su huida se ven obligados a luchar con los lobos. Encuentran a Estelle, perseguida por su tío, el verdadero asesino de Peter, que muere después de una persecución en canoa por una catarata.

Hoodman Blind (1923) **

Dirección: John Ford. **Producción:** William Fox. **Guión:** Charles Kenyon, a partir de una obra de Henry Arthur Jones y Wilson Barrett. **Fotografía:** George Schneiderman. **Intérpretes:** David Butler (*Jack Yeulette*), Gladys Hulette (*Nance Yeulette; Jessie Walton*), Regina Connelly (*Jessie Walton, la primera*), Frank Campeau (*Mark Lezzard*), Marc MacDermott (*John Linden*), Trilby Clark (*su esposa*), Eddie Gribbon (*Battling Brown*), Jack Walters (*Bull Yeaman*). **Duración aprox.:** 1656 m. **Estreno:** 20 de diciembre de 1923.

John Linden, hombre inquieto como ninguno, abandona a su mujer y a su hija y se marcha al Oeste con una joven aldeana. Tiene una Hija con ella, y también las abandona. En Sudáfrica, la fortuna le sonrío. Entretanto, mueren las dos esposas abandonadas. Nancy, la hija legítima, se casa con un pescador; Jessie, la ilegítima, que guarda con la primera un gran parecido, se dedica a la prostitución. Aprovechándose del parecido entre ellas, el deshonesto abogado Mark Lezzard incita los celos del marido de Nancy, con la esperanza de seducirla y quedarse con el dinero que le envía Linden a través del abogado. Linden regresa y se reúne con sus hijas, después de que el esposo de Nancy rescate heroicamente a Jessie de un naufragio.

Exhibitors' Trade Review: “Bien ambientada, con caminos oscuros y estudios psicológicos casi siempre realizados en exteriores y de noche, con ese contraste inquietante y llamativo entre la luz gozosa y las sombras profundas”. “Un melodrama denso que deprime en lugar de entretener”, escribió un distribuidor en una carta a *Moving Picture World* (29 de agosto de 1925).

El caballo de hierro (*The Iron Horse*, 1924)

Dirección: John Ford. **Producción:** William Fox. **Guión:** Charles Kenyon, a partir de una historia del propio Kenyon y de John Russell. **Fotografía:** George Schneiderman, Burnett Guffey. **Rótulos:** Charles Danrton. **Música:** Erno Rapee. **Ayudante de dirección:** Edward O’Fearn. **Intérpretes:** George O’Brien (*Davy Brandon*), Madge Bellamy (*Miriam Marsh*), juez Charles Edward Bull (*Abraham Lincoln*), William Walling (*Thomas Marsh*), Fred Kohler (*Deroux*), Cyril Chadwick (*Peter Jesson*), Gladys Hulette (*Rudy*), James Marcus (*juez Haller*), Francis Powers (*sargento Slattery*), J. Farrell MacDonald (*teniente Casey*), James Welch (*soldado Schultz*), Colin Chase (*Tony*), Walter Rogers (*general Dodge*), Jack O’Brien (*Dinny*), George Waggner (*coronel Buffalo Bill Cody*), John Padjan (*Wild Bill Hickok*), Charles O’Malley (*comandante North*), Charles Newton (*Collis P. Huntington*), Delbert Mann (*Charles Crocker*), jefe Big Tree (*jefe cheyenne*), Jefe White Spear (*jefe sioux*), Edward Piel (*anciano chino*), James Gordon (*David Brandon padre*), Winston Miller (*Davy, niño*), Peggy Cartwright (*Miriam, niña*), Thomas Durant (*Jack Gonzhorn*), Stanhope Wheatcrofl (*John Hay*), Frances Teague (*Polka Dut*), Dan Bornage, Frank Baker. **Duración aprox.:** 3454 m. **Estreno:** 28 de agosto de 1924 (Egyptian Theater, Los Angeles). **Estreno en España:** Madrid. 1 de febrero de 1926. Goya. **Notas:** Estrenada con secuencias coloreadas. Rodada entre enero y marzo. También conocida como **The Transcontinental Railroad** y **The Iron Trail**. La mayoría de las copias proceden de un negativo británico defectuosamente montado, que incluye una restauración atroz realizada por Kevin Brownlow.

Durante un viaje al Oeste, Davy ve cómo su padre es asesinado por (falsos) indios. Crece y se convierte en explorador al servicio de quienes construyen el Ferrocarril transcontinental. Se reencuentra con el amor de su infancia, que está ahora comprometida con el asesino de su padre.

Corazones de roble (*Hearts of Oak*, 1924) **

Dirección: John Ford. **Producción:** William Fox. **Guión:** Charles Kenyon, a partir de una obra de James A. Herne. **Fotografía:** George Schneiderman. **Intérpretes:** Hobart Bosworth (*Terry Dunnivan, capitán de marina*), Pauline Starke (*Chrystal*), Theodore von Eitz (*Ned Fairweather*), James Gordon (*John Owen*), Francis Powers (*abuelo Dunnivan*), Jennie Lee (*abuela Dunnivan*), Francis Ford, Frank Baker. **Duración aprox.:** 1626 m. **Estreno:** 5 de octubre de 1924.

Terry Dunnivan, un maduro capitán de marina, adopta a la huérfana Chrystal, que crece y se enamora de Ned. Ned sale de viaje y lo declaran desaparecido. Pasan dos años, el viejo marino está a punto de casarse con su hija adoptiva. Un barco de vapor naufraga y Ned es uno de los sobrevivientes. El capitán se casa con Nancy, pero se entera del amor de ella por Ned. Lo localiza, lo lleva consigo en un viaje al Ártico y, agonizante en el desierto helado, escucha la voz de su esposa y de su bebé (“*Adiós, papá*”), Ned y Chrystal se casan.

Exhibitors' Trade Review: “Bosworth está grandioso. (...) *Imágenes del mar, del Ártico, de Nueva Inglaterra.* (...) *Auténtico triunfo del realismo.* (...) *Buenos ingresos en taquilla*”.

Don Pancho (*Lightnin'*, 1925)

Dirección: John Ford. **Producción:** William Fox. **Guión:** Frances Marion, basado en un relato de Winehell Smith y Frank Bacon. **Fotografía:** Joseph H. August. **Ayudante de dirección:** Edward O'Fearn. **Intérpretes:** Jay Hunt (*Lightnin' Bill Jones*), Madge Bellamy (*Millie*), Edythe Chapman (*madre Jones*), Wallace MacDonald (*John Marvin*), J. Farrell MacDonald (*juez Lemuel Townsend*), Ethel Clayton (*Margaret Davis*), Richard Travers (*Raymond Thomas*), James Marcus (*sheriff Blodgett*), Otis Harlan (*Zeb*), Brandon Hurst (*Everett Hammond*), Peter Mazutis (*Oscar*). **Duración aprox.:** 2453 m. **Estreno:** 23 de agosto de 1925.

Lightnin' (Relámpago) Bill Jones es un vejete borrachín y perezoso, cuyo mote es una ironía. Éste y su esposa poseen el hotel Calivada en la Frontera entre California y Nevada. “Madre” Jones quiere vender el hotel, pero un joven abogado, John Marvin, convence a *Lightnin'* de que la oferta es fraudulenta. Ante la insistencia de la señora, *Lightnin'* se marcha al asilo de veteranos, pero todo se aclara en un juicio y Marvin se gana el corazón de la hija adoptiva de los Jones. Esta agradable comedia, basada en un éxito teatral, tuvo una distribución excelente y se proyectó durante casi dos años seguidos, algo poco habitual en la década de 1920. Quienes la exhibían la elogiaban sin excepción, pero ultimaban que los ingresos en taquilla eran mediocres. En la actualidad, dejando de lado a Madge Bellamy, el humor parece demasiado esforzado y presente mayormente en los rótulos. Henry King realizó una nueva versión en 1930 con Will Rogers.

Sangre de pista (*Kentucky Pride*, 1925)

Dirección: John Ford. **Producción:** William Fox. **Guión:** Dorothy Yost. **Fotografía:** George Schneiderman. Edmund Reek. **Ayudante de dirección:** Edward O’Fearn. **Intérpretes:** Henry B. Walthall (*Roger Beaumont*), J. Farrell MacDonald (*Mike Donovan*), Gertrude Astor (*señora Beaumont*), Malcolm Waite (*Greve Carter*), Belle Stoddard (*señora Donovan*), Winston Miller (*Danny Donovan*), George Read (*mayordomo*), Peaches Jackson (*Virginia Beaumont*), y los caballos Man O’War, Fair Play, The Finn, Confederacy y Virginia’s Future, Negofol (*su semental*) y Morvich (*su marido*). **Duración aprox.:** 2010 m. **Estreno:** 6 de septiembre de 1925. **Estreno en España:** Madrid, 2 de diciembre de 1926. San Miguel. **Nota:** Rodada en Kentucky.

Virginia’s Future tropieza a punto de cruzar la línea de llegada y Beaumont, su desesperado propietario, desaparece. Rescatada por Donovan, el mozo de cuerdas, la yegua pare y es vendida. Donovan, que se ha convertido después en policía, encuentra a Beaumont, dedicado ahora a la venta de alcohol, lo reúne con su hija, rescata la yegua de un traficante de caballos de mala muerte tras una lucha épica y cabalga en ella con orgullo por la calle principal, después de que su cría, la potrilla Confederacy, gane una carrera en la que sus apuestas estaban 20 a 1.

The Fighting Heart (1925) **

Dirección: John Ford. **Producción:** William Fox. **Guión:** Lillie Hayward, a partir del relato *Once to Every Man*, de Larry Evans. **Fotografía:** Joseph H. August. **Intérpretes:** George O'Brien (*Danny Bolton*), Billie Dove (*Doris Anderson*), J. Farrell MacDonald (*Jerry*), Diana Miller (*Helen van Alien*), Victor McLaglen (*Soapy Williams*), Bert Woodruff (*abuelo Bolton*), James Marcus (*juez Maynard*), Lynn Cowan (*Chub Morehouse*), Harvey Clark (*Dennison*), Hank Mann (*su ayudante*), Francis Ford (*el bobo del pueblo*), Francis Powers (*John Anderson*), Hazel Howell (*Oklahoma Kate*), Edward Piel (*Flash Fogarty*), Frank Baker (*manager*). **Duración aprox.:** 2126 m. **Estreno:** 18 de octubre de 1925. **Nota:** Se estrenó con secuencias coloreadas.

La gente del pueblo mira con desprecio a los Bolton, puesto que todos los integrantes masculinos de la familia han sucumbido al alcohol, excepto el joven Danny, que sufre con la situación. Éste propina a Soapy Williams una paliza cuando lo sorprende vendiendo aguardiente ilegal a su abuelo. Cuando el abuelo muere, y ante las dudas de su novia, Doris, que cree que ha caído en la bebida, Danny sigue el consejo de un periodista y se marcha a Nueva York para hacerse boxeador. Le conceden una prueba en el gimnasio de Flash Fogarty y le organizan un combate contra Williams (el campeón de los pesos pesados); pero Helen, una admiradora de Williams, seduce a Danny para que abandone los entrenamientos, y éste pierde la pelea. Poco después, Danny se encuentra con Williams y Helen a las puertas de un club nocturno y, enfurecido al comprender la treta, muele a golpes a su adversario y se vuelve a su pueblo, junto a Doris.

Moving Picture World (26 de septiembre de 1925): “George O'Brien es un hombre hecho y derecho, no un petimetre como Mix. (...) No es más que un buen programa. Carácter y ambiente excesivos, ritmo lento”.

Con gracias a porfía (*Thank You*, 1925) **

Dirección: John Ford. **Producción:** William Fox. **Productor:** John Golden. **Guión:** Frances Marion, a partir de un relato de Winehell Smith y Tom Cushing. **Fotografía:** George Schneiderman. **Intérpretes:** George O'Brien (*Kenneth Jamieson*), Jacqueline Logan (*Diana Lee, la madre*), Alee Francis (*David Lee*), J. Farrell MacDonald (*Andy*), Cyril Chadwick (*señor Junes*), Edith Boslwick (*señora Jones*), Vivian Ogden (*señorita Glodgett*), James Neill (*doctor Cohb*), Billy Rinaldi (*Sweet, hijo*), Maurice Murphy (*Willie Jones*), Robert Milaseh (*Sweet, padre*), George Fawcett (*Jamieson, padre*), Marion Harlan (*Millie Jones*), Ida Moore, Frankie Bailey (*chismosas*). **Duración aprox.:** 2103 m. **Estreno:** 1 de noviembre de 1925. **Estreno en España:** Madrid. 20 de diciembre de 1926. Callao. **Nota:** Se estrenó con secuencias coloreadas.

El padre millonario de Kenneth Jamieson, harto de sus correrías, lo recluye en una granja de pollos en un pueblo llamado Dedham, adonde el mismo día llega Diane, sobrina del reverendo David Lee, procedente de París y elegantemente vestida a la moda francesa, que fascina a David. Pocos días después, Kenneth se embriaga y ofende a Diane, pero David habla con el muchacho, que jura reformarse. A David, mal pagado y obligado a mendigar, se le niega un aumento de su paga, a menos que despida a Diane. Jones, un cotilla local, informa a Jamieson padre, que acude enfurecido al encuentro de Diane, suponiéndola una buscavidas. Pero Diane gana su corazón, en especial tras atender a Kenneth cuando éste cae enfermo. El señor Jamieson vapulea a la gente del pueblo, los llama hipócritas y fariseos por el trato que han dado a David. Poco después, David y el señor Jamieson, viejos amigos, se regocijan ante el compromiso de Diane y Kenneth.

Moving Picture World (3 de octubre de 1925): “*Simpática, pero el exceso de caracterizaciones ralentiza lo historia*”.

La hoja de trébol (*The Shamrock Handicap*, 1926)

Dirección: John Ford. **Producción:** William Fox. **Guión:** John Stone, a partir de un relato de Peler B. Kyne. **Fotografía:** George Schneiderman. **Rótulos:** Elizabeth Pickett. **Ayudante de dirección:** Edward O'Ferna. **Intérpretes:** Leslie Fenton (*Neil Ross*), J. Farrell MacDonald (*Con O'Shea*), Janet Gaynor (*Sheila O'Hara*), Louis Payne (*sir Miles O'Hara*), Claire McDowell (*Molly O'Shea*), Willard Louis (*Ondile Finch*), Andy Clark (*Chesty Morgan*), George Harris (*Benny Ginshurg*), Ely Reynolds (*Virus Cakes*), Thomas Delmar (*Michael*), Brandon Hurst (*alcahuete*). **Duración aprox.:** 1732 m. **Estreno:** 2 de mayo de 1926. **Estreno en España:** Madrid, 4 de abril de 1927. Princesa. **Notas:** Se estrenó con secuencias coloreadas. Algunas filmografías difieren en cuanto a los nombres de los personajes; los aquí citados corresponden a la copia que se conserva.

Irlanda. Los O'Hara venden sus caballos para poder pagar los impuestos, y Sheila dice adiós a Neil, el caballo que Finch se lleva a Estados Unidos para que participe en las carreras. Pero los O'Hara lo empeñan todo, se van a Estados Unidos acompañados del peón Con y un ganso doméstico, apuestan por Dark Rosaleen y ganan.

Tres hombres malos (*Three Bad Men*, 1926)

Dirección: John Ford. **Producción:** William Fox. **Guión:** John Ford y John Stone, a partir de la novela *Over the Border*, de Herman Whitaker. **Fotografía:** George Schneiderman. **Intérpretes:** George O'Brien (*Dan O'Malley*), Olive Borden (*Lee Carlton*), J. Farrell MacDonald (*Mike Costigan*), Tom Santschi (*Bull Stanley*), Frank Campeau (*Spade Alien*), Louis Tellegen (sheriff *Layne Hunter*), George Harris (*Joe Minsk*), Jay Hunt (*viejo buscador*), Priscilla Bonner (*Millie Stanley*), Otis Harlan (*Zack Leslie*), Walter Perry (*Pal Monahan*), Grace Gordon (*amiga de Millie*), Alee B. Francis (*reverendo Calvin Benson*), George Irving (*general Neville*), Phyllis Haver (*belleza local*), Vester Pegg, Bud Osborne. **Duración aprox.:** 2654 m. **Estreno:** 28 de agosto de 1926. **Notas:** Rodada en Jackson Hole, Wyoming y en el desierto de Mojave entre marzo y mayo. Se estrenó con secuencias coloreadas.

La fiebre por la posesión de tierras en Dakota, 1876. Tres hombres calificados de “malos” traban amistad con el huérfano Lee, alientan sus amores con Dan y dedican sus vidas a frustrar los intentos de Hunter de robarle un mapa del filón de oro (pero la trama, o los cortes, olvidan el mapa).

El águila azul (*The Blue Eagle*, 1926)

Dirección: John Ford. **Producción:** William Fox. **Guión:** L. G. Bigby, a partir del relato *The Lord's Referee*, de Gerald Beaumont. **Fotografía:** George Schneiderman. **Ayudante de dirección:** Edward O'Fearn. **Rótulos:** Malcolm Stuart Boylan. **Intérpretes:** George O'Brien (*George Darcy*), Janet Gaynor (*Rose Cooper*), William Russell (*Big Tim Ryan*), Robert Edeson (*padre Joe O'Reagan*), David Butler (*Nick Galvani*), Phillip Ford (*Limp Darcy*), Ralph Sipperly (*Slats Mulligan*), Margaret Livingston (*Mary Rohan*), Jerry Madden (*Baby Tom*), Harry Tenbrook (*Bascom*), Lew Short (*capitán McCarthy*), Frank Baker. **Duración aprox.:** 1889 m. **Estreno:** 12 de septiembre de 1926. **Estreno en España:** Madrid, 28 de marzo de 1927. Goya. **Nota:** Se estrenó con secuencias coloreadas.

A bordo de un navío, el ataque de un submarino interrumpe una pelea encarnizada entre Darcy y Ryan, ambos enamorados de Rose Cooper. Después de concluida la guerra, su capitán (y pastor de una parroquia del puerto) los vuelve a unir de manera temporal para que destruyan un submarino utilizado por contrabandistas de drogas. Después hace de árbitro de una lucha entre los dos. Darcy gana y se queda con Rose, pero el padre Joe encuentra una viuda para Ryan y todo termina con un desfile de la Legión americana.

El sacerdote soldado prefigura los belicosos papeles de Ward Bond, y un guión imaginativo salva una película mediocre. Lamentablemente, Janet Gaynor sólo aparece en un par de escenas. Calificada "*de buen entretenimiento*" en 1926.

Ser o no ser (*Upstream*, 1927) **

Dirección: John Ford. **Producción:** William Fox. **Guión:** Randall H. Faye, a partir del relato *The Snake's Wife*, de Wallace Smith. **Fotografía:** Charles G. Clarke. **Ayudante de dirección:** Edward O'Fearn. **Intérpretes:** Nancy Nash (*Gertie King*), Earle Foxe (*Eric Brasingham*), Grant Withers (*Jack LeVelle*), Raymond Hitchcock (*el actor hospedado*), Lydia Yeamans Titus (*señorita Breckenbridge*), Emile Chautard (*Campbell Mandare*), Ted McNamara, Sammy Cohen (*pareja de baile*), Francis Ford (*malabarista*), Judy King, Lillian Worth (*dúo de hermanas*), Jane Winton (*confidente*), Harry Bailey (*Gus Hoffman*), Ely Reynolds (*Deerfoot*), Frank Baker. **Duración aprox.:** 1794 m. **Estreno:** 30 de enero de 1927. **Estreno en España:** Madrid, 23 de enero de 1928. Callao. **Nota:** Película inspirada en "Matinee" (1925), de Francis Ford, que no llegó a estrenarse.

En la pensión donde se alojan los integrantes de una compañía de teatro de variedades se elige al presumido Brasingham (por su prestigioso apellido) para representar a Hamlet en un teatro del West End, lo cual no hace del todo mal. Pero el éxito se le sube a la cabeza y en la representación de una boda (de su amante con el lanzacuchillos) cree que el papel debería ser suyo. Lo expulsan de mala manera, pero sonrío al pasar ante los fotógrafos.

¡Madre mía! (*Mother Machree*, 1928) *

Dirección: John Ford. **Producción:** William Fox. **Guión:** Gertrude Orr, inspirada en los versos y la canción de Rida Johnson Young. **Fotografía:** Chester Lyons. **Montaje y rótulos:** Katherine Hilliker, H. H. Caldwell. **Ayudante de dirección:** Edward O’Fearn. **Intérpretes:** Belle Bennett (*Ellen McHugh, madre Machree*), Neil Hamilton (*Brian McHugh*), Philippe de Lacy (*Brian, niño*), Pat Somerset (*Bobby De Puyster*), Victor McLaglen (*Terence O’Dowd, gigante de Kilkenny*), Ted McNamara (*arpista de Wexford*), William Platt (*Pips, enano de Munster*), John MacSweeney (*cura irlandés*), Eulalie Jensen (*Rachel van Studdiford*), Constance Howard (*Edith Cutting*), Ethel Clayton (*señora Cutting*), Jacques Rollens (*Signer Bellini*), Rodney Hildebrand (*Brian McHugh, padre*), Joyce Wirard (*Edith Cutting, niña*), Robert Parrish (*niño*). **Duración aprox.:** 75 minutos. **Estreno:** 22 de enero de 1928. Estreno general: 5 de marzo de 1928. **Estreno en España:** Madrid. 30 de abril de 1928. Callao. **Notas:** Estrenada con secuencias coloreadas en ámbar, celeste, verde y azul y distribuida con la canción del mismo título sincronizada. De los siete rollos sólo se conservan los rollos 1, 2 y 5: el rollo 1 es principalmente la entrada musical.

Una aldea irlandesa de pescadores. 1899. El marido de Ellen McHugh desaparece en una tormenta. Como la mujer pasa dificultades, tres actores de barraca de feria irlandeses encuentran trabajo para ella en Estados Unidos. Obligada a dejar a su hijo en un internado, se emplea como ama de llaves de una familia adinerada de la Quinta Avenida. Pasa el tiempo, y su hijo se enamora de la hija de la familia, con lo cual se reencuentran.

“The Story of Mother Machree” fue anunciada por la publicidad de la Fox en junio de 1926, y en septiembre de dicho año se inició la producción. En noviembre se anunció el estreno para el 12 de diciembre de 1926, junto con el lanzamiento del disco con la canción que da título a la película. Sin embargo, la presentación de la cinta no llegó a producirse. En febrero, después de concluida **Amanecer**, Ford se desplazó a Alemania, de donde regresó en abril. En mayo de 1927, en la convención de ventas de la Fox en Atlantic City, se hizo un pase privado de **Amanecer**, **El séptimo cielo**, y **¡Madre mía!** (tal vez con Movietone incorporado), y en abril se presentaron los primeros rollos de película con sonido Movietone (incorporado a la cinta) en el Roxy. En septiembre se estrenó **Amanecer**, con sonido Movietone, en tanto que **Cuatro hijos** estaba a punto de concluirse, en enero de 1928 se publicó que **¡Madre mía!** había costado 750 000 dólares y que su “retraso” había valido la pena (sin embargo, se hizo una exhibición previa en el teatro Astoria de Londres, en septiembre de 1927, presumiblemente en versión muda).

Cuatro hijos (*Four Sons*, 1928)

Dirección: John Ford. **Producción:** William Fox. **Guión:** Philip Klein, a partir del relato *Grandma Benne Learns Her Letters*, de I. A. B. Wylie, con adaptación de Herman Bing (no acreditado). **Fotografía:** George Schneiderman, Charles G. Clarke. **Arreglos musicales:** S. L. Rothafel. **Banda sonora original:** Carli Elinor. **Canción principal:** *Lillie Mother*, de Erno Rapee y Lee Pollack, interpretada por Harold van Duzee y el Roxy Male Quartette. **Montaje:** Margaret V. Clancey. **Rótulos:** Katherine Hilliker, H. H. Caldwell. **Ayudante de dirección:** Edward O'Fearn. **Intérpretes:** Margaret Mann (*Frau Bernie*), James Hall (*Joseph Bernie*), Charles Morton (*Johann Bernie*), George Meeker (*Andres Bernie*), Francis X. Bushman, hijo (*Franz Bernie*), June Collyer (*Annabelle Bernie*), Albert Gran (*cartero*), Earle Foxe (*comandante von Stomm*), Frank Reicher (*director del colegio*), Jack Pennick (*amigo norteamericano de Joseph*), archiduque Leopoldo de Austria (*capitán alemán*), Hughie Mack (*posadero*), Wendell Franklin (*James Henry*), Auguste Tollaie (*comandante*), Ruth Mix (*hija de Johann*), Robert Parrish (*niño*), Michael Mark (*ordenanza de von Stomm*), L. J. O'Conner (*mesonero*), Ferdinand Schumann-Heink, capitán John Porters, Carl Boheme, Constant Franke, Hans Furberg, Tibor von Janny, Stanley Biystone, teniente George Blagoi (*oficiales*), Frank Baker (*soldado*). **Duración aprox.:** 100 minutos. **Estreno:** 13 de febrero de 1928. **Estreno en España:** Madrid, 3 de diciembre de 1928. Goya. **Nota:** Estrenada con música y efectos sonoros sincronizados.

Una madre bávara pierde a tres de sus hijos en la Primera Guerra Mundial y viaja a Estados Unidos para unirse al cuarto.

El legado trágico (*Hangman's House*, 1928)

Dirección: John Ford. **Producción:** William Fox. **Guión:** Marion Orth y Willard Mack, a partir de una novela de Brian Oswald Donn-Byrne, adaptada por Philip Klein. **Fotografía:** George Schneiderman. **Montaje:** Margaret V. Clancey. **Rótulos:** Malcolm Stuart Boylan. **Ayudante de dirección:** Phil Ford. **Intérpretes:** Victor McLaglen (*ciudadana Denis Hogan*), Hobart Bosworth (*James O'Brien, jefe del Tribunal Supremo*), June Collyer (*Connaught O'Brien*), Larry Kent (*Dermott McDermott*), Earle Foxe (*John D'Arcy*), Eric Mayne (*coronel de la legión*), Joseph Burke (*Neddy Joe*), Belle Stoddard (*Anne McDermott*), John Wayne (*espectador en el hipódromo; verdugo*), Frank Baker (*oficial inglés*), Jack Pennick (*amigo de Hogan*). **Duración aprox.:** 1986 m. **Estreno:** 13 de mayo de 1928. **Estreno en España:** Madrid, 22 de octubre de 1928. **Nota:** Película muda.

Irlanda. Mientras agoniza, un “juez de la horca” implora a su hija que abandone a Dermott, a quien ella ama, y que se case con el villano D'Arcy, quien mata al caballo de la muchacha y roba sus propiedades. D'Arcy lucha con Hogan, patriota exiliado a cuya hermana ha asesinado, y muere en el castillo en llamas.

Napoleon's Barber (1928) **

Dirección: John Ford. **Producción:** William Fox-Movietone. **Guión:** Arthur Caesar, a partir de su pieza teatral homónima. **Fotografía:** George Schneiderman. **Rótulos:** Malcolm Stuart Boylan. **Intérpretes:** Otto Matiesen (*Napoleón*), Frank Reicher (*barbero*), Natalie Golitzin (*Josefina*), Helen Ware (*esposa del barbero*), Philippe De Lacy (*hijo del barbero*), Russell Powell (*herrero*), Buddy Roosevelt, Ervin Renard, Joe Waddell. Youcca-Troubetzkoy (*oficiales franceses*), Henry Herbert (*soldado*), D'Arcy Corrigan (*sastre*), Michael Mark (*campesino*). **Duración aprox.:** 908 m. **Estreno:** 24 de noviembre de 1928. **Notas:** Estrenada con sonido. El rodaje se inició el 29 de septiembre de 1928.

Un barbero fanfarronea ante su cliente sobre lo que haría con Napoleón si le echara el guante, sin saber que dicho cliente es Napoleón en persona.

Ford filmó el carruaje de Josefina cruzando un puente, en contra del criterio del técnico de sonido, y logró un resultado perfecto. Su aseveración de que se trató de “*la primera vez en que alguien rodó exteriores con un sistema de sonido*” sólo es correcta en lo que se refiere a películas dramáticas. Fox Movietone News había filmado exteriores en muchas ocasiones, por ejemplo a los cadetes de la academia West Point (la cinta se estrenó el 30 de abril de 1927 en el Roxy) y el despegue de Lindbergh, el 20 de mayo de 1927.

Moving Picture World (26 de febrero de 1927), al comentar la producción de Georges Renavant de **Napoleon's Barber** en el teatro Grove Street, dijo de ella que sería una joya del “*cine cómico que, sin duda, tendría éxito interpretado por una estrella como Buster Keaton o Harry Langdom*”.

Policías sin esposas (*Riley the Cop*, 1928)

Dirección: John Ford. **Producción:** William Fox. **Guión:** James Gruen, Fred Stanley. **Fotografía:** Charles G. Clarke. **Montaje:** Alex Troffey. **Ayudante de dirección:** Phil Ford. **Intérpretes:** J. Farrell MacDonald (*Aloysius Riley*), Louise Fazenda (*Lena Krausmeyer*), Nancy Drexel (*Mary*), David Rollins (*Davy Collins*), Harry Schultz (*Hans Krausmeyer*), Billy Bevan (*taxista parisino*), Mildred Boyd (*Caroline*), Ferdinand Schumann-Heink (*Julius*), Del Henderson (*juez*), Russell Powell (*Kuchendorf*), Mike Donlin (*estafador*), Robert Parrish. **Duración aprox.:** 67 minutos. **Estreno:** 25 de noviembre de 1928. **Estreno en España:** Madrid, 21 de enero de 1929. Ideal. **Nota:** Estrenada con música y efectos sonoros sincronizados.

Cuando Davy viaja para visitar a su hija, que está de vacaciones en Alemania, el amable oficial Riley es enviado para que localice 5000 dólares que han sido sustraídos. Riley saca a Davy de una cárcel de Munich y lo lleva a una cervecería, de donde lo saca después a rastras para embarcarlo en un avión rumbo a París. Una vez allí, Davy, otra vez borracho, es perseguido por una camarera, así que tienen que llevarlo esposado a un taxi. En el barco, Davy encuentra a su hija: un telegrama aclara su situación y lo absuelve.

Strong Boy (1929) **

Dirección: John Ford. **Producción:** William Fox. **Guión:** James Kevin McGuinness, Andrew Bennison y John McLain, a partir de un relato de Frederick Hazlett Brennan. **Fotografía:** Joseph H. August. **Rótulos:** Malcolm Stuart Boyland. **Intérpretes:** Victor McLaglen (*William “Strong Boy” Bloss*), Leatrice Joy (*Mary McGregor*), Clyde Cook (*Pete*), Slim Summerville (*Slim*), Kent Sanderson (*Witbur Watkins*), Tom Wilson (*responsable de equipajes*), Jack Pennick (*portador de equipajes*), Eulalie Jensen (*reina*), David Torrence (*presidente del ferrocarril*), J. Farrell MacDonald (*Angus McGregor*), Dolores Johnson (*acomodadora*), Douglas Scott (*Wobby*), Robert Ryan (*mozo de cuerda*), Frank Baker. **Duración aprox.:** 63 minutos. **Estreno:** 3 de marzo de 1929. **Notas:** Estrenada con música y efectos sonoros sincronizados. También conocida como **The Baggage Smasher**.

Un mozo de cuerda del ferrocarril se convierte en héroe y se casa con la hija de su jefe.

Parece ser que una única copia de esta película —copia en 35 mm de nitrato— se encuentra en una colección privada de Australia. ¿Existirá todavía?

Shari, la hechicera (*The Black Watch*, 1929)

Dirección: John Ford. **Producción:** William Fox. **Escenografía:** Lumsden Hare. **Guión:** James Kevin McGuinness, John Stone, Frank Baker, basado en la novela *King of the Khyber Rifles*, de Talbot Mundy. **Fotografía:** Joseph H. August. **Dirección artística:** William Darling. **Canción:** *Flowers of Delight*, de William Kernell. **Arreglos musicales:** William Kernell. **Montaje:** Alex Troffey. **Ayudante de dirección:** Edward O'Fearn. **Intérpretes:** Victor McLaglen (*capitán Donald King*), Myrna Loy (*Yasmani*), Roy D'Arcy (*Rewa Ghunga*), Pat Somerset (*oficial de las montañas*), David Rollins (*teniente Malcolm King*), Mitchell Lewis (*Mohammed Khan*), Walter Long (*Harem Bey*), Frank Baker, David Percy (*oficiales de las montañas*), Lumsden Hare (*coronel*), Cyril Chadwick (*comandante Twynes*), David Torrence (*mariscal*), Francis Ford (*coronel MacGregor*), Claude King (*general en la India*), Frederick Sullivan (*asistente del general*), Joseph Diskay (*muecín*), Richard Travers (*ayudante*), Joyzelle. **Duración aprox.:** 93 minutos. **Estreno:** 8 de mayo de 1929. **Estreno en España:** Madrid, 7 de marzo de 1930. Callao. **Notas:** Película sonora. Rodada entre enero y febrero. Henry King realizó una nueva versión en 1954, titulada *El capitán King* (*King of the Khyber Rifles*).

El triunfo de la audacia (*Salute*, 1929)

Dirección: John Ford. **Producción:** William Fox. **Guión:** James K. McGuinness, a partir de un relato de Tristram Tupper y John Stone. **Fotografía:** Joseph H. August. **Montaje:** Alex Troffey. **Rótulos:** Wilbur Morse, hijo. **Ayudantes de dirección:** Edward O'Fearn, R. L. Hough. **Asesor técnico:** Schuyler E. Grey. **Intérpretes:** William Janney (*guardiamarina Paul Randall*), Helen Chandler (*Nancy Wayne*), Stepin Fetchit (*Smoke Screen*), Frank Albertson (*guardiamarina Albert Edward Price*), George O'Brien (*cadete John Randall*), Joyce Compton (*Marion Wilson*), Clifford Dempsey (*comandante Somers*), Lumsden Hare (*contralmirante Randall*), David Butler (*instructor naval*), Rex Bell (*cadete*), John Breeden, Ward Bond, John Wayne (*guardiamarinas*). **Duración aprox.:** 86 minutos. **Estreno:** 1 de septiembre de 1929. **Estreno en España:** Madrid, 1 de marzo de 1930. Callao. **Notas:** Película sonora. Rodada en Annapolis, entre mayo y julio de 1929.

Paul, que ha sido criado por su abuelo almirante, se dispone a partir hacia Annapolis, no se da cuenta de que su novia Marion coquetea con su hermano mayor, John, quien ha sido criado por su abuelo general y es un ídolo del equipo de fútbol de West Point. En Annapolis, Paul conoce a Nancy Wayne. No juega bien al fútbol y, para colmo de males, es acusado de delatar a un compañero de un curso superior, por lo que está a punto de abandonarlo todo. En el baile de la primavera, Marion hace caso omiso de Paul, mientras que John devora con los ojos a Nancy. Sin embargo, al llegar el otoño, Paul vence a John en el partido del ejército contra la marina y descubre que Nancy lo ama.

Tragedia submarina (*Men Without Women*, 1930) *

Dirección: John Ford. **Producción:** William Fox. **Escenografía:** Andrew Bennison. **Guión:** Dudley Nichols, a partir del relato *Submarine*, de John Ford y James K. McGuinness. **Fotografía:** Joseph H. August. **Escenarios:** William S. Darling. **Música:** Peter Brunelli, Glen Knight. **Banda musical (versión sonora):** Carli Elinor. **Montaje:** Paul Weatherwax. **Montaje (versión sonora):** Walter Thompson. **Supervisor de montaje (versión sonora):** John Stone. **Ayudante de dirección:** Edward O'Fearn. **Asesor técnico:** Schuyler E. Gray. **Rótulos:** Otis C. Freeman. **Intérpretes:** Kenneth MacKenna (*Burke*), Frank Albertson (*Price*), Paul Page (*Handsome*), Pat Somerset (*teniente Digby*), Walter McGrail (*Cobb*), Stuart Erwin (*Jenkins, operador de radio*), Warren Hymer (*Kaufman*), J. Farrell MacDonald (*Costello*), Roy Stewart (*capitán Carson*), Warner Richmond (*comandante Bridewell*), Harry Tenbrook (*Winkler*), Ben Hendricks, hijo (*Murphy*), George LeGuere (*Pollosk*), Charles Gerrard (*Weymouth*), John Wayne, Robert Parrish y Frank Baker. **Duración aprox.:** 77 minutos. **Estreno:** 31 de enero de 1930. **Estreno en España:** Madrid. 15 de noviembre de 1930. Palacio de la Música. **Notas:** Rodada en Catalina, en el otoño de 1929. Se conservan copias de una versión muda con rótulos intercalados. Sólo se conservan partes de la versión hablada de un montaje realizado para su distribución internacional: 73 minutos (en vídeo).

La desesperada tripulación de un submarino que se ha ido a pique elabora un plan para poder sobrevivir.

El intrépido (*Born Reckless*, 1930)

Dirección: John Ford. **Producción:** William Fox. **Escenografía:** Andrew Bennison. **Guión:** Dudley Nichols, a partir de la novela *Louis Beretti*, de Donald Henderson Clarke. **Fotografía:** George Sehneiderman. **Dirección artística:** Jack Schulze. **Productor asociado:** James K. McGuinness. **Montaje:** Frank E. Hull. **Ayudante de dirección:** Edward O'Fearn. **Intérpretes:** Edmond Lowe (*Louis Beretti*), Catherine Dale Owen (*Joan Sheldon*), Lee Tracy (*Bill O'Brien*), Marguerite Churchill (*Rosa Beretti*), Warren Hymer (*Big Shot*), Pat Somerset (*Duke*), William Harrigan (*Good News Brophy*), Frank Albertson (*Frank Sheldon*), Ferike Boros (*Ma Beretti*), J. Farrell MacDonald (*fiscal del distrito*), Paul Porcasi (*Pa Beretti*), Eddie Gribbon (*Bugs*), Mike Donlin (*Fingy Moscovita*), Ben Bard (*Joe Bergman*), Paul Page (*Ritzy Reilly*), Joe Brown (*Needle Beer Grogan*), Jack Pennick, Ward Bond (*soldados*), Roy Stewart (*fiscal de distrito Cardigan*), Yola D'Avril (*muchacha francesa*). **Duración aprox.:** 82 minutos. **Estreno:** 11 de mayo de 1930. **Estreno en España:** Madrid, 18 de mayo de 1931. Palacio de la Música.

Nueva York. 1917. Para hacerse publicidad, un fiscal envía a tres amigos de lo ajeno a la guerra, en lugar de encerrarlos en presidio. Después de luchar en Francia, Louis Beretti, uno de ellos, jura venganza contra un pandillero que disparó al marido de la hermana de su esposa, pero no vuelve a hacerse mención de esta línea argumental. Louis se declara a Joan, pero se da de bruces con el novio de ésta. Adiós esperanzas de amor. En 1920, las cosas le van bien como administrador de un bar ilegal. Ofrece una coartada a Big Shot, que ha disparado a uno de los parroquianos. Dos años después, Big Shot secuestra a la hija de Joan; Louie la rescata y mata a Big Shot.

Up the River (1930)

Dirección: John Ford. **Producción:** William Fox. **Escenografía:** William Collier, hijo. **Guión:** Maurine Watkins, John Ford y William Collier, padre. **Fotografía:** Joseph H. August. **Decorados:** Duncan Cramer. **Música y letras:** Joseph McCarthy, James F. Hanley. **Vestuario:** Sophia Wachner. **Montaje:** Frank E. Hull. **Sonido:** W. W. Lindsay. **Ayudantes de dirección:** Edward O'Fearn. Wingate Smith. Rodada en verano. **Intérpretes:** Spencer Tracy (*St. Louis*), Warren Hymer (*Dannemora Dan*), Humphrey Bogart (*Steve Phillips*), Claire Luce (*Judy*), Joan Marie Lawes (*Jean*), Sharon Lynn (*Edith La Verne*), George McFarlane (*Jessup*), Gaylord "Stese" Pendleton (*Morris*), Morgan Wallace (*Frosby*), William Collier padre (*Pop*), Robert E. O'Connor (*alcaide*), Louise Macintosh (*señora Massey*), Edylhe Chapman (*señora Jordan*), Johnny Walker (*Happy*), Noel Francis (*Sophie*), Mildred Vincent (*Annie*), Wilbur Mack (*Whitelay*), Goodee Montgomery (*Kit*), Althea Henley (*Cynthia*), Carol Wines (*Daisy Elmore*), Adele Windsor (*Minnie*), Richard Keene (*Dick*), Elizabeth y Helen Keating (*May y June*), Robert Burns (*Slim*), John Swor (*Clem*), Pat Somerset (*Beauchamp*), Joe Brown (*segundo del alcaide*), Harvey Clark (*Nash*), Black y Blue (*Slim y Klem*), Morgan Wallace (*Frosby*), Robert Parrish, Ward Bond (*prisioneros*). **Duración aprox.:** 92 minutos. **Estreno:** 12 de octubre de 1930. **Nota:** A la copia que se conserva le faltan varias tomas.

St. Louis deja atrás a Dan en su huida de la prisión, luego se le ve con aspecto de opulencia en Kansas, donde Dan, que se ha convertido en cantante callejero de un grupo evangelista, al verlo le propina un puñetazo. Mientras el grupo sigue cantando, los dos son enviados a la penitenciaría de Bensonatta. Allí. Judy, que piensa casarse con Steve, en libertad condicional, se entera de que su antiguo novio Frosby chantajea a Steve para que le ayude a estafar a sus adinerados vecinos de Nueva Inglaterra. St. Louis y Dan se largan durante un espectáculo de variedades, se encaraman a un carguero, arreglan los asuntos de Steve... y regresan a prisión a tiempo para el partido que se disputa con los del Norte.

Mar de fondo (*Seas Beneath*, 1931)

Dirección: John Ford. **Producción:** William Fox. **Escenografía:** William Collier señor **Guión:** Dudley Nichols, William Collier, padre, y Kurt von Furberg, a partir de un relato de James Parker, hijo. **Fotografía:** Joseph H. August. **Montaje:** Frank E. Hull. **Sonido:** W. W. Lindsay. **Ayudantes de dirección:** Edward O’Fearn, Wingate Smith, L. F. Hough. **Jefe de producción:** C. E. Crapnell. **Vestuario:** Sophie Wachter. **Maquillaje:** Al McQuarrie. **Asesor técnico:** capitán C. F. Cook. **Intérpretes:** George O’Brien (*comandante Bob Kingsley, de la marina de los EE. UU.*), Marion Lessing (*Anna Marie von Steuben*), Warren Hymer (*Lug Kaufman*), William Collier, padre (*Mugs O’Flaherty*), John Loder (*Franz Schilling*), Walter C. “Judge” Kelly (*jefe Mike “Guns” Costello*), Walter McGraw (*Joe Cobb*), Henry Victor (*Ernst von Steuben, comandante del submarino U-172*), Mona Maris (*Lolita*), Larry Kent (*teniente MacGregor*), Gaylord Pendleton (*alférez Richard Cabot*), Nat Pendleton (*Butch Wagner*), Harry Tenbrook (*Winkler*), Terry Ray (*Skits Reilly*), Hans Furberg (*Fritz Kampf 2.º oficial del submarino U-172*), Ferdinand Schumann-Heink (*Adolph Brucker, ingeniero, U-172*), Francis Ford (*capitán del pesquero*), Kurt von Furberg (*Hoffman*), Ben Hall (*Harrigan*), Harry Weil (*Levinsky*), Maurice Murphy (*Merkel*), Henry Mount (*trompeta*), Marvin Spector (*artillero*), Harry Strang (*artillero, sargento de instrucción*), Hans Winterhaider, Anton Tell, Philip Ahim (*oficiales alemanes*), Harry Schultz (*alto oficial alemán*), Frank Baker. **Duración aprox.:** 99 minutos. **Estreno:** 30 de enero de 1931. **Estreno en España:** Madrid, 17 de septiembre de 1931. Rialto. **Notas:** Rodada en Catalina, en noviembre de 1930. La banda sonora alemana, revisada, pertenece básicamente a Wagner; el submarino alemán se hunde a los acordes de la *Liebestod*. Sin embargo, contiene una escena ausente de la versión para EE. UU., en la que los alemanes sepultan a Cabot en el mar mientras suena el himno militar norteamericano *Taps*.

Islas Canarias. 1918. Mientras está al mando de una nave de guerra encargada de cazar alemanes con un cañón oculto, una tripulación de reservistas y un submarino de EE. UU. que les sigue de cerca, el capitán Bob corteja a Anna Marie, sin saber que es hermana del comandante del submarino alemán U-172. El alférez Cabot es narcotizado por Lolita y muere después al hundir un pesquero alemán; Anna, rescatada por Bob, no advierte al U-172, que es hundido. Ella, su hermano y su novio son enviados a prisión, y Bob se queda con la esperanza de que ella vuelva al concluir la guerra.

La huerfanita (*The Brat*, 1931)

Dirección: John Ford. **Producción:** Fox Film. **Guión literario:** William Collier, padre. **Guión:** Sonya Levien, S. N. Behrman y Maud Fulton, a partir de una obra de Maud Fulton. **Fotografía:** Joseph H. August. **Montaje:** Alex Troffey. **Dirección artística:** Jack Schulze. **Música:** Harry Leonhardt. **Sonido:** Eugene Grossman. **Intérpretes:** Sally O'Neil (*la huérfana*), Allan Dmehart (*MacMillan* "Mack" Forester), Frank Albertson (*Stephen Forester*), Virginia Cherrill (*Angela*), June Collyer (*Jane*), J. Farrell MacDonald (*Timson, mayordomo*), William Collier, padre (*juez O'Flathery*), Margaret Mann (*ama de llaves*), Albert Gran (*obispo*), Mary Forbes (*señora Forester*), Louise Macintosh (*Lena*), Ward Bond (*policía*). **Duración aprox.:** 81 minutos. **Estreno:** 23 de agosto de 1931. **Estreno en España:** Madrid, 14 de marzo de 1932. Avenida.

Una muchacha sin hogar, enjuiciada por no pagar un plato de comida, es absuelta a cambio de que acepte quedar a cargo del escritor MacMillan, para quien deberá trabajar. Éste la lleva a las tierras de su madre en Long Island, donde la joven conoce a la madre, a dos mujeres a su servicio, a un alegre obispo y a un mayordomo estirado. MacMillan la trata con frialdad, así que la muchacha escoge al borrachín de su hermano Steve y se marcha al rancho que éste posee en Wyoming (que la madre quería vender para comprar un yate para MacMillan).

El doctor Arrowsmith (*Arrowsmith*, 1931)

Dirección: John Ford. **Producción:** Samuel Goldwyn-United Artists. **Productor:** Samuel Goldwyn. **Productor ejecutivo:** Arthur Hornblow, hijo. **Guión:** Sidney Howard, basado en la novela de Sinclair Lewis. **Fotografía:** Ray June. **Dirección artística:** Richard Day. **Música:** Alfred Newman. **Montaje:** Hugh Bennett. **Sonido:** Charles Noyes, Jack Noyes. **Ayudantes de dirección:** H. Bruce Humbertstone. Bert Such. **Intérpretes:** Ronald Colman (*doctor Martin Arrowsmith*), Helen Hayes (*Leoni Tozer*), A. E. Anson (*profesor Max Gottlieb*), Richard Bennett (*doctor Gustav Sondelius*), Claude King (*doctor A. De Witt Tubbs*), Beulah Bondi (*señora Tozer*), Myrna Loy (*Joyce Lanyon*), Russell Hopton (*Terry Wickett*), De Witt Jennings (*señor Tozer*), John Qualen (*Henry Novak*), Adele Watson (*señora Novak*), Lumsden Hare (*gobernador Robert Fairland*), Bert Roach (*Bert Tozer*), Charlotte Henry (*joven colona*), Clarence Brooks (*doctor Oliver Marchand*), Waller Downing (*secretario del ayuntamiento*), David Landau (*veterinario estatal*), James Marcus (*Doc Vicherson*), Alec B. Francis (*Cecil Twyford*), Sidney DeGrey (*doctor Hesselink*), Florence Britton (*señorita Twyford*), Kendall McComas (*borracho*), Theresa Harris (*nativa*), Eric Wilton (*oficial naval*), Pat Somerset, Bobby Watson, Ward Bond (*policías*), Frank Baker (*capitán naval*). **Duración aprox.:** 108 minutos. **Estreno:** 1 de diciembre de 1931. **Estreno en España:** Madrid. 10 de diciembre de 1934. Chamberí. **Notas:** Rodada entre septiembre y octubre de 1931. Obtuvo cuatro candidaturas al Oscar: mejor película, mejor adaptación (Sidney Howard); dirección artística (Richard Day) y fotografía (Ray June).

El doctor Martin Arrowsmith rehúsa llevar a cabo unas investigaciones dirigidas por el profesor Gottlieb en el afamado instituto McGurk, y prefiere practicar la medicina con Leora, en un pueblo primitivo llamado Wheatsylvania, donde logra curar el carbunco. A causa de esto, recibe una invitación de McGurk, esta vez por sus propios méritos. Una vez allí, su intensa labor de investigación queda devaluada, primero por el arrogante director Tubbs, que anuncia un descubrimiento suyo como “la cura para todos los males”, y luego por hallazgos similares publicados en Francia. Un año después, Martin acompaña al médico militar Sondelius a las Indias Occidentales, infestadas por la plaga, donde se desata la indignación contra Gottlieb por su insistencia en probar el suero de Martin sólo en la mitad de los isleños, hasta que un médico negro lo ofrece a su gente. Leora queda relegada, Martin acaricia ideas de adulterio con Joyce, Sondelius muere y después también Leora, solitaria. “¡Al demonio la ciencia!”, exclama Martin, que administra suero a quien lo solicita. En Nueva York, donde se le considera un héroe, confiesa a Gottlieb su fracaso como científico, pero éste ha perdido la razón. Martin rechaza a Tubbs, rechaza la mano de Joyce y corre

como un poseso tras un colega que se marcha de viaje, para convertirse en un científico “auténtico”.

Hombres sin miedo (*Airmail*, 1932)

Dirección: John Ford. **Producción:** Universal. **Productor:** Carl Laemmle, hijo. **Guión:** Dale Van Every, comandante Frank W. Wend, a partir de un relato de F. W. Wead. **Fotografía:** Karl Freund. **Fotografía aérea:** Elmer Dyer. **Montaje:** Harry W. Lieb. **Efectos especiales:** John P. Fulton. **Acrobacias aéreas:** Paul Mantz. **Intérpretes:** Pal O'Brien (*Duke Talbot*), Ralph Bellamy (*Mike Miller*), Gloria Stuart (*Ruth Barnes*), Lillian Bond (*Irene Wilkins*), Russell Hopton (*"Dizzy" Wilkins*), Slim Summerville (*Slim McCune*), Frank Albertson (*Tommy Bogan*), Leslie Fenton (*Larry Thomas, también llamado Tony Dressei*), David Landau (*Pop*), Tom Corrigan (*Sleepy Collins*), William Daly (*Tex Lane*), Hans Furberg (*Heinie Kramer*), Lew Kelly (*borrachín*), Frank Beal, Francis Ford, James Donlan, Louise Macintosh, Katherine Perry (*pasajeros*), Beth Milton (*azafata*), Edmund Burns (*locutor de radio*), Charles de la Montte, teniente Pat Davis (*pilotos del avión de pasajeros*), Jim Thorpe (*indígena*), Enrico Caruso, hijo, Billy Thorpe, Alene Carroll, Jack Pennick. **Duración aprox.:** 83 minutos. **Estreno:** 3 de noviembre de 1932. **Estreno en España:** Madrid, 16 de marzo de 1933. Fígaro. **Nota:** Rodada en la primavera de 1932, en localizaciones de Bishop, California.

Conflictos y proezas temerarias enmarcan la arriesgada vida de los pilotos.

Carne (*Flesh*, 1932)

Dirección: John Ford. **Producción:** Metro-Goldwyn-Mayer. **Productor:** John Considine. **Guión:** Leonard Praskins, Edgar Allan Woolf y (sin acreditar) William Faulkner y Moss Hart, a partir del relato de Edmund Colliding. **Diálogos:** Moss Hart. **Fotografía:** Arthur Edeson. **Montaje:** William S. Gray. **Dirección artística:** Cedric Gibbons. **Sonido:** James Brook, Douglas Shearer. **Ayudante de dirección:** Dave Taggart. **Intérpretes:** Wallace Beery (*Polokai*), Karen Morley (*Lora Nash*), Ricardo Cortez (*Nicky Grant*), Jean Hersholt (*señor Herman*), John Miljan (*Joe Willard*), Vince Barnett (*camarero*), Herman Bing (*Pepi, jefe de camareros*), Greta Meyer (*señora Herman*), Ed Brophy (*Dolan, árbitro*), Ward Bond (*luchador "Muscles" Manning*), Nat Pendleton (*incitador, primer oponente norteamericano*), Chuck Eilliams (*periodista deportivo*). **Duración aprox.:** 95 minutos. **Estreno:** 9 de diciembre de 1932. **Estreno en España:** Madrid. 28 de junio de 1934. Palacio de la Música.

Recién liberada de una prisión alemana (y a la espera de la liberación de Nicky), la norteamericana Lora acepta despectivamente la hospitalidad del tontorrón Polokai y le saca dinero para su "hermano" (amante) Nicky. Nicky se larga a Estados Unidos y Lora, desamparada, se casa con Polokai, y alumbró un hijo la misma noche en que Nicky se proclama campeón alemán de lucha libre. Lo convence para que se muden a Nueva York, donde Nicky la coacciona para que logre que Polokai se afilie a su oscuro sindicato. Polokai, enterado de que amigos alemanes han apostado fuerte en una lucha en la que va a dejarse ganar, se emborracha. Lora lo encuentra en la cama: entra Nicky, la golpea, ella cuenta la verdad a Polokai, éste estrangula a Nicky y, alentado por Lora, se despeja la cabeza y gana el combate. Lo envían a prisión y perdona a Lora, que lo esperará hasta que quede en libertad.

Peregrinos (*Pilgrimage*, 1933)

Dirección: John Ford. **Producción:** Fox Film. **Guión:** Philip Klein, Barry Connors, Dudley Nichols, William Collier, padre, I. A. R. Wylie, Basil Woon, Henry Johnson y Kate Horton, a partir de la novela “Gold Star Mother”, de I. A. R. Wylie. **Diálogos:** Dudley Nichols. **Fotografía:** George Schneiderman. **Operadores auxiliares:** Curt Feters, James Gordon, Lou Kunkel. **Dirección artística:** William Darling. **Música:** R. H. Bassett. **Dirección musical:** Samuel Kaylin. **Vestuario:** A. R. Luick. **Montaje:** Louis R. Loeffler. **Sonido:** Eugene Grossman, W. W. Lindsay. **Ayudante de dirección:** Edward O’Fearn. **Guión literario:** William Collier, padre. **Intérpretes:** Henrietta Crosman (*Hannah Jessup*), Heather Angel (*Suzanne*), Norman Foster (*Jim Jessop*), Marian Nixon (*Mary Saunders*), Maurice Murphy (*Gary Worth*), Lucille La Verne (*señora. Tally Hatfield*), Charles Grapewin (*Dad Saunders*), Hedda Hopper (*señora Worth*), Robert Warwick (*comandante Albertson*), Betty Biythe (*Janet Prescott*), Francis Ford (*alcalde Eimer Briggs*), Louise Carter (*señora Rogers*), Jay Ward (*Jimmy Saunders*), Francis Rich (*enfermera*), Adele Watson (*señora Simms*), Jack Pennick (*sargento*), Inez Palange (*señora Carlucci*), Rosa Rosanova (*señora Goldstein*), Greta Meyer (*señora Haberschmidt*), Margaret Mann (*señora Quincannon*), Francis Moore, Shirley Palmer, Beatric Roberts (*enfermeras*), Sarah Pudden. **Duración aprox.:** 90 minutos. **Estreno:** 12 de julio de 1933. **Estreno en España:** Madrid, 21 de noviembre de 1933. Alcázar. **Nota:** Rodada entre febrero y abril de 1933.

Una madre de Arkansas comprende su culpabilidad en un viaje a Francia.

Doctor Bull (1933)

Dirección: John Ford. **Producción:** Fox Film. **Productor:** Winfield Sheehan. **Guión y diálogos:** Jane Storm, sobre la adaptación de Paul Green de la novela *The Last Adam*, de James Gould Cozzens. **Fotografía:** George Schneiderman. **Operadores auxiliares:** Curt Feters, James Gordon, Lou Kunkel. **Dirección artística:** William Darling. **Música:** Samuel Kaylin. **Montaje:** Louis Loeffler. **Sonido:** E. F. Grossman, C. Dwyer. **Ayudante de dirección:** Edward O'Fearn. **Jefe de unidad:** B. F. McEveety. **Vestuario:** Rita Kaufman. Rodada entre junio y julio. **Intérpretes:** Will Rogers (*doctor Bull*), Marian Nixon (*May Tuppington, telefonista*), Berton Churchill (*Herbert Banning*), Louise Dresser (*señora Rita Banning*), Howard Lally (*Joe Tuppington*), Rochelle Hudson (*Virginia Banning*), Vera Allen (*Janet Cardmaker*), Tempe Pigotte (*abuela Banning*), Elizabeth Patterson (*tía Patricia Banning*), Ralph Morgan (*doctor Verney*), Andy Devine (*Lany Yard*), Nora Cecil (*tía Emily Banning*), Patsy O'Byrne (*Susan, cocinera*), Effie Ellsler (*tía Myra Cole*), Veda Bucksland (*Mary, cocinera*), Helen Freeman (*administradora de correos Helen Upjelm*), Robert Parrish, Louise Carter (*señora Ely*), James Dolan (*Hany Weems*), Mike Donlin (*Lester Dunn*), George Humbert (*Louis Papolita*), Reginald Barlow (*Henry Harris*), Francis Ford (*alcalde*). **Duración aprox.:** 76 minutos. **Estreno:** 22 de septiembre de 1933. **Nota:** También conocida como **Life's Worth Living**.

Un medico campechano intenta ser de ayuda en una comunidad intolerante.

La patrulla perdida (*The Lost Patrol*, 1934)

Dirección: John Ford. **Producción:** RKO Radio. **Productor ejecutivo:** Merian C. Cooper. **Productor asociado:** Cliff Reid. **Guión:** Dudley Nichols, Garrett Fort y (sin acreditar) Frank Baker y Jerry Webb, a partir de la novela *Patrol*, de Philip MacDonald. **Fotografía:** Harold Wenstrom. **Dirección artística:** Van Nest Polglase, Sidney Ullman. **Música:** Max Steiner. **Montaje:** Paul Weatherwax. **Sonido:** Clem Portman, P. J. Faulkner, Murray Spivac. **Ayudante de dirección:** Argyle Nelson. **Asesor técnico:** Frank Baker. **Intérpretes:** Victor McLaglen (*sargento*), Boris Karloff (*Sanders*), Wallace Ford (*Morelli*), Reginald Denny (*George Brown*), J. M. Kerrigan (*Quincannon*), Billy Bevan (*Herbert Hale*), Alan Hale (*Matlow Cook*), Brandon Hurst (*teniente Belt*), Douglas Walton (*Pearson*), Sammy Stein (*Abelson*), Howard Wilson (*aviador*), Neville Clark (*teniente Hawkins*), Paul Hanson (*Jack Mackay*), Francis Ford y Frank Baker (*coronel de reemplazo, árabe*). **Duración aprox.:** 74 minutos. **Estreno:** 16 de febrero de 1934. **Estreno en España:** Madrid. 25 de febrero de 1935. Avenida. **Notas:** Rodada en el desierto de Yuma, entre septiembre y octubre de 1933. Nueva versión en 1943: **Bataan**, de Tay Garnett.

Una patrulla británica se pierde en el desierto y sus hombres son exterminados, uno tras otro, por árabes del desierto a los que jamás logran ver.

Paz en la tierra (*The World Moves On*, 1934)

Dirección: John Ford. **Producción:** Fox Film. **Productor:** Winfield Sheehan. **Guión:** Reginald C. Berkeley (Joseph Cunningham, James Gleason, William Conselman, Edward T. Lowe, hijo, Llewellyn Hughes, Doris Anderson y Henry Wales). **Fotografía:** George Schneiderman. **Cámaras:** Paul Lockwood, John Van Wonner. **Montaje:** Paul Weatherwax. **Dirección artística:** William Darling. **Decorados:** Thomas Little. **Vestuario:** Rita Kaufman. **Música:** Max Steiner, Louis De Francesco, R. H. Bassett. David Buttolph, Hugo Friedhofer. George Gershwin. **Canciones:** *Should She Desire Me Not*, de De Francesco; *Ave Maria*, de Charles Gounod. **Dirección musical:** Arthur Lange. **Ayudante de dirección:** Edward O'Fearn. **Jefe de unidad:** B. F. McEveety. **Diseño de vestuario:** Rita Kaufman. **Intérpretes:** Madeleine Carroll (*señora Warburton, 1824; Mary Warburton, 1914*), Franchot Tone (*Richard Girard, 1824 y 1914*), Lumsden Hare (*Gabriel Warburton, 1824; Sir John Warburton, 1914*), Raul Roulien (*Carlos Girard. 1824; Henri Gerard, 1914*), Reginald Denny (*Erik von Gerhardt*), Siegfried Rumann (*barón von Gerhardt*), Louise Dresser (*baronesa von Gerhardt*), Stepin Fatchit (*Dixie*), Dudley Diggs (*señor Manning*), Frank Melton (*John Girard, 1824*), Brenda Fowler (*señora Agnes Girard. 1824*), Russell Simpson (*notario público, 1824*), Walter McGrail (*duelista francés, 1824*), Marcelle Corday (*señorita Girard, 1824*), Charles Bastin (*Jacques Girard, 1914*), Barry Norton (*Jacques Girard, 1929*), George Irving (*Charles Girard, 1914*), Ferdinand Schitmann-Heink (*Fritz von Gerhardt*), Georgette Rhodes (*Jeanne Girard, 1914*), Claude King (*Braithwaite*), Ivan Simpson (*Clumber*), Frank Moran (*Culbert*), William Worthington (*juez de duelo*), Emmett King. Sydney de Grey (*jugadores de cartas*), Otto Kottke (*soldado alemán*), Mario Dominici (*médico francés*), Billy McClain (*francés negro*), Jack Pennick (*ordenanza*), Pierre Callos (*chef*), Hans Joby (*cocinero*), Anders van Haden (*médico alemán*), Margaret Mann (*ama de llaves*), Winter Hall (*ministro*), Neville Clark (*aviador inglés*), Eva Dennison (*madre del aviador*), Ben Hall (*soldado inglés*), Alphonse Martell (*sargento francés*), Ramsay Hill (*oficial británico*), Anita Brown (*esposa de Dixie*), Jacques Lory, George Renault, Harry Tenbrook, Francis Ford (*legionarios*), Torbin Mayer (*chambelán alemán, 1914*), Andrea Cheron (*oficial francés*), George Milo (*oficial*), Fred Cravens (*taxista francés*), Beulah Hall Jones (*Louis La Croix*) y Perry Vekroff (*Pierre Conderc*). **Duración aprox.:** 104 minutos. **Estreno:** 27 de junio de 1934. Estreno en España: Madrid. 19 de noviembre de 1934. Avenida. **Notas:** Rodada entre el 20 de febrero y el 17 de abril de 1934. Filmación de pasajes bélicos extraída de **Les Croix de bois** (Raymond Bernard: Francia, 1931).

1825, Nueva Orleans. Sebastian Girard, el rey del algodón, dirige a sus hijos en la

creación de sucursales en Francia. Prusia, EE. UU. y, con Warburton, en Manchester. Todos juran unidad. Richard mata al ofensor de Mary en un duelo, pero ella, que no puede amarlo a causa de sus votos matrimoniales, cruza el mar hacia Inglaterra con su marido. 1914: las nuevas generaciones renuevan el compromiso. Richard y Mary creen reconocerse. Alemania: Jeanne se casa con Fritz. Primera Guerra Mundial: Richard y Henri se alistan en el ejército francés: Fritz y Erik, en el alemán, el submarino de Fritz hunde un buque de pasajeros en el que viajan los Girard, antes de hundirse a su vez. Mary dirige una empresa inglesa y se casa con Richard. Henri muere en el frente y Erik queda lisiado. Richard, herido en Alemania, es atendido por los padres de Erik. 1924: el maniático Richard intenta acaparar el algodón. 1929: la bancarrota lo lleva otra vez junto a Mary.

Judge Priest (1934)

Dirección: John Ford. **Producción.** Fox Film. **Productor:** Sol M. Wurtzel. **Guión:** Dudley Nichols, Lamar Trotti, a partir de relatos de Irvin S. Cobb. **Fotografía:** George Sehneiderman. **Música:** Cyril J. Mockridge. **Dirección musical:** Samuel Kaylin. **Decorados:** William Darling. **Montaje:** Paul Weatherwax. **Sonido:** Albert Prozman. **Ayudante de dirección:** Edward O'Fearn. **Vestuario:** Royer. **Intérpretes:** Will Rogers (*juez William Priest*), Henry B. Walthall (*reverendo Ashby Brand*), Tom Brown (*Jerome Priest*), Anita Louise (*Ellie May Gillespie*), Rochelle Hudson (*Virginia Maydew*), Berton Churchill (*senador Horace K. Maydew*), David Landau (*Bob Gillis*), Brenda Fowler (*señora Caroline Priest*), Hattie McDaniel (*tía Dilsty*), Stepin Fetchit (*Jeff Poindexter*), Frank Melton (*Fiem Tally*), Roger Imhof (*Billy Guynor*), Charley Grapewin (*sargento Jimmy Bagby*), Francis Ford (*miembro del jurado n.º 12*), Paul McAllister (*Doc Lake*), Matt McHugh (*Gabby Rives*), Hyman Meyer (*Herman Feldsburg*), Louis Mason (*sheriff Birdsong*), Grace Goodall (*señora Maydew*), Ernest Shield (*Milan*), Vester Pegg (*Joe Herringer*), Paul McVey (*Trimble*), Winter Hall (*juez Fairteigh*), Duke Lee (*ayudante*), Gladys Wells, Beulah Hall Jones, Melba Brown, Thelma Brown, Vera Brown (*cantantes negros*), May Rousseau (*guitarrista*), Hairy Tendrook, Pat Harligan, Harry Wilson, Frank Moran, Constantine Romanoff (*parroquianos en la taberna*), Margaret Mann (*institutriz*), George H. Reed (*criado negro*), Robert Parrish. **Duración aprox.:** 81 minutos. **Estreno:** 28 (?) de septiembre de 1934. **Notas:** Rodada desde principios de junio al 18 de julio de 1934. Una escena que recogía un linchamiento fue eliminada antes del estreno.

Kentucky, 1890. Las informalidades campechanas del juez Priest irritan al fiscal Maydew (que ha presentado su candidatura al puesto de Priest); por ejemplo, Priest suele ir de pesca con Jeff, un joven negro acusado de vagancia. Su sobrino Rome regresa de la facultad de leyes y Priest favorece sus amores con Ellie May, a pesar de que la madre de Rome se opone porque la muchacha es hija de padre desconocido. Cuando el herrero Bob Gillís se pelea por defender el honor de Ellie May, Rome obtiene su primer caso, pero cuando Gillis se niega a involucrar el nombre de Ellie May en el juicio, el reverendo Brand revela que Gillis es un expresidiario indultado por heroísmo en la guerra y que es el padre y secreto apoyo económico de Ellie May. Todos se unen para presenciar un desfile en honor de los caídos en la guerra.

Pasaporte a la fama (*The Whole Town's Talking*, 1935)

Dirección: John Ford. **Producción:** Columbia. **Productor asociado:** Lester Cowan. **Guión:** Jo Swerling, a partir de la novela *Jail Breaker*, de W. R. Burnett (*Colliers*, julio-agosto de 1932). **Diálogos:** Robert Riskin. **Fotografía:** Joseph H. August. **Cámaras:** Dave Regan, James Goss. **Montaje:** Viola Lawrence. **Sonido:** Paul Neal, Glenn Rominger. **Maquillaje:** Hal Senator. **Ayudantes de dirección:** Wilbur McGaugh, Cliff Broughton. **Intérpretes:** Edward G. Robinson (*Arthur Ferguson Jones*; *Killer Mannion*), Jean Arthur (*señorita "Bill" Clark*), Wallace Ford (*señor Healy*), Arthur Byron (*señor Spencer*), Arthur Hohl (*sargento Michael Boyle*), Donald Meek (*señor Hoyt*), Paid Harvey (*J. G. Carpenter*), Edward Brophy (*Slugs Martin*), J. Farrell MacDonald (*alcaide*), Etienne Girardot (*señor Seaver*), James Donlan (*Howe*), John Wray (*esbirro*), Effie Ellsler (*tía Agatha*), Robert Emmett O'Connor (*teniente de policía*), Joseph Sawyer, Francis Ford y Robert Parrish. **Duración aprox.:** 95 minutos. **Estreno:** 22 de febrero de 1935. **Estreno en España:** Madrid, 4 de noviembre de 1935. Palacio de la Música. **Notas:** Rodada entre el 24 de octubre y el 11 de diciembre de 1934. También conocida como **Passport to Fame**. Escenas de la prisión tomadas de la película de Howard Hawks **El código penal** (*The Criminal Code*, 1931).

Después de ocho años de una puntualidad intachable, Jones llega tarde al trabajo y descubre que tiene un gran parecido con el matón *Killer Mannion*. Lo arrestan a la hora del almuerzo, junto con su amor secreto, la señorita Clark. Aclarada la confusión, el fiscal le otorga un salvoconducto y su jefe le pide que escriba sobre Mannion para la prensa. Al llegar a su casa se encuentra con Mannion, que le hace saber que piensa quedarse allí y utilizar su salvoconducto para salir por las noches; además, él mismo le dicta la historia de su vida. El fiscal manda a Jones a prisión para sacarlo del medio, pero en su lugar va Mannion, para eliminar a un informador, y luego escapa. Después envía a Jones al banco a cumplir un encargo, e informa a la policía de que Mannion se aproxima, pero Jones, que ha olvidado algo, se salva de la celada. Cuando la pandilla de Mannion recomienda matar a Jones, es Jones quien les hace matar a Mannion, luego los barre con una ametralladora, rescata a su tía raptada, gana un premio y se queda con la señorita Clark.

El delator (*The Informer*, 1935)

Dirección: John Ford. **Producción:** RKO Radio. **Productor asociado:** Cliff Reid. **Guión:** Dudley Nichols (Liam O'Flaherty, Robert Sisk), a partir de una novela de Liam O'Flaherty. **Fotografía:** Joseph H. August. **Dirección artística:** Van Nest Polglase, Charles Kirk. **Decorados:** Julia Heron. **Vestuario:** Walter Plunkett. **Música:** Max Steiner. **Montaje:** George Hively. **Sonido:** Hugh McDowell, hijo. **Diseño de vestuario:** Walter Plunkett. **Ayudantes de dirección:** Eddie Donahue, Edward O'Fearn. **Intérpretes:** Victor McLaglen (*Gypo Nolan*), Heather Angel (*Mary McPhillip*), Preston Foster (*Dan Gallagher*), Margo Grahame (*Katie Madden*), Wallace Ford (*Frankie McPhillip*), Una O'Connor (*señora McPhillip*), J. M. Kerrigan (*Terry*), Joseph Sawyer (*Bartley Mulholland*), Neil Fitzgerald (*Tommy Conner*), Donald Meek (*Pat Mulligan*), D'Arcy Corrigan (*ciego*), Leo McCabe (*Donahue*), Gaylord Pendleton (*Daley*), Francis Ford (*juez Flynn*), May Boley (*madame Betty*), Grizelda Harvey (*la chica obediente*), Dennis O'Dea (*cantante callejero*), Jack Mulhall (*centinela*), J. Farrell MacDonald (*hombre en la calle*), Robert Parrish (*soldado*), Clyde Cook (*hombre en casa de Madame Betty*), comandante Sam Harris y Earle Foxe (*oficiales británicos*), James Murray, Barlowe Borland, Frank Moran, Arthur McLaglen, Frank Baker. **Duración aprox.:** 91 minutos. **Estreno:** 1 de mayo de 1935. **Estreno en España:** Madrid, 23 de noviembre de 1935. **Avenida.** **Notas:** Rodada entre el 11 de febrero y el 14 de marzo de 1935. **Premios Oscar:** a la mejor dirección, guión cinematográfico, actor (Victor McLaglen), música; nominada como mejor película y al mejor montaje, Premios del New York Film Critics: mejor película, mejor dirección. **Reino de Bélgica:** Caballero de la Corona de Bélgica (Ford); Prix du Roi de Bélgica (Ford), **L'Academie Française:** Officier de l'Academie Française (Steiner), **Rey de Bélgica:** medalla de bronce. **International Artistic Motion Picture Exhibition (Venecia):** copa (Nichols), **National Board of Review:** mejor película. **Sociedad de Prensa Extranjera de Holanda:** certificado de honor (Ford, McLaglen). **Film Daily Poll:** tercer puesto. **Cinema Jumposha (Japón):** entre las ocho mejores películas del año. **Calificación de Daily Variety Poll** (realizada por 200 personajes del sector, 1950): cuarta mejor película del primer medio siglo del cine. Una nueva versión de **El delator** fue dirigida por Arthur Robison en 1929.

Dublin, una noche durante la rebelión del Sinn Fein de 1922. Gypo Nolan, expulsado del IRA por haber sido incapaz de realizar una ejecución y que, por lo tanto, se ha quedado sin amigos ni dinero, traiciona a su mejor amigo, Frankie McPhillip, ante los británicos por 20 libras, el dinero necesario para que él y una buscona se marchen a Estados Unidos. Para protegerse, acusa a otro, y después, en una jornada de pesadilla, se gasta el dinero en juergas. Se derrumba ante un tribunal rebelde, es sentenciado a muerte, pero escapa. La ramera lo traiciona de

manera involuntaria y Gypo, perseguido y herido, muere en una iglesia, en presencia de la madre de Frankie, rogándole que lo perdone.

Steamboat 'Round the Bend (1935)

Dirección: John Ford. **Producción:** Fox Film-20th Century-Fox. **Productor:** Sol M. Wurtzel. **Guión:** Dudley Nichols y Lamar Trotti, a partir de una novela de Ben Lucian Burman. **Fotografía:** George Schneiderman. **Cámaras:** James Gordon, Paul Lockwood. **Dirección artística:** William Darling. **Decorados:** Albert Hogsett. **Dirección musical:** Samuel Kaylin. **Canción:** Oscar Levant (no acreditado). **Montaje:** Alfred De Gaetano. **Sonido:** Albert Protzman, Jack Lescoulie, Hal Lombard. **Maquillaje:** Paul B. Stanhope, Verne Murdock. **Ayudante de dirección:** Edward O'Fearn. **Casting:** Al Smith. **Asistente de guión:** Stanley Scheuer. **Intérpretes:** Will Rogers (*doctor John Pearly*), Anne Shirley (*Fleety Belle*), Eugene Pallette (*sheriff Rufe Jeffers*), John McGuire (*Duke*), Berton Churchill (*Nuevo Moisés*), Stepin Fetchit (*George Lincoln Washington*), Francis Ford (*Efe*), Irvin S. Cobb (*capitán Eli*), Roger Imhof (*Pappy*), Raymond Hatton (*Matt Abel*), Hobart Bosworth (*Chaplin*), Charles B. Middleton (*padre de Fleety*), Si Jenks (*borracho*), Jack Pennick (*cabecilla del ataque al barco*), William Benedict (*Breck*), Lois Venter (*Addie May*), John Lester Johnson (*tío Jeff*), Pardner Jones (*Nuevo Elias*), Fred Kohler, hijo (*novio de Fleety Belle*), Ben Hall (*hermano de Fleety Belle*), Louis Mason, Robert E. Holmes (*encargados de carrera*), John Wallace, Dell Henderson (*vendedor*), Ernie Shields, Otto Richards (*prisionero*), Heinie Conklin (*tatuador*), capitán Anderson (*carcelero*), Grace Goodall (*esposa del sheriff*), Ferdinand Munier (*gobernador*), D'Arcy Corrigan (*verdugo*), James Marcus, Luke Cosgrove (*jefe de sindicato*), Vester Pegg, John Tyke, Wingate Smith, Jim Thorpe, Frank Baker. **Duración aprox.:** 80 minutos. **Estreno:** 6 de septiembre de 1935. **Notas:** Localización en los ríos Sacramento y San Joaquín. Rodada entre el mes de mayo y el 21 de junio de 1935.

El doctor John Pearly vende una panacea llamada “remedio de Pocahontas” en su barco de vapor en el Mississippi, en la década de 1890. Su sobrino Duke mata a un hombre por accidente al defender a una chica de las marismas llamada Fleety Belle, es sentenciado a morir en la horca y John empieza a crear un museo de cera para pagar la apelación, que es rechazada. Fleety Belle y Duke se casan en la cárcel. Ella y John buscan al Nuevo Moisés, que puede exculpar a Duke, pero se celebra una carrera de barcos y el capitán Ely desafía a John para que acepte una vieja apuesta (el ganador se queda con los dos barcos). Durante la carrera, atrapan a Moisés a bordo, queman las figuras de cera, utilizan la “medicina” como combustible y llegan justo a tiempo de impedir que cuelguen a Duke.

Prisionero del odio (*The Prisoner of Shark Island*, 1936)

Dirección: John Ford. **Producción:** 20th Century-Fox. **Productor:** Darryl F. Zanuck. **Productor asociado y guión:** Nunnally Johnson, a partir de la biografía del doctor Samuel A. Mudd. **Fotografía:** Bert Glennon. **Dirección artística:** William Darling. **Decorados:** Thomas Little. **Vestuario:** Gwen Wakeling. **Dirección musical:** Louis Silvers. **Montaje:** Jack Murray. **Sonido:** W. D. Flick, Robert Herman. **Diseño de vestuario:** Gwen Wakeling. **Ayudante de dirección:** Edward O'Fearn. **Intérpretes:** Warner Baxter (*doctor Samuel A. Mudd*), Gloria Stuart (*Peggy Mudd*), Claude Gillingwater (*coronel Jeremiah Milford Dyer*), Arthur Byron (*señor Erickson*), O. P. Heggie (*doctor McIntyre*), Harry Carey (*comandante del fuerte Jefferson, "Shark Island"*), Francis Ford (*teniente O'Toole*), John Carradine (*sargento Rankin*), Frank McGlynn, padre (*Abraham Lincoln*), Douglas Wood (*general Ewing*), Joyce Kay (*Martha Mudd*), Fred Kohler, hijo (*sargento Cooper*), Francis McDonald (*John Wilkes Booth*), John McGuire (*teniente Lovell*), Ernest Whitman (*Buckingham Montmorency Tilford*), Paul Stanton (*orador*), Merrill McCormick (*asistente del comandante*), Paul Fix (*David Herold*), Frank Shannon (*Holt*), Leila McIntyre (*señora Lincoln*), Etta McDaniel (*Rosabelle Tifoni*), Beulah Hall Jones (*Blanche*), Lloyd Whitlock (*comandante Rathbone*), James Marcus (*herrero*), Jan Duggan (*actriz*), Robert Dudley (*boticario*), Bud Geary, Duke Lee, Robert E. Holmans (*sargentos*), Murodck MaeQuarrie (*Spangler*), Dick Elliot (*actor*), Wilfeed Lucas (*coronel*), Cyril Thornton (*Maurice O'Laughlin*), Arthur Loft (*aventurero*), Paul McVey (*general Hunter*), Maurice Murphy (*ordenanza*), J. P. McGowan (*capitán de barco*), Harry Strange (*compañero*), Jack Pennick (*soldado que hace señales con banderas*), J. M. Kerrigan (*juez Maiben*), Whitney Bourne, Robert Parrish, Frank Baker. **Duración aprox.:** 95 minutos. **Estreno:** 12 de febrero de 1936. **Estreno en España:** Madrid, 15 de noviembre de 1937. Callao. **Notas:** Rodada entre el 12 de noviembre de 1935 y enero de 1936. La película sigue la biografía de la señora Mudd, pero no menciona los años en prisión. Mudd (1833-1883) fue indultado por el presidente Andrew Johnson en su último día en el poder (21 de marzo de 1869), pero las solicitudes de exoneración (recientemente, ante el presidente Carter) no han prosperado.

Tras curar la pierna a un desconocido (el asesino de Lincoln), el doctor Samuel A. Mudd es arrestado, juzgado sumariamente y condenado a cumplir cadena perpetua en Dry Tortugas (Florida). Fracasa el plan de fuga ideado por su esposa. Mudd y Buck, su amigo negro, son confinados en un agujero malsano, pero aparece la fiebre amarilla y el comandante implora la ayuda de Mudd. Este aplaca un motín de negros y dispara sobre un barco federal, obligando a su capitán, aterrizado por la epidemia, a suministrar provisiones y médicos. Todos solicitan

el perdón de Mudd. Él y Buck regresan a casa.

María Estuardo (*Mary of Scotland*, 1936)

Dirección: John Ford (Katharine Hepburn, Les Goodwins). **Producción:** RKO Radio. **Productor:** Pandro S. Berman. **Guión:** Dudley Nichols, Mortimer Offner, a partir de la obra de Maxwell Anderson. **Fotografía:** Joseph H. August, Jack MacKenzie. **Dirección artística:** Van Nest Polglase, Carroll Clark. **Decorados:** Darrell Silvera. **Vestuario:** Walter Plunkett. **Música:** Max Steiner. **Dirección musical:** Nathaniel Schildkret. **Orquestación:** Maurice de Packh. **Montaje:** Jane Loring. **Ayudante de montaje:** Robert Parrish. **Efectos especiales:** Vernon L. Walker. **Sonido:** Hughe McDowell, hijo, Denzel A. Cutler. **Diseño de vestuario:** Walter Plunkett. **Maquillaje:** Mel Burns. **Ayudante de dirección:** Eduard Donahue. **Jefes de unidad:** Louis Shapiro, Charles Stallings, Bert Gilroy. **Intérpretes:** Katharine Hepburn (*Maria Estuardo*), Fredde March (*Bothwell*), Florence Eldridge (*Elizabeth*), Douglas Walton (*Darnley*), John Carradine (*David Rizzio*), Monte Blue (*mensajero*), Jean Fenwick (*Maty Seton*), Robert Barrat (*Morton*), Gavin Muir (*Leicester*), Ian Keith (*James Stuart Moray*), Moroni Olsen (*John Knox*), Donald Crisp (*Huntley*), William Stack (*Ruthven*), Molly Lament (*Mary Livingston*), Walter Byron (*sir Francis Walsingham*), Ralph Forbes (*Randolph*), Alan Mowbray (*Trockmorton*), Frieda Inescort (*Mary Beatoti*), David Torrence (*Lindsay*), Anita Colby (*Mary Fleming*), Lionel Beimore (*pescador inglés*), Doris Lloyd (*su esposa*), Bobby Watson (*su hijo*), Lionel Pape (*Burghley*), Ivan Simpson, Murray Kinnell, Lawrence Grant, Nigel DeBrulier, Barlowe Borland (*jueces*), Alec Craig (*Donal*), Mary Gordon (*enfermera*), Wilfred Lucas (*Lexington*), Leonard Mudie (*Maitland*), Brandon Hurst (*Arian*), D'Arcy Corrigan (*Kirkcaldy*), Frank Baker (*Douglas*), Cyril McLaglen (*Faudoncide*), Robert Warwick (*sir Francis Knellys*), Earle Foxe (*duque de Kent*), Wyndham Standing (*sargento*), Gaston Glass (*Chatelard*), Neil Fitzgerald (*noble*), Paul McAllister (*Du Croche*), Jean Kircher (*príncipe James*), Robert Homans (*carcelero*). **Duración aprox.:** 123 minutos. **Estreno:** 24 de julio de 1936. **Estreno en España:** Madrid, 8 de abril de 1940. **Avenida.** **Nota:** Rodada entre el mes de enero y el 23 de abril de 1936.

La película versa sobre el reinado de María de Escocia y se centra, sobre todo, en su rivalidad con Isabel de Inglaterra y en sus relaciones amorosas.

The Plough and the Stars (1936)

Dirección: John Ford. **Producción:** RKO Radio. **Productor ejecutivo:** Samuel Briskin. **Productores asociados:** Cliff Reid, Robert Sisk. **Guión:** Dudley Nichols, a partir de una obra de Sean O'Casey. **Fotografía:** Joseph H. August. **Dirección artística:** Van Nest Polglase, Carroll Clark. **Música:** Nathaniel Shilkret, Roy Webb. **Montaje:** George Hively. **Sonido:** D. A. Cutler. **Dirección de repetición de escenas:** George Nicholls, Edward Donahue. **Ayudante de dirección:** Arthur Shields. **Director técnico:** George Bernard McNulty. **Intérpretes:** Barbara Stanwyck (*Nora Clitheroe*), Preston Foster (*Jack Clitheroe*), Barry Fitzgerald (*Fluther Good*), Dennis O'Day (*el joven Covey*), Eileen Crowe (*Bessie Burgess*), Arthur Shields (*Padraic Pearse*), Erin O'Brien Moore (*Rosie Redmond*), Brandon Hurst (*sargento Tinley*), F. J. McCormick (*capitán Brennan*), Una O'Conner (*Maggie Colgan*), Moroni Olsen (*general Connolly*), J. M. Kerrigan (*Peter Flynn*), Neil Fitzgerald (*teniente Langen*), Bonita Granville (*Mollser Gogan*), Cyril McLaglen (*teniente Stoddart*), Robert Homans (*cantinerero*), Mary Gordon, Doris Lloyd (*mujeres en las barricadas*), Jack Pennick (*cliente del bar*), Mary Quinn, Lionel Pape (*inglés*), Michael Fitzmaurice (*ICA, investigaciones*), Gaylord Pendleton (*ICA*), D'Arcy Corrigan, Les Sketchley, Pat Harrington, Francis Ford, Wingate Smith, Gaylord Pendleton, James Gordon, Pat O'Malley, Harry Tenbrook, Wesley Barry (*muchacho*), Frank Baker (*oficial inglés*). **Duración aprox.:** 67 minutos. **Estreno:** 26 de diciembre de 1936. **Nota:** Rodada entre el 8 de julio y el 20 de agosto de 1936, y de mediados de septiembre a principios de octubre del mismo año.

Crónica de la conocida como “Rebelión de Pascua” de Dublín.

La mascota del regimiento (*Wee Willie Winkie*, 1937)

Dirección: John Ford. **Producción:** 20th Century-Fox. **Productor:** Darryl F. Zanuck. **Productor asociado:** Gene Markey. **Guión:** Ernest Pascal y Julian Josephson (Howard Ellis Smith, Mordaunt Shairp), a partir de un relato de Rudyard Kipling. **Fotografía:** Arthur Miller. **Dirección artística:** William Darling. **Decorados:** Thomas Little. **Música:** Alfred Newman, Louis Silvers. **Montaje:** Walter Thompson. **Sonido:** Eugene Grossman, Roger Heman. **Diseño de vestuario:** Gewn Wakeling. **Ayudante de dirección:** Edward O'Fearn. **Intérpretes:** Shirley Temple (*Priscilla Williams*), Victor McLaglen (*sargento Donald MacDuff*), C. Aubrey Smith (*coronel Williams*), June Lang (*Joyce Williams*), Michael Whalen (*teniente "Coppo" Brandes*), Cesar Romero (*Khoda Khan*), Constance Collier (*señora Allardyce*), Douglas Scott (*Molt*), Gavin Muir (*capitán Bibberbeigh*), Willie Fung (*Mohammed Dihn*), Brandon Hurst (*Bagby*), Lionel Pape (*comandante Allardyce*), Clyde Cook (*comandante de gaiteros Sneath*), Lauri Beatty (*Eisi Allardyce*), Lionel Braham (*comandante general Hammond*), Mary Forbes (*señora MacMonachie*), Cyril McLaglen (*teniente Tummel*), Pat Somerset (*oficial*), Hector Samo (*conductor*), Herbert Evans, Jack Pennick (*soldados*), George Hassell (*MacMonahie*), Noble Johnson (*policía sij*), Scotty Matraw (*comerciante*), Louis Vincenot (*jefe africano*), La Chand Mahra, Gurdail Singh (*criados*), Frank Leigh (*comerciante de Rajput*), John G. "Lucky" Call (*tragasables*), David Clyde (*soldado jugador de cartas*). **Duración aprox.:** 99 minutos. **Estreno:** 30 de julio de 1937. **Notas:** Rodada desde finales de enero hasta finales de marzo de 1937. Se estrenó con secuencias coloreadas (sepia para el día, azul para la noche). No existe casi ninguna similitud con el poema de Kipling. Nominaciones al Oscar: Thomas Little (decoración de interiores).

India, década de 1890. La viuda norteamericana Joyce Williams, acompañada de su hija Priscilla, se ve obligada a aceptar la hospitalidad de su suegro, un coronel británico destacado en la india. Allí, un joven oficial corteja a Joyce, en tanto que Priscilla traba amistad con un áspero sargento y con el llamativo Khoda Khan. Creyéndola raptada, el regimiento está a punto de atacar una fortaleza inexpugnable, pero Priscilla avergüenza a los indios y les hace entablar negociaciones.

Huracán sobre la isla (*The Hurricane*, 1937)

Dirección: John Ford. **Producción:** Samuel Goldwyn-United Artists. **Productor:** Samuel Goldwyn. **Productor asociado:** Merritt Hulburd. **Guión:** Dudley Nichols. Ben Hecht (sin acreditar), a partir de una novela de Charles Nordhoff, James Norman Hall, adaptada por Oliver H. P. Garrett. **Director asociado:** Stuart Heisler. **Secuencia del huracán:** James Basevi, R. T. Layton, R. O. Binger. **Fotografía:** Bert Glennon. **Fotografía de los mares del Sur:** Archie Stout, Paul Eagler. **Dirección artística:** Richard Day y Alex Golitzen. **Decorados:** Julie Heron. **Vestuario:** Ornar Kiam. **Música:** Alfred Newman. **Montaje:** Lloyd Nosier. **Grabación de sonido:** Jack Noyes. **Ayudante de dirección:** Wingate Smith. **Asesores técnicos:** Chief Tufele, Alfred Levy. **Intérpretes:** Dorothy Lamour (*Marama*), Jen Hall (*Terangi*), Mary Astor (*Germaine DeLaage*), C. Aubrey Smith (*padre Paul*), Thomas Mitchell (*doctor Kersaint*), Raymond Massey (*gobernador Eugene DeLaage*), John Carradine (*guardia*), Jerome Cowan (*capitán Nagle*), Al Kikume (*jefe Melievi*), Kuulei DeClercq (*Tira*), Layne Tom, hijo (*Mako*), Mamo Clark (*Hitia*), Movita Castenada (*Arai*), Reri (*Reri*), Francis Kaai (*Tavi*), Pauline Steele (*Mata*), Flora Hayes (*Mama Rua*), Mary Shaw (*Marunga*), Spencer Charters (*juez*), Roger Drake (*capitán de la guardia*), Inez Courtney (*muchacha en el barco*), Paul Strader, *Araner*. **Duración aprox.:** 102 minutos. **Estreno:** 9 de noviembre de 1937. **Estreno en España:** Madrid, 5 de diciembre de 1951. Prensa. **Notas:** Localizaciones de exteriores en Samoa y Catalina. Rodada entre el 3 de mayo y el mes de septiembre de 1937. Thomas Moulton, como director del departamento de sonido de la U. A., recibió el Oscar al mejor sonido, aunque su nombre no aparezca en los créditos; también estuvieron nominados Thomas Mitchell y Alfred Newman (música). Tras terminar el primer montaje se volvieron a rodar algunos interiores, con nuevos diálogos escritos por Ben Hecht.

El doctor Kersaint habla de un banco de arena, en otra época una isla paradisíaca. En *flashback* se ve a DeLaage, el gobernador francés de Manacura, negando el perdón cuando la fuga de la cárcel por parte de Terangi se suma a su condena de seis meses por devolver el golpe a un francés. Al cabo de ocho años, Terangi escapa a través de seiscientas millas marinas en busca de su esposa y una hija desconocida. DeLaage, que hace oídos sordos a los ruegos de su mujer, lo persigue, hasta que un huracán lo destruye todo.

Four Men and a Prayer (1938)

Dirección: John Ford. **Producción:** 20th Century-Fox. **Productor:** Darryl F. Zanuck. **Productor asociado:** Kenneth MacGowan. **Productores asistentes:** Robert Guggenheim, hijo, Henry Joe Brown, Bert Levy. **Guión:** Richard Sherman, Sonya Levien, Walter Ferris, y (sin acreditar) William Faulkner, Wallace Sullivan, Austin Parker, W. Lawrence, a partir de una novela de David Garth. **Fotografía:** Ernest Palmer. **Dirección artística:** Bernard Herzbrun, Rudolph Sternad. **Decorados:** Thomas Little. **Música:** Louis Silvers, Ernst Toch. **Montaje:** Louis R. Loeffler. **Vestuario:** Royer. **Sonido:** J. L. Siegler. **Efectos especiales:** Louis Witte. **Ayudantes de dirección:** Ed O'Fearn, Wingate Smith, Tom Dudley. **Maquillaje:** Sam Kaufman. **Asesores técnicos:** capitán Harry Lloyd Morris, Frank Gompert. **Intérpretes:** Loretta Young (*Lynn Cherrington*), Richard Greene (*Geoffrey Leigh*), George Sanders (*Wyatt Leigh*), David Niven (*Christopher Leigh*), William Henry (*Rodney Leigh*), C. Aubrey Smith (*coronel Loring Leigh*), J. Edward Bromberg (*general Torres*), Alan Hale (*Peter Farnoy*), John Carradine (*general Adolfo Arturo Sebastian*), Reginald Denny (*Douglas Loveland*), Berton Churchill (*Martin Cherrington*), Claude King (*general Bryce*), John Sutton (*capitan Drake*), Barry Fitzgerald (*Mulcahy*), Cecil Cunningham (*Pyer*), Frank Baker (*abogado de la defensa*), Frank Dawson (*Mullins*), Lina Basquette (*Any*), Winter Hall (*juez*), Will Stanton (*Cockney*), John Spares, C. Montague Shaw (*abogados*), Lionel Pape (*coronel*), Brandon Hurst (*responsable del jurado*), William Stack (*fiscal*), Harry Hayden (*secretario*), Paul McVey (*secretaria*), Manuel Paris (*capitán*), George Mendoza (*ujier*), Robert Lowery (*marino*), Chris Pin Martin (*soldado*), Selmer Jackson (*capitán de yate*), Patrick X. Kerry (*O'Toole*), Cyril McLaglen (*O'Hara*), Tom Ricketts (*jefe de estación*), Eddie Abdo (*jeque*), Jamiel Hasson (*intérprete*), George Regas, Francesco Maran (*policia egipcio*), Douglas Gordon (*ordenanza*), Michael Field (*estudiante*), Barbara Denny, Ruth Clifford, Mimi Doyle, Muriel Shnrada (*telejonistas*), June Gale (*Elizabeth*), Helen Ericson (*Joan*), familia Casino (*bailarines*). **Duración aprox.:** 85 minutos. **Estreno:** 29 de abril de 1938. **Nota:** Rodada entre el mes de enero y el 11 de marzo de 1938.

Cuatro hermanos recorren el mundo para demostrar la inocencia de su ultrajado (y asesinado) padre.

Submarine Patrol (1938)

Dirección: John Ford. **Producción:** 20th Century-Fox. **Productor:** Darryl F. Zanuck. **Productor asociado:** Gene Markey. **Asistente de producción:** Ralph Dietrich. **Guión:** Rian James, Darrell Ware, Jack Yellen y (sin acreditar) William Faulkner, Don Eulinger, Karl Tunberg, Kathryn Scola, Sheridan Gibney, George Novillo. George Markey, a partir de la novela *The Splinter Fleet*, de John Mulholland. **Fotografía:** Arthur Miller. **Dirección artística:** William Darling, Hans Peters. **Vestuario:** Gwen Wakeling. **Decorados:** Thomas Little. **Dirección musical:** Arthur Lange. **Montaje:** Robert Simpson **Sonido:** Lugene Grossman. **Diseño de vestuario:** Gewn Wakeling. **Maquillaje:** Sam Kaufman. **Ayudantes de dirección:** Edward O’Fearn, Wingate Smith. **Gerente de producción:** V. L. McFadden. **Jefe de unidad:** B. F. McEveety. **Intérpretes:** Richard Greene (*Perry Townsend III*), Nancy Kelly (*Susan Leeds*), Preston Foster (*teniente John C. Drake*), George Bancroft (*capitán Leeds*), Slim Summerville (*Ellsworth “Spuggs” Ficketts*, “Cookie”), Joan Valerie (*Anne*), John Carradine (*Matt McAllison*), Warren Hymer (*Rocky Haggerty*), Henry Annetta (*Luigi*), Douglas Fowley (*Brett*), J. Farrell MacDonald (*Sails Quincannon*), Dick Hogan (*Johnny*), Maxie Rosenbloom (*sargento Joe Duffy*), Ward Bond (*Olaf Swanson*), Robert Lowery (*Sparks*), Charles Tannen (*Kelly*), George K. Stone (*Irving Goldfarb*), Moroni Olsen (*capitán Wilson*), Jack Pennick (*Guns McPeck*), Elisha Cook, hijo (“profesor” Pratt), Harry Strang (*Grainger*), Charles Trowbridge (*administrador Joseph Maitland*), Victor Varconi (*capellán*), Murray Alper (*marino*), E. E. Clive (*señor Pringle*), Russ Clark (*Anderson*), Harry Tenbrock, George Bruggeman (*marinos*), Max Wagner (*infante de marina*), Alan Davis (*edecán*), Murray Alper (*ordenanza*), Lon Chaney, hijo (*infante de marina*), Dorothy Christy, Frank Moran (*camarero*), Ferdinand Sehumann-Heink (*oficial*), Fred Malatesta. Manuel Paris (*soldados*). **Duración aprox.:** 95 minutos. **Estreno:** 9 de noviembre de 1938. **Nota:** Rodada entre finales de junio y finales de agosto de 1938.

1918. El *playboy* Perry y un grupo variopinto reciben formación en un convoy que navega de Brooklyn a Brindisi, en un cazasubmarinos cuyo capitán, Drake, debe redimirse por haber encallado un destructor. Los deseos de Perry de casarse con Susan son frustrados por el padre de ella, capitán de un buque carguero. Perry se gana su respeto en una misión, pero las órdenes de hacerse a la mar postergan el matrimonio.

La diligencia (*Stagecoach*, 1939)

Dirección: John Ford. **Producción:** Waller Wanger-United Artists. **Productor ejecutivo:** Walter Wanger. **Guión:** Dudley Nichols, a partir del relato *Stage to Lordsburg*, de Ernest Haycox. **Fotografía:** Bert Glennon. **Dirección artística:** Alexander Toluboff (en los créditos; en realidad, decorador: Wiard B. Ihnen). **Vestuario:** Walter Plunkett. **Música** (adaptada de diecisiete melodías folclóricas norteamericanas de principios de la década de 1880): Richard Hageman, W. Franke Harling, John Leipold, Leo Shaken, Louis Gruenberg. **Dirección musical:** Boris Morros. **Supervisor de montaje:** Otho Lovering. **Montaje:** Dorothy Spencer, Walter Reynolds. **Efectos especiales:** Ray Binger. **Coordinadores de especialistas:** Yakima Canuti, jefe Big Tree. **Jefe de producción:** Daniel Keefe. **Ayudantes de dirección:** Wingate Smith, Lowell Farrell. **Intérpretes:** John Wayne (*Ringo Kid*), Claire Trevor (*Dallas*), Joint Carradine (*Hatfield*), Thomas Mitchell (*doctor Josiah Boone*), Andy Devine (*Buck Rickabaugh*), Donald Meek (*Samuel Peacock*), Louise Platt (*Lucy Mallory*), Tim Holt (*teniente Blanchard*), George Bancroft (*sheriff Curly Willcox*), Berton Churchill (*Henry Gatewood*), Tom Tyler (*Hank Plummer*), Chris-Pin Martin (*Chris*), Elvira Ríos (*Yakima, su esposa*), Francis Ford (*Billy Pickett*), Marga Ann Daughton (*señora Pickett*), Kent Odell (*Billy Pickett, hijo*), Yakima Canutt, jefe Big Tree (*especialista*), Henry Tenbrook (*telegrafista*), Jack Pennick (*Jerry, cantinero*), Paul McVey (*agente de Express*), Cornelius Keefe (*capitán Whitney*), Florence Lake (*señora Nancy Whitney*), Louis Mason (*sheriff*), Brenda Fowler (*señora Gatewood*), Walter McGrail (*capitán Siekel*), Joseph Rickson (*Luke Plummer*), Vester Pegg (*Ike Plummer*), William Hoffer (*sargento*), Bryant Washburn (*capitán Simmons*), Nora Cecil (*patrona del doctor Boone*), Helen Gibson, Dorothy Annleby (*bailarinas*), Buddy Roosevelt, Bill Cody (*rancheros*), jefe White Horse (*jefe indio*), Duke Lee (*sheriff de Lordsburg*), Franklin Farnum (*ayudante*), Mary Kathleen Walker (*bebé de Lucy*), Many Mules (*Gerónimo*), Ed Brady (*encargado de la cantina*), Robert Humans (*redactor*), Jim Mason (*Jim*), Merrill McCormach (*Ogler*), Artie Ortega (*cliente del saloon*), Steve Clemente, Theodore Larch, Fritzi Brunette, Leonard Trainer. Chris Phillips. Tex Driscoll. Teddy Billings, John Eckert, Al Lee, Jack Mohr, Patsy Doyle, Wiggle Blowne, Margaret Smith, Frank Baker (*cadáver al que han arrancado la cabellera*). **Duración aprox.:** 97 minutos. **Estreno:** 2 de febrero de 1939. **Estreno en España:** Madrid, 16 de octubre de 1944. Palacio de la Música. **Notas:** Rodada en Monument Valley y otras localizaciones de Arizona, Utah y California, de octubre de 1938 a enero de 1939. Oscar al mejor actor secundario: Thomas Mitchell; mejor música: Richard Hageman y equipo; nominaciones a mejor película, dirección, dirección artística y fotografía, que en muchos casos correspondieron a **Lo que el viento se llevó** (*Gone With the Wind*, Victor

Fleming, 1939), The New York Film Critics eligió a Ford como mejor director, y la National Board of Review consideró la película como la tercera mejor del año.

Tonto, década de 1870. Varios pasajeros abordan una diligencia: Lucy Mallory, una mujer embarazada que acude a reunirse con su marido, que es oficial; Dallas, una prostituta a la que expulsan del pueblo; Doc Buone, un borracho que también ha sido desterrado; Peacock, un bondadoso vendedor de *whisky*, Gatewood, un banquero altivo. Llevan caballería de escolta, pues hay apaches en el camino. Hatfield, un jugador, viaja para “proteger” a la señora Mallory, y el *sheriff* va en busca de Ringo Kid, que ha escapado de la cárcel para vengar a su hermano, y que sube a la diligencia fuera del pueblo. En Dry Ford Station no aparece la caballería de relevo, y los pasajeros deciden seguir viaje sin protección. En Apache Wells, Lucy se entera de que su marido ha sido herido, y Dallas y Boone le ayudan a dar a luz. Ringo y Dallas se enamoran, pero ven señales de humo que frustran su huida. Tras vadear un río, la diligencia es perseguida por los indios a través de las salinas. Hatfield, a punto de matar a Lucy para protegerla, es a su vez muerto, justo cuando llega la caballería. En Lordsburg, los viajeros se separan. Gatewood es arrestado por robar su propio banco. Ringo mata a los tres hermanos Plummer y el *sheriff* le deja marcharse, cabalgando junto con Dallas hacia el crepúsculo.

El joven Lincoln (*Young Mr. Lincoln*, 1939)

Dirección: John Ford. **Producción:** Cosmopolitan-20th Century-Fox. **Productor ejecutivo:** Darryl F. Zanuck. **Productor:** Kenneth Macgowan. **Guión:** Lamar Trotti, basado en episodios de la vida de Abraham Lincoln. **Fotografía:** Bert Glennon, Arthur Miller (sin acreditar: localizaciones en el río). **Dirección artística:** Richard Day, Mark Lee Kirk. **Diseño de vestuario:** Royer. **Decorados:** Thomas Little. **Música:** Alfred Newman. **Montaje:** Walter Thompson. **Vestuario:** Royer. **Sonido:** Eugene Grossman, Roger Heman. **Efectos sonoros:** Robert Parrish. **Intérpretes:** Henry Fonda (*Abraham Lincoln*), Alice Brady (*Abigail Clay*), Marjorie Weaver (*Mary Todd*), Dorris Bowdon (sin acreditar) (*Cairie Sue Clay*), Eddie Collins (*Efe Turner*), Pauline Moore (*Ann Rutledge*), Arleen Whelan (*Sarah Clay*), Richard Cromwell (*Matt Clay*), Ward Bond (*John Palmer Cass*), Donald Meek (*John Felder*), Spencer Charters (*juez Herbert A. Bell*), Eddie Quillan (*Adam Clay*), Milburn Stone (*Stephen Douglas*), Cliff Clark (*sheriff Billings*), Robert Lowery (*miembro del jurado*), Charles Tannen (*Ninian Edwards*), Francis Ford (*Sam Bonne*), Fred Kohler, hijo (*Scrub White*), Kay Unaker (*señora Edwards*), Russell Simpson (*Woolridge*), Charles Halton (*Hawthorne*), Edwin Maxwell (*John T. Stuart*), Robert Homans (*señor Clay*), Jack Kelly (*Matt Clay, niño*), Dicky Jones (*Adam Clay, niño*), Harry Tyler (*peluquera*), Louis Mason (*funcionario del tribunal*), Jack Pennick (*Big Buck*), Steven Randall (*miembro del jurado*), Clarence Wilson, Elizabeth Jones. **Duración aprox.:** 101 minutos. **Estreno:** 9 de junio de 1939. **Estreno en España:** Madrid. 30 de septiembre de 1983. Luchana III. **Notas:** En los créditos aparece Judith Dickens como Currie Sue, pero en realidad dicho papel lo interpreta Dorris Bowdon.

El descubrimiento de la ley por parte de Lincoln, su amor por Ann Rutledge y su primera victoria pública en un juicio por asesinato. Rodada entre el mes de marzo y el 15 de abril de 1939.

Corazones indomables (*Drums Along the Mohawk*, 1939)

Dirección: John Ford. **Producción:** 20th Century-Fox y **Productor ejecutivo:** Darryl F. Zanuck. **Productor:** Raymond Griffith. **Guión:** Lamar Trotti, Sonya Levien y (sin acreditar) William Faulkner, a partir de la novela de Walter D. Edmonds. **Fotografía:** Bert Glennon, Ray Rennahan (Technicolor). **Dirección artística:** Richard Day, Mark Lee Kirk. **Asesores para el color:** Natalie Kalmus, Henri Jaffa. **Vestuario:** Gwen Wakeling. **Maquillaje:** Norbert Miles, Newton House, Bob Cowan, Steve Drimni. **Decorados:** Thomas Little. **Poesía:** Joseph Behm. **Música:** Alfred Newman. **Montaje:** Robert Simpson. **Efectos sonoros:** Robert Parrish. **Ayudantes de dirección:** Edward O’Fearn. Wingate Smith y F. F. Johnson. **Dirección de producción:** Duke Groux. **Intérpretes:** Claudette Colbert (*Lana Borst Martin*), Henry Fonda (*Gilbert Martin*), Edna May Oliver (*señora McKlennan*), Eddie Collins (*Christian Reall*), John Carradine (*Caldwell*), Dorris Bowdon (*Maty Reall*), Jessie Ralph (*señora Weaver*), Arthur Shields (*Fr. Rosenkranz*), Robert Lowery (*John Weaver*), Roger Imhof (*general Nicholas Herkimer*), Francis Ford (*Joe Boleo*), Ward Bond (*Adam Hartmann*), Kay Linaker (*señora DeMooth*), Russell Simpson (*doctor Retry*), jefe Big Tree (*Blue Back*), Spencer Charters (*Fisk, posadero*), Arthur Aysleworth (*George Weaver*), Si Jenks (*Jacob Small*), Jack Pennick (*Amos*), Charles Tannen (*doctor Robert Johnson*), Paul McVey (*capitán Mark DeMooth*), Elizabeth “Tiny” Jones (*señora Reall*), Lionel Pape (*general*), Clarence H. Wilson (pagador), Edwin Maxwell (pastor Daniel Gros), Clara Blandick (*señora Borst*), Beulah Hall Jones (*Daisy*), Robert Greig (*señor Borst*), Noble Johnson (*indio*), Mac Marsh, Ruth Clifford, Frank Baker (*comandante de las tropas coloniales*). **Duración aprox.:** 103 minutos. **Estreno:** 3 de noviembre de 1939. **Estreno en España:** Madrid, 7 de marzo de 1949. Rex. **Notas:** Rodada entre el 28 de junio y finales de agosto de 1939, en las montañas Wasatch de Utah; el rodaje finalizó en noviembre. Nominación al Oscar: mejor actriz secundaria (Edna May Oliver).

Tribulaciones de los pioneros del valle del Mohawk durante la guerra de la Independencia.

Las uvas de la ira (*The Grapes of Wrath*, 1940)

Dirección: John Ford. **Producción:** 20th Century-Fox. **Productor:** Darryl F. Zanuck. **Productor asociado:** Nunnally Johnson. **Guión:** Nunnally Johnson, a partir de la novela de John Steinbeck. **Fotografía:** Gregg Toland. **Dirección artística:** Richard Day, Mark Lee Kirk. **Decorados:** Thomas Little. **Diseño de vestuario:** Gwyn Wakeling. **Maquillaje:** Gus Norin. **Música:** Alfred Newman. Canción *Red River Valley* interpretada al acordeón por Dan Borzage. **Asesor técnico:** Tom Collins. **Vestuario:** Gwen Wakeling. **Director de la segunda unidad:** Otto Brower. **Montaje:** Robert Simpson. **Sonido:** George Leverett, Roger Heman. **Efectos sonoros:** Robert Parrish. **Ayudantes de dirección:** Edward O'Fearn, Wingate Smith. **Intérpretes:** Henry Fonda (*Tom Joad*), Jane Darwell (*Ma Joad*), John Carradine (*Casey*), Charley Grapewin (*abuelo Joad*), Dorris Bowdon (*Rosasharn*), Russell Simpson (*Pa Joad*), O. Z. Whitehead (*Al Joan*), John Qualen (*Muley*), Eddie Quillan (*Connie*), Zeffie Tilbury (*abuela Joad*), Frank Sully (*Noah*), Frank Darien (*tío John*), Darryl Hickman (*Winfield*), Shirley Mills (*Ruth Joad*), Grant Mitchell (*guardián*), Ward Bond (*policía*), Frank Faylen (*Tim*), Joe Sawyer (*contable*), Harry Tyler (*Bert*), Charles B. Middleton (*conductor*), John Arledge (*Davis*), Hollis Jewell (*hijo de Muley*), Paul Guilfoyle (*Floyd*), Charles D. Brown (*Wilkie*), Roger Imhof (*Thomas*), William Pawley (*Bill*), Arthur Aysleworth (*padre*), Charles Tannen (*Joe*), Selmar Jackson (*inspector*), Eddie C. Waller (*propietario*), David Hughes (*Frank*), Cliff Clark (*habitante de la ciudad*), Adrian Morris (*agente*), Robert Homans (*Spencer*), Irving Bacon (*conductor*), Walter McGrail (*cabecilla pandillero*), Adrian Morris (*agente*), Kitty McHugh (*Mae*), Georgia Simmons, James Flavin (*guardia*), George O'Hara (*empleado*), Thornton Edwards (*policía motorista*), Harry Cording, Paul Sutton, Pat Flaherty, Tom Tyler, Ralph Dunn (*ayudantes*), Ted Oliver (*policía estatal*), Ben Hall (*empleado de gasolinera*), Gloria Roy (*camarera*), Norman Willis (*Joe*), Erville Alderson (*tendero*), Harry Strang (*Fred, camionero*), Rex Lease (*policía*), Inez Palange (*mujer en el campamento*), Louis Mason (*padre de niño muerto*), Harry Tenbrook (*comisario*), Frank O'Connor (*comisario*), Herbert Heywood (*hombre en la gasolinera*), Walter Miller (*policía de frontera*), Gaylor Pendleton, Robert Shaw, Lee Shumvay, Dick Rich, Trevor Burdette, Julie, William Haade, Peggy Ryan, Wally Albright, Shirley Coates, Mae Marsh, Francis Ford, Jack Pennick (*guardias del campamento*). **Duración aprox.:** 129 minutos. **Estreno:** 24 de enero de 1940 (teatro Rivoli. Nueva York). **Estreno en España:** Madrid, 27 de octubre de 1982. Luchana II. **Notas:** Rodada entre el 4 de octubre y el 16 de noviembre de 1939. Premios Oscar a la dirección y a la mejor actriz secundaria (Jane Darwell). Nominaciones a mejor película, mejor actor (Henry Fonda), guión (Nunnally Johnson), montaje (Robert Simpson) y sonido. New York Film Critics la eligió como mejor película y premió a Ford

como mejor director por ella y por **Hombres intrépidos** (*The Long Voyage Home*).

Una familia expulsada de su tierra busca un nuevo hogar durante la década de 1930.

Hombres intrépidos (*The Long Voyage Home*, 1940)

Dirección: John Ford. **Producción:** Argosy Pictures-Wanger-United Artists. **Productor:** Walter Wanger. **Guión:** Dudley Nichols, a partir de los relatos *The Moon of the Caribbees*, *In the Zone*, *Round East for Cardiff* y *The Long Voyage Home*, de Eugene O'Neill. **Fotografía:** Gregg Toland. **Dirección artística:** James Basevi. **Decorados:** Julia Heron. **Música:** Richard Hageman **Dirección musical:** Edward Paul. **Montaje:** Sherman Todd. **Sonido:** Robert Parrish. **Efectos especiales:** Ray Binger, R. T. Layton. **Ayudante de dirección:** Wingate Smith. **Directores de producción:** James Dent, Wingate Smith, B. F. McEveety, Lowell Farrell. **Intérpretes:** Thomas Mitchell (*Aloysius Driscoll*), John Wayne (*Ole Olsen*), Ian Hunter (*Thomas Smitty Fenwick*, "Smitty"), Barry Fitzgerald (*Cody*), Wilfred Lawson (*capitán*), Mildred Natwick (*Freda*), John Qualen (*Axel Swanson*), Ward Bond (*Yank*), Joe Sawyer (*Davis*), Arthur Shields (*Donkeyman*), J. M. Kerrigan (*Crimp*), David Hughes (*Scotty*), Billy Bevan (*Joe*), Cyril McLaglen (*compañero*), Robert E. Perry (*Paddy*), Jack Pennick, (*McDonald*), Constantin Frenke (*Harvey*), Constantin Romanoff (*Big Frank*), Dan Borzage (*Tim*), Harry Tenbrook (*Max*), Douglas Walton (*teniente segundo*), Raphaela Ottiano (*Hija de los Trópicos*), Carmen Morales, Carmen d'Antonio (*muchachas en canoa*), Harry Woods (*primer compañero*), Edgar "Blue" Washington, Lionel Pape (*señor Clifton*), Art Miles (*capitán Amindra*), James Flavin, Lee Shumway (*policías*), Wyndam Standing (*oficial*), Lowell Drew (*hombre calvo*), Sammy Stein (*marino*), Edgar "Blue" Washington, Jane Crowley, Maureen Roden-Ryan. **Duración aprox.:** 105 minutos. **Estreno:** 9 de octubre de 1940. **Estreno en España:** Madrid, 28 de abril de 1947. Callao. **Notas:** Rodada entre el 17 de abril y el mes de junio. Nominaciones al Oscar como mejor película, guión, música, fotografía, montaje y efectos sonoros. New York Film Critics eligió a Ford como mejor director por esta película y por **Las uvas de la ira** (*Grapes of Wrath*).

La tripulación del *Glencairn* sueña con la tierra firme, pero siempre termina por regresar al mar.

La Ruta del Tabaco (*Tobacco Road*, 1941)

Dirección: John Ford. **Producción:** 20th Century-Fox. **Productor:** Darryl F. Zanuck. **Productores asociados:** Jack Kirkland, Harry H. Oshrin. **Guión:** Nunnally Johnson, a partir de la obra de Kirkland y de la novela de Erskine Caldwell. **Fotografía:** Arthur C. Miller. **Dirección artística:** Richard Day, James Basevi. **Decorados:** Thomas Little. **Música:** David Buttolph. **Montaje:** Barbara McLean. **Efectos sonoros:** Robert Parrish. **Intérpretes:** Charley Grapewin (*Jeeter Lester*), Marjorie Rambeau (*hermana Bessie*), Gene Tierney (*Ellie May Lester*), William Tracy (*Duke Lester*), Elizabeth Patterson (*Ada Lester*), Dana Andrews (*doctor Tim*), Slim Summerville (*Henry Peabody*), Ward Bond (*Lov Bensey*), Grant Mitchell (*George Payne*), Zeffie Tilbury (*abuela Lester*), Russell Simpson (*sheriff*), Spencer Charters (*empleado*), Irving Bacon (*cajero*), Harry Tyler (*vendedor de coches*), George Chandler (*empleado*), Charles Halten (*alcalde*), Jack Pennick (*ayudante del sheriff*), Dorothy Adams (*secretaria de Payne*), Francis Ford (*vagabundo*), John "Skins" Miller (*empleado de garaje*). **Duración aprox.:** 84 minutos. **Estreno:** 20 de febrero de 1941. **Estreno en España:** Madrid, 14 de octubre de 1983. Luchana III.

La melancólica vida de los campesinos blancos de Georgia.

Sex Hygiene (1941)

Dirección: John Ford. **Producción:** Auto Productions-U. S. Army Signal Corps. **Productor:** Darryl F. Zanuck. **Fotografía:** George Barnes. **Montaje:** Gene Fowler, hijo. **Intérpretes:** Charles Trowbridge, Robert Lowery, George Reeves. **Duración aprox.:** 30 minutos. Esteno: Verano de 1941.

Película didáctica sobre enfermedades venéreas destinada al ejército.

¡Qué verde era mi valle! (*How Green Was My Valley*, 1941)

Dirección: John Ford. **Producción:** 20th Century-Fox. **Productor:** Darryl F. Zanuck. **Guión:** Philip Dunne, a partir de la novela de Richard Llewellyn. **Fotografía:** Arthur Miller. **Dirección artística:** Richard Day, Nathan Juran. **Decorados:** Thomas Little. **Vestuario:** Gwen Wakeling. **Música:** Alfred Newman. **Efectos corales:** Eisteddfod Singers of Wales. **Montaje:** James B. Clark. **Narrador:** Irving Pichel. **Narrador de la versión para Gran Bretaña:** Rhys Williams. **Intérpretes:** Walter Pidgeon (*señor Gruffydd*), Maureen O'Hara (*Angharad Morgan*), Donald Crisp (*Gwilym Morgan*), Sara Allgood (*señora Beth Morgan*), Anna Lee (*Bronwyn Morgan*), Roddy McDowall (*Huw Morgan*), John Loder (*Ianto Morgan*), Patrick Knowles (*Ivor Morgan*), Richard Fraser (*Davy Morgan*), James Monks (*Owen Morgan*), Barry Fitzgerald (*Cyfartha*), The Welsh Singers (*cantantes*), Morion Lowery (*señor Jonas*), Arthur Shields (*señor Pony*), Ann Todd (*Ceinwen*), Frederick Worlock (*doctor Richards*), Evan E. Evans (*joven Gwilym Morgan*), Rhys Williams (*Dai Bando*), Lionel Pape (*Old Evans*), Ethel Griffies (*señora Nicholas*), Marten Lamont (*lestyn Evans*), Mae Marsh (*esposa de minero*), Louis Jean Heydt (*minero*), Denis Hoey (*Motschell*), Tudor Williams (*cantante*), Clifford Severn (*Mervyn*), Elizabeth "Tiny" Jones (*tendera*), Mary Field (*Eve*), Herbert Evans (*cartero*), Eve March, Frank Baker. **Duración aprox.:** 118 minutos. **Estreno:** 28 de octubre (teatro Rivoli, Nueva York). **Estreno en España:** Madrid, 2 de octubre de 1944. Callao. **Notas:** Rodada entre junio y agosto de 1941. Premios Oscar a la mejor producción, dirección, mejor actor secundario (Donald Crisp), mejor fotografía, guión adaptado y decoración. Nominaciones a mejor actriz secundaria (Sara Allgood), guión, montaje, música y sonido. New York Film Critics eligió a Ford como mejor director.

Al abandonar su valle minero galés después de cincuenta años, Huw Morgan recuerda su infancia como el menor de una numerosa familia trabajadora. *Flashback* hacia el año 1900: en medio de una creciente recesión económica, la gente del valle se debate entre los sindicatos y las ideas liberales de un nuevo ministro. Cuatro hermanos abandonan el valle para buscar trabajo en otro lugar; el mayor muere en la mina, pero Huw, que es el primero del valle que recibe educación y que puede convertirse en médico, elige descender a la mina de carbón. El divorcio de su hermana Angharad provoca su excomunión, el ministro (enamorado de ella) renuncia disgustado, y el padre de Huw muere en sus brazos en la mina. En un segunda escena retrospectiva, Huw recuerda los buenos tiempos.

The Battle of Midway (1942)

Dirección: comandante John Ford, USNR. **Producción:** Marina de los EE. UU.-20th Century-Fox. **Narración:** John Ford, Dudley Nichols, James Kevin McGuinness. **Fotografía:** John Ford, Jack McKenzie, teniente Kenneth M. Pier, Gregg Toland (Kodachrome/Technicolor). **Música:** Alfred Newman. **Montaje:** John Ford, Robert Parrish. **Montaje de efectos sonoros:** Phil Scott. **Duración aprox.:** 17 minutos. **Estreno:** 14 de septiembre (Radio City Music Hall, Nueva York). **Notas:** Con las voces de Henry Fonda, Jane Darwell, Donald Crisp e Irving Pichel. Oscar al mejor documental.

Documental sobre la batalla real.

Torpedo Squadron (1942)

Dirección: comandante John Ford, USNR. **Producción:** Marina de los EE. UU.
Duración aprox.: 8 minutos **Nota:** Rodada con película Kodachrome de 8 mm.

Según Bogdanovich, el equipo de Ford filmó algunos metros de película sobre la vida en un torpedero (Torpedo Squadron 8) en color, en 8 mm, poco antes de la batalla de Midway. Todos los miembros del escuadrón, menos uno, murieron en la batalla, y la película montada se hizo llegar mediante enviados personales (como Joe August) a las familias de los marinos muertos.

They Were Expendable (1945)

Dirección: John Ford. **Producción:** Melro-Goldwym-Mayer. **Productor:** John Ford (y Robert Montgomery). **Productor asociado:** Cliff Reid. **Guión:** Frank W. Wead, a partir del libro de William L. White. **Fotografía:** Joseph H. August. **Dirección artística:** Cedric Gibbons, Malcolm F. Brown. **Decorados:** Edwin B. Willis, Ralph S. Hurst. **Montaje:** Frank E. Hull, Douglas Biggs. **Música:** Herbert Stothert. **Director de la segunda unidad:** James C. Havens (placas de retroproyección de Robert Montgomery). **Ayudante de dirección:** Edward O'Fearn. **Efectos especiales:** A. Arnold Gillespie. **Intérpretes:** Robert Montgomery (*teniente John Brickley*), John Wayne (*teniente Rusty Ryan*), Donna Reed (*teniente Sandy Denis*), Jack Holt (*general Martin*), Ward Bond (*Boots Mulcahey*), Louis Jean Heydt (*Ohio, aviador en hospital*), Marshall Thompson (*Snake Gardner*), Russell Simpson (*Dad, jefe de astillero*), Leon Ames (*comandante Morton*), Paul Langton (*Andy Andrews*), Arthur Walsh (*marinero Jones*), Donald Curtis (*Shorty Long*), Cameron Mitchell (*George Cross*), Jeff York (*Tony Aiken*), Murray Alper (*Slug Mahan*), Harry Tenbrook (*Larsen*), Jack Pennick (*Doc Charlie*), Charles Trowbridge (*almirante Blackwell*), Robert Barrat (*general Douglas MacArthur*), Bruce Kellogg (*Tomkins*), Tim Murdock (*guardiamarina Brown*), Vernon Steele (*médico*), Trina Lowe (*novia de Gardner*), Alex Haver (*Benny*), Eve March (*enfermera*), Pedro de Córdoba (*sacerdote*), Facita Tod-Tod (*cantante de club nocturno*), William B. Davidson (*gerente de hotel*), Robert Emmett O'Conner (*camarero del Silver Dollar*), Max Ong (*alcalde de Cebu*), Bill Wilkerson (*sargento Smith*), John Carlyre (*teniente James*), Philip Ahn (*ordenanza*), Betty Blythe (*esposa de oficial*), Kermit Maynard (*oficial del aeropuerto*), Stubby Kruger, Sammy Stein, Michael Kirby, Blake Edwards (*tripulación del barco*), Wallace Ford, Tom Tyler, Frank Baker. **Duración aprox.:** 136 minutos. **Estreno:** 20 de diciembre de 1945. **Nota:** Rodada en Florida, entre febrero y mayo de 1945.

Brickley y Ryan fueron los primeros en utilizar las torpederas (*PT-boats*) en combate en la derrota estadounidense sufrida en Filipinas.

El fugitivo (*The Fugitive*, 1947)

Dirección: John Ford. **Producción:** Argosy Pictures-RKO Radio. **Productores:** John Ford, Merian C. Cooper. **Productor asociado:** Emilio Fernandez. **Guión:** Dudley Nichols, a partir de la novela *El poder y la gloria* (*The Labyrinthine Ways*, o *The Power and the Glory*), de Graham Greene. **Fotografía:** Gabriel Figueroa. **Dirección artística:** Alfred Ybarra. **Decorados:** Manuel Parra. **Música:** Richard Hageman. **Orquestación:** Lucien Caillet. **Montaje:** Jack Murray. **Efectos especiales:** Fed Sersen. **Sonido:** Jose Carles, Galdino Samperio. **Asistente ejecutivo:** Jack Pennick. **Dirección asistente:** Melchor Ferrer. **Ayudante de dirección:** Jesse Hibbs. **Intérpretes:** Henry Fonda (*fugitivo*), Dolores Del Río (*mujer india*), Pedro Armendáriz (*teniente de la policía*), Ward Bond (*El Gringo*), Leo Carrillo (*jefe de policía*), John Qualen (*médico refugiado*), Fortunio Bonanova (*primo del gobernador*), Chris-Pin Martin (*organista*), Miguel Inclan (*rehén*), Fernando Fernández (*cantante*), Jose I. Torvay (*mexicano*), Melchor Ferrer. **Duración aprox.:** 104 minutos. **Estreno:** 25 de diciembre de 1947 (Nueva York). **Estreno en España:** Madrid, 10 de diciembre de 1951. Capitol. **Nota:** Rodada en cuarenta y siete días en localizaciones de Taxco, Cholula, Cuernavaca, México, y en Churubusco Studios, de Ciudad de México, entre el 4 de noviembre de 1946 y el 27 de enero de 1947.

Perseguido por un teniente de policía atormentado, un sacerdote celebra bautizos furtivos, está a punto de ser traicionado, se dispone a huir pero regresa para atender a un hombre moribundo, lo arrestan cuando intentaba adquirir vino para celebrar misa, ve como un rehén muere en su lugar, es ayudado por la antigua amante del teniente y un criminal. Liberado al fin, le tienden una trampa para que visite al criminal agonizante, y entonces es ejecutado.

Pasión de los fuertes (*My Darling Clementine*, 1946)

Dirección: John Ford. **Producción:** 20th Century-Fox. **Productor ejecutivo:** Darryl F. Zanuck. **Productor:** Samuel G. Engel. **Guión:** Samuel G. Engel y Winston Miller, a partir de una historia de Sam Hellman basada en el libro *Wyatt Earp, Frontier Marshall*, de Stuart N. Lake. **Fotografía:** Joseph P. McDonald. **Dirección artística:** James Basevi, Lyie R. Wheeler. **Decorados:** Thomas Little, Fred J. Rode. **Vestuario:** René Hubert. **Música:** Cyril J. Mockridge, David Buttolph. **Dirección musical:** Alfred Newman. **Orquestaciones:** Edward Powell. **Montaje:** Dorothy Spencer (sin acreditar), Darryl F. Zanuck. **Sonido:** Eugene Grossman, Roger Hemen. **Efectos especiales:** Fred Sersen. **Ayudante de dirección:** William Eckhardt. **Intérpretes:** Henry Fonda (*Wyatt Earp*), Linda Darnell (*Chihuahua*), Victor Mature (*Doc John Holliday*), Walter Brennan (*viejo Clanton*), Tim Holt (*Virgil Earp*), Ward Bond (*Morgan Earp*), Cathy Downs (*Clementine Carter*), Alan Mowbray (*Granville Thorndyke*), John Ireland (*Billy Clanton*), Grant Withers (*Ike Clanton*), Roy Roberts (*alcalde*), Jane Darwell (*Kate Nelson*), Russell Simpson (*John Simpson*), Francis Ford (*Dad, viejo soldado*), J. Farrell MacDonald (*Mac, cantinero*), Don Garner (*James Earp*), Ben Hall (*barbero*), Arthur Walsh (*empleado de hotel*), Jack Pennick, Robert Adier (*conductores de la diligencia*), Louis Mercier (*François*), Mickey Simpson (*Sam Clanton*), Fred Libby (*Phin Clanton*), Harry Woods (*Luke*), Charles Stevens (*indio Charlie*), William B. Davidson (*propietario dei bar Oriental*), Earle Foxe (*jugador*), Aleth "Speed" Hansen (*guitarrista*), Danny Borzage (*acordeonista*), Frank Coulan (*pianista*), Don Barclay (*dueño del teatro de ópera*), Charles Anderson, Duke Lee (*hombres del pueblo*), Margaret Martin, Frances Rev, Mae Marsh (*anciana que acude a la iglesia*). **Duración aprox.:** 97 minutos. **Estreno:** 7 de noviembre de 1946 (Centre Theatre, Salt Lake City). **Estreno en España:** Madrid. 18 de marzo de 1949. Rialto. **Notas:** Exteriores rodados en Monument Valley, entre mayo y junio de 1946. Nueva versión de **Frontier Marshall** (Allan Dwan, 1939). Posteriormente se rodaron nuevas versiones, como **Wichita** (*Wichita*, Jacques Tourneur. 1955). **Duelo de titanes** (*Gunfight at the O. K. Corral*: John Sturges, 1957) y otras. Una copia para presentación preliminar, conservada en la Universidad de California, contiene material que no existe en la versión que se estrenó, falta el beso del final y asocia el tema principal con Holliday y no con Earp. La escena de la tumba fue dirigida por Lloyd Bacon.

Película basada en el mito de Wyatt Earp, Doc Holliday y el duelo de O. K. Corral.

Lucille Love - The Girl of Mystery (1914) *

Dirección: Francis Ford. **Producción:** Gold Seal-Universal. **Guión:** Grace Clinard, Francis Ford. **Asistente:** *Jack Ford*. **Nota:** Serial de 30 rollos, compuesto por 15 episodios de dos rollos producidos semanalmente desde el 14 de abril de 1914. Se conservan cinco o seis capítulos en mal estado.

The Mysterious Rose (1914) **

Dirección: Francis Ford. **Producción:** Gold Seal-Universal. **Guión:** Grace Cunard. **Intérpretes:** Francis Ford (*Phil Kelly*), Grace Cunard (*Raffles*). Jack Ford (*Dopey*), Harry Schlimm (*hijo del fiscal*), Wilbur Higby (*cabecilla de barrio*), Eddie Boland (*Yeen Kee*). **Duración aprox.:** 2 rollos. **Estreno:** 24 de noviembre de 1914. **Notas:** Sexto episodio de la serie My Lady Raffles. Rodada entre el 7 y el 15 de agosto de 1914.

Guerras políticas entre los cabecillas de las bandas de barrio y el detective del fiscal de distrito Kelly, que resuelve un caso de asesinato contando con dos rosas como única pista, y luego deja huir a Raffles.

Smuggler's Island (1915) **

Dirección: Francis Ford. **Producción:** Gold Seal-Universal. **Guión:** Grace Cunard. **Intérpretes:** Francis Ford, Grace Cunard, *Jack Ford (contrabandista)*. **Duración aprox.:** 2 rollos. **Estreno:** 19 de enero de 1915.

Ford salva a Grace de los contrabandistas que la capturan cuando ella descubre su guarida.

El nacimiento de una nación (*The Birth of a Nation*, 1915)

Dirección: D. W. Griffith. **Producción:** Epoch Producing Corp. **Duración aprox.:** 12 rollos. **Estreno:** 8 de febrero de 1915.

Al parecer, *Jack Ford* actuó como miembro del Ku Klux Klan.

Three Bad Men and a Girl (1915) **

Dirección: Francis Ford. **Producción:** 101 Bison-Universal. **Guión:** Grace Cunard. **Intérpretes:** Francis Ford (*Joe*), Jack Ford (*Jim*), comandante Paleolagus (*Shorty*), Grace Cunard (*chica*), Lewis Short (sheriff) y F. J. Denecke (*su ayudante*). **Duración aprox.:** 2 rollos. **Estreno:** 20 de febrero de 1915. **Nota:** Rodada del 23 al 29 de diciembre de 1914.

Erróneamente tomados por bandoleros, tres hombres buenos capturan a los tres malos verdaderos y liberan a una chica de un asentamiento mexicano. Sátira sobre los *westerns* fantasiosos, con un asesinato por minuto; Ford da un salto de 25 metros y Grace cruza un abismo suspendida de una cuerda de tender ropa.

The Hidden City (1915) **

Dirección: Francis Ford. **Producción:** 101 Bison-Universal. **Guión:** Grace Canard. **Intérpretes:** Francis Ford (*teniente Johns*), Grace Canard (*princesa*), *Jack Ford* (*hermano de Johns*), Eddie Polo (*ministro Polcan*). **Duración aprox.:** 2 rollos. **Estreno:** 27 de marzo de 1915.

Capturado tras perder una batalla, Johns rechaza el amor de una princesa de una ciudad desértica de la India, pero ella ayuda a huir a Jim y toma su lugar para ofrendarse al dios del fuego.

The Doorway of Destruction (1915) **

Dirección: Francis Ford. **Producción:** 101 Bison-Universal. **Guión:** Grace Cunard. **Ayudante:** Jack Ford. **Intérpretes:** Francis Ford (*coronel Patrick Feeney*), Jack Ford (*Edward Feeney*), Mina Cunard (*Cecille McLain*), Harry Schümm (*general McLain*), Howard Daniels (*Frank*). **Duración aprox.:** 2 rollos. **Estreno:** 17 de abril de 1915. **Nota:** Rodada entre el 26 de febrero y el 4 de marzo de 1915.

Enviado por los británicos a una misión suicida, un regimiento irlandés asalta una ciudadela de Sepoy empuñando una bandera irlandesa confeccionada por la madre de Feeney.

The Broken Coin (1915) **

Dirección: Francis Ford. **Producción:** Special Features-Universal. **Guión:** Grace Cunard. **Adaptación:** Emerson Hough. **Cámaras:** R. E. Irish, Harry Maguire. **Ayudante:** Jack Ford. **Intérpretes:** Grace Cunard (*Kitty Gray*), Francis Ford (*conde Frederick*), Eddie Polo (*Raleau*), Harry Schumm (*Rey Michael II*), Ernest Sehiels (*conde Sacchio*), Jack Ford (*cómplice de Sacchio*), W. C. Canfield (*Gorgas, el bandido*), Beese Gardiner (*apache*), Doc Crane (*prestamista*), Harry Mann, Vie Goss (*criados*), Lewis Short (*primer ministro*), señor Uttal (*secuaz*), Bert Wilson (*confidente*), Mina Cunard (*amante del rey [también doblada por Grace]*), Carl Laemmle (*redactor*). **Notas:** Serial de 44 rollos, compuesto por 22 episodios de 2 rollos producidos semanalmente desde el 21 de junio de 1915. Exteriores rodados en Bisbee. California.

Una periodista encuentra media moneda con el mapa de un gran tesoro, así que se marcha al reino balcánico de Gretzhoffen, donde se ve envuelta en intrigas de palacio y arriesgadas aventuras.

The Campbells Are Coming (1915) **

Dirección: Francis Ford. **Producción:** Broadway Feature-Universal. **Guión:** Grace Cunard. **Intérpretes:** Francis Ford (*Nana Sahib*), Duke Worne (*Azimooah*), Grace Cunard (*chica irlandesa*), F. J. Denecke (*Campbell*), Harry Schumm (*novio de la chica irlandesa*), Lewis Short (*padre de la chica*), *Jack Ford* y 7000 extras. **Duración aprox.:** 4 rollos. **Estreno:** 16 de octubre de 1915. **Notas:** Ciertas partes se rodaron a finales de 1914. También conocida como **The Lumber Yard Gang** y **The Yellow Streak**.

Sepoy, 1857. Nan Sahib asciende al trono, envía a Azimooah a visitar a la reina Victoria para que averigüe las razones de la interrupción de la pensión de su padre, dado que Nan es hijo adoptivo. Al volver, Azimooah se enamora de una muchacha irlandesa, a quien Nan incorpora a su harén, pero que huye durante una rebelión, los Campbell atacan Lucknow en una pavorosa batalla y Nan es abandonado, sin agua ni alimentos, para que sea presa de las fieras de la selva.

The Strong Arm Squad (1916) **

Dirección: Francis Ford. **Producción:** Rex-Universal. **Guión:** Grace Cunard. **Intérpretes:** Francis Ford (*Phil Kelly*), Elsie Maison, Cecil McLean. *Jack Ford* (*delincuente*), William White (*detective*), Dandy Bowen (*jefe de policía*), John. Abbie, Pat, Eddie, Mary y Jo Feeney. **Duración aprox.:** 1 rollo. **Estreno:** 15 de febrero de 1916 **Nota:** Rodada en Maine, entre los días 26 y 29 de noviembre de 1915.

Kelly permite al hermano de la novia que escape cuando se descubre que el muchacho es el jefe de la Lumber Yard Gang (la “banda de la maderera”).

Chicken-Hearted Jim (1916) **

Dirección: Francis Ford. **Producción:** Rex-Universal. **Guión:** Francis Ford. **Intérpretes:** Francis Ford (*Jimmie Endicott*), John A. Feeney (*su padre*), Abbie Feeney (*su madre*), Cecil McLean (*Jim*), Phil Kelly (*padre de ella, capitán*), Pat Feeney (*compañero*), Jack Ford Eddie Feeney (*tripulación*), Mary Feeney, Jo Feeney (*hermanas de Jim*). **Duración aprox.:** 1 rollo. **Estreno:** 23 de abril de 1916. **Nota:** Rodada en Maine, entre los días 10 y 17 de noviembre de 1915.

Jim preocupa a sus padres con sus desenfrenos nocturnos. Huyendo de la policía, se embarca en una goleta, sofoca un motín sin ayuda de nadie y se casa con la hija del capitán (casi con el mismo argumento que **Captain Billie's Mate**, de Francis Ford y Grace Cunard [2 rollos], 27 de septiembre de 1913).

Peg O'the Ring (1916) **

Dirección: Francis Ford. **Producción:** Universal. **Guión:** Grace Cunard, con Joe Brandy (gerente general de la Universal), Walter Hill (publicitario de circo). **Fotografía:** Harry Grant, Abel Vallet. **Intérpretes:** Grace Cunard (*Peg; madre de Peg*), Francis Ford (*doctor Lund, hijo*), Mark Fenton (*doctor Lund*), Jack Ford (*su cómplice*), Pete Gerald (*Flip*), Jean Hathaway (*señora Lund*), Irving Lippner (*Marcus, el hindú*), Eddie Boland (*su amigo*), Ruth Stonehouse, Charles Munn, G. Raymond Nye, Eddie Polo. **Nota:** Serial de 31 rollos, compuesto por 15 episodios de 2 rollos (excepto el capítulo 1, de 3 rollos) producidos semanalmente desde el 1 de mayo de 1916.

Una muchacha de circo sufre convulsiones porque su madre ha sido atacada por un león.

The Bandit's Wager (1916) **

Dirección: Francis Ford. **Producción:** Big U-Universal. **Guión:** Grace Cunard. **Intérpretes:** Grace Cunard (*Non Jefferson*), Francis Ford (*su hermano*), Jack Ford. **Duración aprox.:** 1 rollo. **Estreno:** 15 de noviembre de 1916.

Nan llega al Oeste para encargarse de las tareas domésticas en casa de su hermano. Su coche sufre una avería y tiene un encuentro con unos forajidos, pero es un montaje del hermano para poner a prueba el valor de la muchacha.

The Purple Mask (1916) *

Dirección: Francis Ford. **Producción:** Universal. **Guión:** Grace Cunard. **Intérpretes:** Francis Ford (*Phil Kelly*, "The Sphinx"), Grace Cunard (*Patricia Montez*), Jean Hathaway, Peter Gerald, Jerry Ash, Mario Bianchi, John Featherstone, John Duffy, **Jack Ford**. **Notas:** Serial de 33 rollos, compuesto por 16 episodios de 2 rollos (excepto el capítulo 1, de 3 rollos) producidos semanalmente desde el 25 de diciembre de 1916, Se conservan cinco o seis capítulos en mal estado.

Una marimacho de la alta sociedad parisina hurta las joyas de su tía para poner en aprietos a un detective que la ha desairado, pero las joyas vuelven a ser robadas y ella se une a Apache para buscarlas.

Under Sentence (1920) **

Dirección: Edward Feeney. **Producción:** Universal. **Guión:** George Hively, basado en una historia de Jack Ford. **Intérpretes:** Bob Anderson. Ethel Ritchie, Jennie Lee, J. Frarrell MacDonald, capitán Anderson, Jack Woods. **Duración aprox.:** 2 rollos. **Estreno:** 12 de junio de 1920. **Nota:** El rodaje se inició el 12 de abril de 1920.

Nueva versión de la película de Ford **A Marked Man**, de 1917, realizada por Edward, su hermano menor, que posteriormente cambió su nombre por el de O'Fearn y actuó como ayudante de dirección en muchas de las películas de John.

Silver Wings (1922) **

Dirección: *Jack Ford* (introducción), Edwin Carewe (desarrollo). **Producción:** William Fox. **Guión:** Paul H. Stone. **Fotografía:** Joseph Rullenberg, Robert Kurie. **Intérpretes:** (introducción): Mary Carr (*Anna Webb*), Lynn Hammond (*John Webb*), Knox Kincaid (*John, su hijo*), Joseph Monahan (*Harry, otro hijo*), Maybeth Carr (*Ruth, su hija*), Claude Brook (*tío Andrews*), Robert Hazelton (*cura*), Florence Short (*viuda*), May Kaiser (*bebé*); (desarrollo): Mary Carr (*Anna Webb*), Percy Halton (*John*), Joseph Striker (*Harry*), Jane Thornas (*Rulli*), Roy Gordon (*George*), Florence Haas (*pequeña Anna*), Claude Brook (*tío Andrews*), Roger Lytton (*banquero*), Finest Hilliard (*Jerry*). **Duración aprox.:** 2521 m. **Estreno:** 26 de agosto de 1922. **Nota:** La secuencia dirigida por Ford contenía una conmovedora escena de la muerte de un bebé.

En la introducción, John Webb inventa una moderna máquina de coser, que enriquece a su familia, y después muere. En el desarrollo, Harry, su hijo mayor, es un mal administrador; John huye de la ciudad, acusado de robar un dinero que, en realidad, Harry ha malversado; Ruth también huye. Abba, la madre, vende el negocio para cubrir las deudas de Harry y, arruinada, se emplea como obrera de una fábrica. Tiempo después, una revista cuenta la historia de su vida, lo que contribuye a la reunificación de la familia.

Nero (1922) **

Dirección: J. Gordon Edwards. **Producción:** William Fox. **Intérpretes:** Jacques Gretillat, Alexander Salvini. Rodada casi en su totalidad en Italia. **Duración aprox.:** 3505 m. **Estreno:** 17 de septiembre de 1922. **Nota:** *Jack Ford* escribió y dirigió algunas escenas para realzar los momentos culminantes de Edwards.

Mientras los cristianos de Edwards eran despedazados por los leones, Ford, por su parte, montó y añadió escenas de jinetes que se agrupaban, como los clanes de Griffith, mientras retumbaban enormes tambores. Dichos jinetes, a la cabeza del ejército rebelde de Galba, asaltan la ciudad, pero deben enfrentarse a la guardia de Nerón en un puente que cruza el Tiber. Algunos combatientes caen al río de manera espectacular antes de llegar al puente. En este instante, las escenas vuelven a las manos de Edwards, que filma a los jinetes mientras entran en la arena justo a tiempo para salvar a los cristianos, representados por las estrellas.

El precio de la gloria (*What Price Glory?*, 1926)

Dirección: Raoul Walsh. **Producción:** William Fox. **Intérpretes:** Victor McLaglen, Edmund Lowe y otros. **Duración aprox.:** 12 rollos. **Estreno:** 23 de noviembre de 1926. **Nota:** Se dice que *John Ford* dirigió las tomas de la marcha hacia el frente.

El séptimo cielo (*7th Heaven*, 1927)

Dirección: Frank Borzage. **Producción:** William Fox. **Intérpretes:** Janet Gaynor, Charles Farrell y otros. **Duración aprox.:** 12 rollos. **Estreno:** 6 de mayo de 1927.
Nota: *John Ford* dirigió partes de la secuencia de los taxis hacia Marne.

Big Time (1929)

Dirección: Kenneth Hawks. **Producción:** William Fox. **Intérpretes:** Lee Tracy, Mae Clark, Stepin Fetchit. *John Ford* (interpretándose a sí mismo). **Duración aprox.:** 83 u 87 minutos. **Estreno:** 7 de septiembre de 1929. **Nota:** Película sonora.

Melodrama sobre una familia de artistas que llega a Hollywood.

Pimienta y más pimienta (*Hot Pepper*, 1932)

Dirección: John G. Blystone. **Producción:** Fox Film. **Intérpretes:** Victor McLaglen, Edmund Lowe, Lupe Vélez. **Duración aprox.:** 76 minutos. **Estreno:** 15 de enero de 1932. **Notas:** Continuación de **El precio de la gloria**. *John Ford* dirigió algunas escenas.

The Last Outlaw (1936)

Dirección: Christy Cabane. **Producción:** RKO Radio. **Productor asociado:** Robert Sisk. **Guión:** John Twist y Jack Townley, a partir de un relato de *John Ford* y Evelyne Murray Campbell. **Fotografía:** Jack Mackenzie. **Dirección artística:** Van Nest Polglase. **Ayudante:** Jack Gray. **Dirección musical:** Alberto Colombo. **Canción:** *My Heart's on the Trail*, música de Nathaniel Shilkret y letra de Frank Luther. **Sonido:** Denzil A. Cutler. **Montaje:** George Hively. **Intérpretes:** Harry Carey (*Dean Payton*), Hoot Gibson (*Chuck Wilson*), Margaret Callahan (*Sally Mason*), Tom Tyler (*Al Goss*), Henry B. Walthall (*Bill Yates*), Bay Meyer (*Joe*), Harry Hans (*Jess*), Frank M. Thomas (*doctor Mason*), Russell Hopton (sheriff *Billings*), Frank Jenks (*Tom*), Maxine Jennings (*repcionista*), Fred Scott (*Lany Disan*). **Duración aprox.:** 62 minutos. **Estreno:** 19 de junio de 1936.

Nueva version de la película en dos rollos rodada por *John Ford* en 1919.

Las aventuras de Marco Polo (*The Adventures of Marco Polo*, 1938)

Dirección: Archie Mayo. **Producción:** Samuel Goldwyn-United Artists. **Productor:** Samuel Goldwyn. **Guión:** Robert E. Sherwood, a partir de un relato de N. A. Pogson. **Fotografía:** Rudolph Maté. **Dirección artística:** Richard Day. **Música:** Alfred Newman. **Efectos especiales:** James Basevi. **Intérpretes:** Gary Cooper, Sigrid Gurie, Basil Rathbone. **Duración aprox.:** 100 minutos. **Estreno:** 15 de abril de 1938. **Nota:** *John Ford* rodó escenas para un breve montaje en el que, en cuestión de segundos. Marco Polo naufraga en una tempestad, queda atrapado en una tormenta de arena del desierto y cruza una montaña.

Field Photo films for OSS (División Fotográfica de Campaña)

1941-1946. El equipo de Ford realizó muchas películas y documentales de instrucción para uso restringido, bajo su supervisión general (¿atenta o esporádica?), entre los que se cuentan:

1940

California State Guard Mobilization and Induction Ceremonies

1941

Condition of Atlantic Fleet.

Supervisor: John Ford. **Fotografía:** Ray Kellogg. **Estreno:** Noviembre de 1941.

Iceland

Duración aprox.: 11 minutos.

Canal Report

Dirección-Monfaje-Guión-Narración: John Ford. **Ayudantes:** Al Jolkes, Al Ziegler, Robert Parrish. **Estreno:** Diciembre de 1941.

1942

Doolittle Raid: Ships in Task Force

Sin montar.

Task Force at Sea: On Way to Doolittle's Tokyo Raid

Sin montar.

Doolittle Raid: Fliers Take Off from USS Enterprise & USS Hornet

Sin montar.

Pearl Harbor (Damage)

U. S. S. Kearny

Duración aprox.: 4 minutos. **Nota:** También conocida como **Damage Repair of the WWII Destroyer.**

How to Operate behind Enemy Lines

Con Dana Andrews.

How to Interrogate Enemy Prisoners

Living Off the Land

Nazi Industrial Manpower

National Gallery of Art

Dirección-Montaje: Robert Parrish.

North African Invasion

Duración aprox.: 302 minutos. **Notas:** Sin montar. Color.

1943

December 7th

Dirección: teniente Gregg Tolanti, USNR, comandante John Ford, USNR. **Producción:** Departamento de Guerra de los EE. UU.; Departamento de Marina de los EE. UU. **Guionistas de la narración:** George O'Brien, James K. McGuinness. **Fotografía:** Gregg Toland, Eddie Pyle, fotógrafos de la marina de los EE. UU. **Directores de la segunda unidad:** James C. Havens, USMC; Ray Kellogg. **Música:** Alfred Newman. **Montaje:** Robert Parrish. **Tripulación:** Sam Engel, Ralph Hoge, Jack Pennick, James Mitchell, Robert Parrish, James Saper. **Intérpretes:** Walter Huston (*Tío Sam*), Harry Davenport (*señor Conciencia*), Dana Andrews (*teniente William R. Schick. marino muerto*), Paul Hurst (*veterano de la Primera Guerra Mundial*), Carlton Young (*narrador*). **Duración aprox.:** 86 minutos (vídeo de 82' 25") y versiones de 34 minutos. **Notas:** Su duración original era de 85 minutos, pero no llegó a estrenarse; se distribuyó fuera del circuito de salas de cine en versión de 34 minutos. Oscar al mejor documental.

Estudio sobre la vida en Hawai, antes y después del ataque a Pearl Harbor. Fue dirigida en su mayor parte por Gregg Toland.

Dunkirk in Reverse

At the Front in North Africa

Producción: Signal Corps/OSS. **Duración aprox.:** 41 minutos. **Notas:** Película en color. Aparece John Ford.

War Department Report

Duración aprox.: 46 minutos.

German Manpower

Duración aprox.: 22 minutos.

German Air Power

Duración aprox.: 20 minutos.

OSS Camera Report: China, Burma, India

Duración aprox.: 17 minutos.

Inside Tibet

Duración aprox.: 39 minutos. **Nota:** Rodada con película Kodachrome.

Preview of Assam

Duración aprox.: 9 minutos.

Homenaje a México

Duración aprox.: 10 minutos.

Maneuver Report No. 1

Duración aprox.: 24 minutos.

Victory in Burma

Dirección: Irving Asner. **Asistentes:** Jack Swain, Bob Rhea, Arthur Meehan, etc.

Supervisor: Mark Armistead. **Nota:** John Ford rodó algunas partes sobre China.

Película sobre lord Mountbatten y el padre Stuart

Cobertura del desembarco aliado en Normandia, en junio de 1944

Investigación: rodaje documental para uso en los juicios de Nuremberg (por Ray Kellogg, Budd y Stewart Schulberg, Joe Ziegler, Bob Webb), estrenada después como **Nuremberg** (Departamento de Guerra, 1946; 76 minutos), recopilación de Pare Lorentz y Stuart Schulberg. Copias disponibles en los Archivos Nacionales de Estados Unidos.

1944

We Sail at Midnight

Dirección: John Ford (?). **Producción:** Crown Film Unity-Marina de los EE. UU. **Guión de la narración:** Clifford Odets. **Música:** Richard Addinseli. **Duración aprox.:** 20 minutos. **Estreno:** Julio de 1944. **Nota:** En un fragmento que se ha conservado aparece el desembarco de mercancías en Nueva York y se ven camiones en Broadway. Es muy dudoso que la dirección sea de Ford.

Las desventuras de un mercante en zonas de combate.

Manuel Quezon: In Memoriam

Duración aprox.: 22 minutos. **Narración:** Quentin Reynolds. **Música:** *Ave Maria*, en la voz de Enya González. **Notas:** En Technicolor a partir del original de 16 min. Estos son los únicos créditos que se poseen sobre el funeral en Washington del primer presidente de Filipinas, rodado por la Field Photo Branch (División Fotográfica de Campaña) de Ford. La película carece de interés y la supervisión directa de Ford fue probablemente mínima; él aparece en persona durante el funeral. Se conserva una copia de 16 mm entre los documentos de Ford en la Lilly Library, de la Universidad de Indiana.

Burial of Air Crash Victims

Duración aprox.: 4 minutos.

Personnel Inspection of Field Photographic Branch

Duración aprox.: 6 minutos.

Marshal Tito's Wartime Headquarters

Duración aprox.: 4 minutos. **Nota:** Película en color.

King George Inspects USS Augusta. LST, LCI, and LCTs at Portland, England.

Normandy Invasion

Producción: Marina/Guardia Costera/Field Photo/gobiernos aliados.

German Reprisals; Destruction in Greece

Duración aprox.: 53 minutos. **Nota:** Película en color.

Japanese Surrender

Duración aprox.: 9 minutos. **Nota:** Se refiere a la rendición en Burma.

A Report on OSS Morale Operations in Italy

Duración aprox.: 10 minutos.

Campbell Missile

Duración aprox.: 28 minutos.

Cayuga Mission

Duración aprox.: 11 minutos. **Nota:** Tomas no incluidas.

1945

Mission to Giessen

Duración aprox.: 7 minutos.

Evacuation of Prisoner of War

Duración aprox.: 3 minutos.

A Report on Airborne Rockets Prepared by the Joint Committee on New Weapons and Equipment of the Joint Chiefs of Staff

Nota: Película en color.

That Justice Be Done

Duración aprox.: 10 minutos. **Nota:** Película sobre los juicios por crímenes de guerra nazi en Nuremberg.

Nazi Supreme Court Trial of the Anti-Hitler Plot, Sept. 1944-Jan. 1945

Duración aprox.: 44 minutos.

Nazi Concentration Camps

Duración aprox.: 59 minutos. **Nota:** Recopilación exhibida en los juicios de Nuremberg, en su mayoría fotografiada por el teniente George Stevens, de la armada de los EE. UU.

The Nazi Plan

Nota: Recopilación exhibida en los juicios de Nuremberg, montada por Stevens y Budd Schulberg.

Nuremberg

Duración: 76 minutos **Nota:** Registro de los juicios de Nuremberg, filmado y montado por Ray Kellogg, Pare Lorentz y Stuart Schulberg.

1942-1945 (sin fechar)

Blind Bombing

Duración aprox.: 14 minutos.

Body Search

Duración aprox.: 19 minutos.

Brazilian Material OSS Unit No. 17

Nota: Película en color.

Burma Butterflies

Duración aprox.: 9 minutos.

Burma, Kachin Guerrilla Camp

Duración aprox.: 9 minutos. **Nota:** Película en color.

Burmese Troops

Duración aprox.: 9 minutos. **Nota:** Película en color.

Chinese Commandos

Duración aprox.: 10 minutos.

Crete

Duración aprox.: 30 minutos.

The E 2-Man Fol-Boat

Duración aprox.: 8 minutos.

The 8-Man Fol-Boat

Duración aprox.: 6 minutos.

Farish Report

Duración aprox.: 11 minutos.

Fate conoscenza col nemico: Uniformi tedesche e distintivi

Duración aprox.: 14 minutos. **Notas:** Película en color. Con banda sonora italiana.

Galahad Forces

Duración aprox.: 20 minutos,

Ground to Air Transfer

Duración aprox.: 11 minutos.

House Search

Duración aprox.: 27 minutos.

Iconography

Duración aprox.: 30 minutos.

Japanese Background Study Program: Natural Resources of Japan: Part 2

Duración aprox.: 22 minutos.

Japanese Behavior

Duración aprox.: 50 minutos.

Joan and Eleanor

Duración aprox.: 18 minutos.

Kachin State, Burma

Duración aprox.: 11 minutos. **Nota:** Película en color.

Kachin State, Burma. During World War II. Office of Strategic Services

Duración aprox.: 7 minutos. **Nota:** Película en color.

Kachin State, Burma, Office of Strategic Services Operations

Duración aprox.: 10 minutos. **Nota:** Película en color.

Meet the Enemy (Germany)

Duración aprox.: 40 minutos.

Morale Operations Field Report No. 1

Duración aprox.: 46 minutos.

Nassau Training Report

Producción: Field Photo, para la unidad marítima. **Duración aprox.:** 10 minutos.

Nylon Rubber Boat

Duración aprox.: 16 minutos.

Office of Strategic Services Operations, Burma

Duración aprox.: 8 minutos. **Nota:** Película en color.

OSS Activities in Burma During World War II

Duración aprox.: 8 minutos. **Nota:** Película en color.

OSS Activities in Burma During World War II

Nota: Esta película es distinta de la de igual título que aparece anteriormente.

OSS Basic Military Training

Duración aprox.: 25 minutos.

OSS Training in Middle East

Duración aprox.: 10 minutos.

Pridi Phanomyong Meets Office of Strategic Services Officers

Duración aprox.: 2 minutos.

Project Eagle

Duración aprox.: 16 minutos.

Project Gunn

Duración aprox.: 21 minutos.

P. W. E. and M. O.-Cairo

Duración aprox.: 16 minutos.

Rescued Flyers

Duración aprox.: 4 minutos.

Seabees

Duración aprox.: 44 minutos.

S. I. in Action

Duración aprox.: 14 minutos.

Suspended Runway

Duración aprox.: 22 minutos.

This Is Japan

Duración aprox.: 12 minutos.

Undercover

Duración aprox.: 80 minutos.

Unfinished Report

Duración aprox.: 17 minutos.

Using the Lambertson Unit

Duración aprox.: 8 minutos.



Abstracts

FORD UNTIL, 1947

Tag Gallagher

Ford was introduced to the world of cinema by his brother Francis, for whom he always had enormous admiration and who ended up working as an actor in his films. His first movie as a director (*The Tornado*) dates from 1917, the year in which he also started working with the actor Harry Carey, with whom he shot 25 westerns featuring the hero Cheyenne Harry. Made with more or less the same team on every film, Ford shot 39 movies for Universal studios until 1921, although his first big hit made it onto the screens in 1924 in the shape of *The Iron Horse*, a success which he was to repeat to an even greater extent two years later with *Three Bad Men*. Ford started to use what the author calls the “cameo” technique, according to which an actor directly identifies with an attitude, a way of dressing, etc. But Ford didn’t mature properly until 1928, the year he shot *Four Sons*, notably influenced by Murnau’s *Sunrise*. Following his period of “training”, the author divides Ford’s career until 1947 into two periods: the “period of introspection” (1927-1935) and the “time of idealism” (1935-1947). The prevalent hero of the former of the two, marked by the motto “*duty and tradition*”, is a complex, confirmed bachelor, who is driven to take action against this duty and tradition which he previously defended in order to unite or save a family or a community. Between the years of 1931 and 1935 (years marked by the Great Depression), Ford directed a number of movies poking fun at the moral sordidness then responsible for the corruption of social bonds, where duty is portrayed as contradictory and the heroes turn into ridiculous and destructive, increasingly introspective beings (**Arrowsmith**, **Pilgrimage**, **Judge Priest**). The latter was dominated by an idealism not lacking in complexity. The first great masterpiece of this period is **Steamboat 'Round the River**, in which Ford uses a tragicomical tone to uncover the intolerance concealed by the mythical pillars of society. Later came works like **Wee Willie Winkie**, **Mary of Scotland** or **The Hurricane**, which took place in environments far removed from Ford’s America (India, Scotland, of Mary Stewart, the South Seas). From 1939 to 1941, Ford consolidated his prestige, gamering his first Academy Awards and moving the story line towards the subject of survival. The first great work during this period is the mythical **Stagecoach**, a sort of initiatic voyage in pursuit of the self-discovery of stagecoach passengers, which also introduces the landscapes of Monument Valley to cinema images. **Young Mr. Lincoln** returns to the obvious vision of the Fordian hero: solitary, single, a stranger arriving from the outside to fight against intolerance and reunite the family. Later came mythical titles based on socially-oriented subjects: **The Grapes of Wrath**. **Tobacco Road** or **How Green Was My Valley**: particularly in the latter of these. Ford contrasted tradition with survival: Huw, the narrator of the film, takes refuge in tradition in his refusal to accept the hard reality that this valley had never been green, but black. During the years of WWII, Ford served as head of the OSS Photography Platoon (later to become the CIA), shooting a number of documentaries, including

the outstanding **The Battle of Midway**. This period came to a close with two very different films: **My Darling Clementine** and **The Fugitive**. The former is a harsh western which can be read as an allegory of the situation in the USA, while the latter, the first movie by his production company Argosy, was a huge box office flop, despite the fact that Ford always defended it as one of his favourites.

THE DAMN OF THE WESTERN: FORD AND OTHER PIONEERS

Quim Casas

Despite John Ford's fame as a "director of westerns" (to which he himself contributed in his famous appearance against Cecil B. De Mille during the "witch hunt"), less than 40% of the movies on his filmography until 1947 belong to this genre, to the extent that from 1927 to 1947, he only made two films of this kind: **Stagecoach** and **My Darling Clementine**. The former of the two created an authentic upheaval in the genre, due not only to its production (a B-movie at a time of superproductions), the way it was shot and edited (the Indian chase for example) and its elaborate and unusual characters, but above all to the inclusion of a new iconography as far as landscape is concerned: Monument Valley. Only four of Ford's silent westerns have survived: two episodes from the series starring Cheyenne Harry (Harry Carey): **Straight Shooting** and **Hell Bent**, and two of his biggest successes: **The Iron Horse** and **Three Bad Men**. The stars of the former two westerns have little in common with standard models, embodied by Tom Mix, Buck Jones or William S. Hart. The image of Cheyenne Harry, more often than not drunk, a troublemaker, gambler and bank robber, is far removed from the lithe, swift and morally irreproachable heroes of directors like Cecil B. De Mille. Ford's rough antiheroes of these early stages saw their continuation in the Ringo Kid and Dallas (not to mention Hatfield) of **Stagecoach**, in the Doc Holliday of **My Darling Clementine**, and in most of the heroes appearing in his westerns of post-1947. The other two of Ford's silent westerns still surviving today. **The Iron Horse** and **Three Bad Men** are of more ambitious production (Fox, instead of Universal), although they hadn't lost the sense of humour so typical of his earlier movies, hence keeping them well away from the epic tone. These two films had their continuity in other films by different directors, which came nowhere near Ford's successes, such as Cecil B. De Mille's **Union Pacific**, or Ron Howard's **Far and Away**. Ford also distanced himself from his contemporaries by not taking recourse to the half-historic, half-legendary characters (General Custer, Jesse James, Billy the Kid, etc.) so popular with the directors of the period. Only in 1946 was he to turn - in his own particular way - to the real characters of Sheriff Wyatt Earp and the consumptive Doc Holliday, in a movie which has more in common with the primitive western than with the new superwesterns then blasting their way onto the screen.

THE GHOST OF TOM JOAD

Carlos Losilla

The arrival to Hollywood of vast numbers of European filmmakers in the 20s and 30s gave rise to a thorny debate on their real influence on the road followed by the American cinema of the period. In the case of John Ford, this circumstance is usually solved by assigning him to an expressionist orbit which, in turn, served to sew the seeds of doubt regarding some of his most famous films of the time: **The Informer**, **The Lost Patrol** or **The Fugitive**, for example. This said, there is an American cultural tradition which could also justify the style of these movies, from Nathanael Hawthorne to Dashiell Hammett, passing through Edward Hopper and culminating in Bruce Springsteen. There is, above all, a continuity between this and the immediately subsequent period in Ford's work capable of underlining its most important subjects: nature and civilization, of course, but also sin and redemption, sacrifice and renunciation, motives perhaps also intimately related with Ford's own personality and with the events punctuating his life at that time.

THE SOCIAL SENSITIVITY OF A COUNTRY POET

Carlos F. Heredero

The first stage of Ford's talkie period (1931-1935) is characterized by the assignation of his films to the real America of the Depression, concentrating more on the corruption of social bonds than on the tragic sufferings of a third of the American population (remember films like **Flesh**, **Doctor Bull**, **Pilgrimage** or **The Whole Town's Talking**, films starring contradictory and introspective heroes). This period was followed by another characterized by a sort of exoticism (1935-1938), with films distant in space and/or time from the America of the era (**The Informer**, **Steamboat 'Round the Bend**, **Mary of Scotland**, **The Prisoner of Shark Island**, **The Hurricane**, etc.), in a thematic about-turn, the reasons for which have to be sought in the Hollywood "disembarkation" of the financial magnates (Morgan, Rockefeller), in the impositions of the Hays moral code and in the conservatism of the country's new leaders. Ford's heyday rode the heights from 1939 to 1941, during which his seven productions garnered 10 Academy Awards and 34 nominations. This period included the three films comprising his so-called "social trilogy": **The Grapes of Wrath**, **Tobacco Road** and **How Green Was My Valley**, produced at the Fox studios with Zanuck at its head, characterised by strong sentimental attachments to the land and by the fact that they dealt with one single subject from different angles: family break-ups in times of crisis, the collapse of established values and structures, their replacement by other, more modern versions. These films show a family in the process of disintegration, a state of crumbling situations, and a yearning for "days gone by", for tradition. But Ford's approach to this problem was not ideological, instead tending towards the fundamentally sentimental, the emotional. The people in these films move on emotional, visceral impulse, not rationally, and the way they respond doesn't correspond to the new times, but is closer to the familiar, to tradition, hence hindering their incorporation to the newly emerging world. That's what happens to Jeeter Lester and Ada, anchored to the rickety veranda of their home, or to Huw, who dreams (idealizing) of the greenness of a valley that was never anything of the sort, but which has always been black, trapped as he is in an irrational and emotional adhesion to bygone values which block his awareness of the changes taking place around him. In other words, what Ford is ultimately questioning in these films is the high cost of turning to dreams and fantasy, conscious as he was that "out there" the real world was being decimated by the devastation of World War II, and that America could not but be affected by it.

MEMORIES, RITES AND LEARNING ABOUT LIFE

José M^a Latorre

How Green Was My Valley is a film about memory and learning about life, that of Huw Morgan, but filtered by the nostalgic memory of a hard but idealised time. Based on a work by the writer Richard Lewellyn, with a screenplay by Philip Dunne and photography by Arthur C. Miller. **How Green Was My Valley** has a great deal in common with the subsequent **The Man Who Shot Liberty Valance**, particularly regarding the melancholic evocation of a world which disappears with the advent of a new way of life. Thus, both the patriarch of the Huw family and the gun-toter who finally does away with the mythical bandit Valance, have only one possible way out: their disappearance. In the former, the Welsh mines grind to a halt with the upthrust of new capitalist methods, while in the second, the “gun law” of the Far West has to give way to the legalist values of the new American democracy. This process of change is expressed in **How Green Was My Valley** through the description of the rituals that structured the old society, rituals which gradually lost their reason to be and ended up fading away: the miners no longer sing on returning to their everyday work. Like in many other movies by Ford (**The Man Who Shot Liberty Valance**, **Seven Women**, **The Grapes of Wrath**, **Tobacco Road**...), the real hero is a closed society with no other way out than disappearance.

SAFEGUARD AND ESCAPEMENT

Miguel Marías

In addition to making his work easier, training a team which functioned like a sort of “Praetorian guard” made it possible for Ford (and other directors) to fight against the attempts of the all-powerful producers or stars of the day to control the film. Ford therefore surrounded himself with the friends and relations of the technicians who worked at the studio, finally putting together a sort of “stable company” which eventually acquired the name of “Ford Stock Company”, formed not only by the supporting actors so easily recognizable in Ford’s films, but by a whole pleiad of technicians and artists. This wasn’t always a uniform group: there were desertions, expulsions, exiles... Having worked for Universal studios during his early years, Ford was to jealously defend his independence ever after. His first lasting and meaningful association was born in 1917, with the star of the Cheyenne Harry series, the actor Harry Carey. Ford’s perfectly identifiable style was already taking shape even then, as was his penchant for always working with the same team: Molly Malone, Vester Pegg. Hoot Gibson, Duke Lee (actors), George Hively (screenwriter), John W. Brown, Ben Reynolds (photographers) reappear time and again on the credits of Ford’s first movies. Other names were later added to the list, such as those of the photographers George Schneiderman, Joseph H. August, Bert Glennon. Arthur C. Miller. Archie Stout or Gregg Toland; those of the actors J. Farrell MacDonald, George O’Brien. Frank Baker. Robert Parrish. Jack Pennick, Marion Morrison (who later changed his name to John Wayne). Charley Grapewin. Stepin Fetchit, Victor McLaglen, Olive Borden, Charley Grapewin. Stepin Fetchit, Una O’Connor, Eugene Pallette. Henry Fonda. Maureen O’Hara, and a long list of others. The most outstanding names as far as screenwriter’s arc concerned are those of Dudley Nichols. Sonya Levien. Frank Fenton, Willis Goldbeck. James E. Grant. Frank S. Nugent, etc. The list could also include the assistants (among whom a mention should be made of his brother. Edward O’Ferna), set decorators, dialogue writers, electricians, make-up artists, film editors, etc., who participated on several of Ford’s movies. But one fact which cannot be ignored is this director’s ability to associate with himself faces with whom he had only worked on occasions (sometimes, only once), and who have been related to John Ford’s cinema ever since.

DOES JOHN FORD DISGUST US?

Antxon Ezeiza

In 1962, the author of this article published a review of the movie *Rio Grande*, which ended with the words lending this article its title. His *boutade* expressed the position of a group of people related to cinema, with social and political preoccupations akin to critical realism. It wasn't a pure and simply anti-Yankee position; these were the fervent admirers of numerous works coming out of the said country, and their reasons were not only of ethical or aesthetic nature. In fact, the author is of the opinion that this division makes no sense: the two concepts are connected by a "symbiotic" relationship, the style draws sustenance from the ethical conception of the author's world, but in a symbiotic rather than a subordinate relationship. Nor was the review ideological, it insisted on the artistic aspects of Ford's work.

On the other hand, most of Ford's panegyrists and staunch defenders took exclusive recourse to the use of ethical and ideological reasons, and rarely to those which were aesthetic or artistic; his work has therefore been defended for its "epic" style, when the epic is but a genre of poetry, and authors like Eisenstein or Griffith have been just as epic as Ford. It is moreover a question of epic based on negation of the enemy, which, on having no presence, can be suppressed with neither cost nor bad conscience, given that, in the hands of Ford's epigons, they reach the most intolerable heights of American autism, denying history, creations, reality and the existence of others. The author is therefore of the opinion that John Ford is nothing more than a good (an excellent) craftsman, who failed to reach the summit of artistic creation: never a genius. Summing up, the author has decided to reconsider the construction of his sentence, changing it to: "*I am disgusted by the John Ford of the Fordians*".



Índices

Índice onomástico

Abelardo: [11](#).
Albertson, Frank: [61](#).
Albine, Gabriel: [69](#).
Anderson, Gilben M.: [30](#).
Anderson, Lindsay: [23](#), [39](#).
Antonioni, Michelangelo: [67](#).
Armendáriz, Pedro: [64](#).
Arthur, Jean: [33](#).
Atwill, Lionel: [62](#).
August, Joseph H.: [61](#).

Bach, Johann S.: [8](#).
Baggot, King: [30](#).
Baker, Frank: [23](#), [60](#), [61](#).
Balzac, Honoré de: [11](#).
Bancroft, Anne: [64](#).
Banker, June: [23](#).
Baxter, Warner: [15](#).
Beery, Wallace: [9](#).
Beethoven, Ludwig van: [20](#).
Bellah, James W.: [63](#).
Beutel, Jack: [33](#).
Bill, Buffalo: [33](#).
Boetticher, Budd: [25](#), [27](#), [31](#).
Bogart, Humphrey: [61](#).
Bogdanovich, Peter: [23](#), [28](#), [29](#), [34](#), [41](#).
Bond. Ward: [61](#).
Booney, William (Billy el Niño): [33](#).
Borden, Olive: [5](#), [6](#), [23](#), [61](#).
Borzage, Dan: [60](#).
Borzage, Frank: [60](#).
Boyero, Carlos: [69](#).
Braine, Nelson: [66](#).
Brecht, Bertold: [17](#).
Brines, Francisco: [56](#).
Brown, John W.: [60](#).
Bruce, David: [22](#).
Buñuel, Luis: [65](#).
Bush. George: [71](#).

Butler. David: [60](#).

Cain. James M.: [36](#).

Calamity Jane: [33](#).

Caldwell, Erskine: [46](#), [57](#).

Carey, Harry: [5](#), [6](#), [10](#), [11](#), [15](#), [23](#), [28](#), [29](#), [30](#), [34](#), [60](#), [61](#), [62](#).

Carey, Olive (véase Borden, Olive).

Carné, Marcel: [62](#).

Carradine, John: [62](#).

Casas, Quint: [49](#), [51](#).

Chandler. Raymond: [36](#), [67](#).

Chaney. Lon: [29](#).

Chateaubriand, vizconde de: [6](#).

Churchill, Berton: [61](#).

Clothier, William H.: [59](#).

Cooper, Gary: [32](#), [33](#).

Cooper, Merian C.: [22](#), [42](#), [61](#), [64](#).

Corbet, “Gentleman Jim”: [60](#).

Crisp, Donald: [55](#).

Crowe, Eileen: [62](#).

Cruze, James: [31](#).

Cunard, Grace: [4](#), [59](#).

Custer, George A.: [33](#).

Da Vinci, Leonardo: [68](#).

Daas, Edward S.: [42](#).

Darling. William S.: [61](#).

Darnell, Linda: [34](#).

Darwell, Jane: [64](#).

Daves. Dehner: [25](#).

De Mille, Cecil B.: [25](#), [29](#), [32](#), [33](#).

De Sica, Vittorio: [62](#).

Del Rio, Dolores: [64](#).

Deleuze, Gilles: [69](#).

Deotto (critico): [69](#).

Devine, Andy: [61](#).

Dickens, Charles: [11](#), [69](#).

Dietrich, Marlene: [62](#).

Doering. Ole: [22](#).

Donovan, coronel “Wild Bill”: [19](#), [22](#).

Doolittle, general: [20](#).

Dos Passos, John: 67.
Douglas, Gordon: 25, 32.
Dreiser, Theodore: 67.
Dru, Joanne: 64.
Dunne, Philip: 12, 23, 46, 48, 53, 62, 63.
Dunnock, Mildred: 64.
Dwan, Allan: 33.

Earp, Wyatt: 29.
Eastwood, Clint: 25, 28.
Edwards, Blake: 33.
Egea, José Luis: 67.
Eisenstein, Sergei M.: 70.
Ellison, James: 33.
Eloísa: 11.
Erice, Víctor: 67.
Eyman, Scott: 34, 41.

Farrel McDonald, J.: 60, 61.
Faulkner, William: 36, 62.
Feeney, John Augustine (véase Ford, John).
Feeney, John Martin (véase Ford, John).
Feeney, Sean Aloysius (véase Ford, John).
Fellini, Federico: 67.
Fenton, Frank: 63.
Fetchit, Slepín: 8, 61.
Figueroa, Gabriel: 54, 64.
Fitzgerald, Barry: 56, 62, 64.
Fleming, Victor: 32.
Flynn, Errol: 60.
Fonda, Henry: 10, 18, 21, 22, 33, 40, 63, 64.
Fontela, Santos: 67.
Ford, Barbara: 6, 19.
Ford, Billy: 23.
Ford, Dan: 23.
Ford, Francis (Frank): 4, 5, 9, 10, 23, 59, 60.
Ford, Jack (véase Ford, John).
Ford, John: *passim*.
Ford, Mary: 6, 19, 20, 23, 41.
Ford, Patrick: 6, 20.
Foster, Preston: 62.

Fox, William: [6](#), [7](#).
Franco, Francisco: [65](#).
Fuentes, Carlos: [36](#), [67](#).
Fuller, Sam: [25](#), [33](#).

Gallagher. Tag: [38](#), [39](#), [41](#), [44](#), [47](#), [50](#), [51](#).
García Dueñas, Jesús: [67](#).
Gardner, Ava: [64](#).
Garrett, Pat: [33](#).
Gaynor. Janet: [61](#).
Genina, Augusto: [70](#).
Gibson. Hoot: [60](#).
Gish, Lillian: [5](#).
Glennon, Bert: [62](#).
Glukssman (crítico): [69](#).
Godard. Jean-Luc: [39](#).
Goldbeek. Willis: [63](#).
Grant, James E.: [63](#).
Grapewin, Charley: [61](#).
Greene, Graham: [64](#).
Griffith, David W.: [5](#), [60](#), [70](#).
Griffith, Richard: [9](#), [23](#).
Guamer, José Luis: [35](#).
Guerin, Claudio: [67](#).
Gussow, Mel: [23](#).

Hall, James: [57](#).
Hammett, Dashiell: [36](#), [67](#).
Hart, William S.: [6](#), [28](#), [30](#), [32](#).
Hathaway, Henry: [25](#), [67](#).
Hawks, Howard: [16](#), [25](#), [62](#).
Hawthorne, Nathanael: [36](#).
Haycox, Ernest: [32](#).
Hays, senador: [45](#).
Hemingway, Ernest: [67](#).
Hepburn, Katharine: [12](#) [15](#), [16](#), [41](#), [42](#), [62](#).
Hicoock, Wild Bill: [33](#).
Hitchcock, Alfred: [5](#), [35](#), [67](#).
Hively, George: [5](#), [60](#).
Hoch, Winton C.: [59](#).
Holliday, Doc: [33](#).

Homero: 69.
Hope, Edward: 63.
Hopper, Edward: 36, 38, 42.
Howard, Ron: 32.
Hughes. Howard: 33.
Hunter, Jeffrey: 64.
Huston, John: 67.
Huston, Walter: 33.
Hymer, Warren: 61.

Ilice, Thomas H.: 25, 29.

Jackson, Fred: 42.
Janies. Frank: 33.
James. Henry: 36.
James, Jesse: 33.
Johnson, Nunnaily: 15, 46, 62, 63.
Johnson Heade, Martin: 36.
Jones, Buck: 30, 60.
Jones, Pardner: 29.

Kasdan, Lawrence: 33.
Kazan, Elia: 67.
Kennedy, John F.: 4.
Kerrigan. J. M.: 62.
King, Henry: 25, 33.
Kirkland. John: 47.
Knowles, Patrick: 56.

Ladd, Alan: 28.
Lamorisse, Albert: 66.
Landau, Jon: 39.
Lang, Fritz: 25, 33, 35, 36, 70.
Lee, Anna: 53, 64.
Lee, Duke: 60.
Lenin, Vladimir Ilieh Ulianov: 65.
Leone, Sergio: 27.
Levien, Sonya: 63.
Lewis, Arthur H.: 23.
Lewis, Sinclair: 9.
Lincoln, Abraham: 10, 17.
Livingstone, Margaret: 61.

Llewellyn, Richard: [47](#), [53](#).
Lovecraft, Howard P.: [42](#).

MacGrowan, Jack: [64](#).
Mahin, John L.: [63](#).
Malone. Molly: [6](#), [60](#).
Maltin, Leonard: [23](#).
Mann, Anthony: [25](#), [27](#), [32](#), [67](#).
Maria Estuardo: [45](#).
Marsh, Dave: [39](#).
Marsh, Mae: [5](#), [60](#).
Marshall, George: [67](#).
Martialay, Felix: [65](#).
Marvin. Lee: [64](#).
Maupassant, Guy de: [32](#).
Mayo, Frank: [60](#).
Mazurski, Mike: [64](#).
McBride, Joseph: [39](#).
McBride Smith. Mary (véase Ford. Mary).
McDonald. Joe: [64](#).
McDowall, Roddy: [18](#), [53](#).
McGuinness, James K.: [61](#), [63](#).
McLaglen, Andrew V.: [32](#).
McLaglen, Victor: [14](#), [37](#), [61](#), [62](#).
Meek, Donald: [61](#).
Melville, Herman: [36](#).
Miguel Angel Buonarrotti: [68](#).
Miles. Vera: [64](#).
Miller. Arthur C.: [11](#), [54](#), [62](#), [63](#).
Miller, David: [33](#).
Mitchell, Thomas: [33](#).
Mi try, Jacques: [69](#).
Mix, Tom: [6](#), [30](#).
Montgomery, Robert: [64](#).
Morgan, familia de banqueros: [12](#), [45](#).
Morrison, Marion (véase Wayne, John).
Morrison, Pete: [60](#).
Mowbray. Allan: [64](#).
Mozart, Wolfgang A.: [8](#).
Murnau, Friedrich W.: [7](#), [8](#), [9](#), [15](#), [35](#), [60](#), [61](#).

Natwick, Mildred: [64](#).
Nichols, Dudley: [18](#), [26](#), [61](#), [62](#), [63](#), [64](#).
Nugent, Frank S.: [17](#), [22](#), [59](#), [63](#), [64](#).

O'Brien, Edmund: [64](#).
O'Brien, George: [60](#), [61](#).
O'Brien, Pat: [9](#).
O'Connor, Una: [61](#).
O'Dea, Dennis: [62](#).
OTenna, Edward: [61](#).
O'Hara, Maureen: [41](#), [56](#), [63](#).
O'Neill, Eugene: [18](#), [46](#).
Olea, Pedro: [67](#).
Orduña, Juan de: [70](#).

Palette, Eugene: [61](#).
Pan Cosmatos, George: [33](#).
Parrish, Robert: [20](#), [23](#), [61](#).
Patton, general George S.: [69](#).
Peckinpah, Sam: [25](#), [67](#).
Pegg, Vester: [6](#), [60](#).
Pennick, Jack: [19](#), [61](#), [64](#).
Perry, Frank: [33](#).
Pickens, almirante William: [19](#).
Pidgeon, Walter: [41](#), [56](#).
Poe, Edgar Alan: [36](#), [42](#).
Power, Tyrone: [61](#), [64](#).
Prada, Juan Manuel de: [69](#).
Prévert, Jacques: [62](#).

Rackin, Martin: [63](#).
Rafael Sanzio: [68](#).
Ray, Nicholas: [25](#).
Reed, Donna: [64](#).
Renoir, Jean: [8](#), [51](#), [70](#).
Resnais, Alain: [67](#).
Reynolds, Ben: [60](#).
Riambau, Esteve: [51](#).
Robbins, Jerome: [67](#).
Robson, Flora: [64](#).
Rockefeller. Familia de banqueros: [12](#), [45](#).

Rogers, Will: [10](#), [13](#), [15](#), [22](#), [23](#), [25](#), [61](#).
Roland, crítico: [69](#).
Roosevelt, Eleanor: [20](#).
Roosevelt, Franklin D.; [19](#).
Roosevelt, comandante James: [20](#).
Rosi, Francesco: [67](#).
Rossellini, Roberto: [67](#).
Rossen, Robert: [67](#).
Ruggles. Wesley: [32](#).

Sáenz de Heredia, José Luis: [70](#).
San Miguel, Santiago: [67](#).
Sehneiderman, George: [60](#), [61](#).
Schrader, Paul: [40](#).
Scorsese, Martin: [40](#).
Scott. Randolph: [27](#), [30](#).
Scott. Ridley: [27](#).
Scott Fitzgerald. Francis: [67](#).
Seastrom, Victor (véase Sjöström, Victor).
Shields, Arthur: [62](#), [64](#).
Simpson. Russell: [61](#).
Singer Sargent, John: [40](#).
Sirk, Douglas: [31](#).
Sjöström, Victor: [35](#), [36](#).
Slide, Anthony: [23](#).
Smith. Maggie: [64](#).
Smith, Wingate: [61](#).
Springsteen, Bruce: [39](#).
Stallings, Laurence: [63](#).
Steinbeck, John: [46](#), [47](#), [48](#), [57](#).
Sternberg, Joseph von: [62](#).
Steme, Meta: [12](#).
Stevens, George: [25](#).
Stevenson. Robert L.: [35](#), [53](#).
Stewart, James: [64](#).
Stout, Archie: [62](#).
Straub, Jean-Marie: [39](#), [49](#).
Strode, Woody: [64](#).
Sturges. John: [25](#), [33](#).

Taylor, Robert: [33](#).

Temple, Shirley: 13.
Tenbrook, Harry: 61.
Toland, Gregg: 20, 62, 63, 64.
Torreiro, Casimiro: 51.
Tourneur, Jacques: 25, 33.
Towers, Constance: 64.
Tracy, Spencer: 41, 61, 64.
Trotti, Lamar: 62, 63.
Truffaut, François: 67.

Vanderbilt, William: 22.
Vidor, King: 25, 32, 33, 61.
Visconti, Luchino: 67.

Walsh, Raoul: 25, 31, 32, 33, 60.
Walthall, Henry B.: 10, 60.
Wayne, John: 6, 10, 16, 26, 28, 29, 37, 39, 41, 53, 60, 61, 63, 64, 71.
Wead, Frank W. "Spig": 61, 64.
Webb, James R.: 63.
Welles, Orson: 67.
Wellman, William A.: 25, 34.
Wharton, Edith: 40.
White, William L.: 64.
Whistler, James A. M.: 36, 38.
Widmark, Richard: 64.
Wilder, Billy: 67.
Wilkinson, James L.: 23.
Wilmington, Michael: 39.
Wise, Robert: 67.
Wood, Natalie: 37.
Wyler, William: 25, 34, 48.

Zanuck, Darryl F.: 15, 20, 46, 47, 50, 62.
Zavattini, Cesare: 62, 66.
Zurlini, Valerio: 67.

Índice de películas

A mí la Legión: [70](#).

acorazado Potemkin, El: [70](#).

Airmail (véase **Hombres sin miedo**).

Alexander Nevski: [70](#).

Alexandr Nevski (véase **Alexander Nevski**).

Amanecer: [7](#), [8](#), [61](#).

Arrowsmith (véase **doctor Arrowsmith, El**).

Asesinato en Beverly Hills: [33](#).

ballon rouge, Le (véase **globo rojo, El**).

barranco del diablo, El: [28](#).

Battle of Midway, The: [20](#), [38](#), [39](#), [41](#).

Big Parade, The (véase **gran desfile, El**).

Big Trail, The (véase **gran jornada, La**).

Billy el Niño: [33](#).

Billy the Kid: [32](#).

Billy the Kid (véase **Billy the Kid** y **Billy el Niño**).

Black Watch, The (véase **Sbari la hechicera**).

Broken Blossoms (véase **Lirios rotos**).

Broken Coin, The: [5](#).

Bronenosets Potiomkin (véase **acorazado Potemkin, El**).

Bucking Broadway: [28](#).

Buffalo Bill: [25](#), [33](#).

buscavidas, El: [67](#).

caballo de hierro, El: [7](#), [28](#), [37](#), [32](#), [33](#), [40](#), [60](#), [61](#), [70](#).

Cameo Kirby: [61](#).

Camino de Oregon: [32](#).

caravana de Oregon, La: [31](#), [32](#).

Carne: [9](#), [44](#).

carreta fantasma, La: [35](#).

Centauros del desierto: [6](#), [10](#), [17](#), [26](#), [30](#), [37](#), [39](#), [42](#), [53](#).

Cheyenne Autumn (véase **gran combate, El**).

Cielo amarillo: [25](#).

Cimarron (véase **Cimarrón, 1931/1960**).

Cimarrón (1931): [32](#).

Cimarrón (1960): [32](#).

Con faldas y a lo loco: [67](#).

conquista del Oeste, La: [67](#).

Corazones indomables: [17](#), [27](#), [37](#), [46](#), [47](#), [63](#).

Covered Wagon, The (véase **caravana de Oregón, La**).

Cuatro hijos: [S](#), [25](#), [40](#), [55](#), [56](#), [57](#).

Cuna de héroes: [57](#).

De cuerpo presente: [66](#).

December 7th: [20](#).

delator, El: [14](#), [18](#), [36](#), [37](#), [39](#), [45](#), [54](#), [62](#).

Devil Is a Woman, The: [62](#).

Devil's Doorway (véase **puerta del diablo, La**),

diligencia, La: [7](#), [15](#), [16](#), [17](#), [25](#), [26](#), [27](#), [29](#), [30](#), [32](#), [34](#), [37](#), [41](#), [45](#), [46](#), [47](#), [61](#), [63](#), [64](#), [66](#).

Doc (véase **Duelo a muerte en OK Corral**).

doctor Arrowsmith, El: [9](#), [37](#), [44](#).

Doctor Bull: [9](#), [11](#), [44](#), [61](#).

Doctor Mabuse: [35](#).

Doktor Mabuse (véase **Doctor Mabuse**).

Donovan's Reef (véase **taberna del irlandés, La**).

Dos cabalgan juntos: [30](#), [40](#).

Drums Along the Mohawks (véase **Corazones indomables**).

Duel in the Sun (véase **Duelo al sol**).

Duelo a muerte en OK Corral: [33](#).

Duelo al sol: [25](#), [34](#).

Duelo de titanes: [33](#).

Dudo en la Alta Sierra: [67](#).

El Dorado: [28](#).

Eldorado (véase **El Dorado**).

En el viejo Arizona: [32](#).

Encubridora: [25](#).

Escrito bajo el sol: [26](#), [38](#), [42](#), [48](#), [61](#), [68](#).

Esplendor en la hierba: [67](#).

Far and Away (véase **horizonte muy lejano, Un**).

Flesh (véase **Carne**).

forastero, El: [25](#), [34](#).

Fort Apache: [22](#), [30](#), [33](#), [64](#).

Forty Guns: [25](#), [33](#).

Four Men and a Prayer: [45](#).

Four Sons (véase **Cuatro hijos**).

Frontier Marshall: [33](#).

Fugitive, The (véase **fugitivo, El**).

fugitivo, El: [21](#), [22](#), [37](#), [35](#), [39](#), [42](#), [54](#), [64](#).

globo rojo, El: [66](#).

gran combate, El: [33](#).

gran desfile, El: [61](#).

gran ilusión. La: [70](#).

gran jornada, La: [33](#).

grande illusion, La (véase **gran ilusión, La**).

Grapes of Wrath, The (véase **uvas de la ira, Las**).

Grass: A Nation Battle for Life: [22](#).

Great Day in the Morning (véase **pistola al amanecer, Una**).

Gunfight at the OK Corral (véase **Duelo de titanes**).

Hacia los grandes horizontes: [32](#).

Hangman's House (véase legado **trágico, El**).

Hell Bent (véase **barranco del diablo, El**),

hijo de la pradera, El: [30](#), [32](#).

hoja de trébol, La: [7](#).

hombre que mató a Liberty Valance, El: [10](#), [30](#), [42](#), [48](#), [54](#), [55](#), [57](#).

hombre tranquilo, El: [17](#), [26](#), [38](#), [41](#), [42](#), [56](#).

Hombres intrépidos; [17](#), [18](#), [37](#), [39](#), [46](#), [54](#), [55](#), [63](#).

Hombres sin miedo: [9](#), [61](#).

hora de las pistolas, La: [33](#).

horizonte muy lejano, Un: [32](#).

Horse Soldiers, The (véase **Misión de audaces**).

Hour of the Gun (véase **hora de las pistolas, La**).

How Green Was My Talley (véase **¡Qué verde era mi valle!**).

How the West Was Won (véase **conquista del Oeste, La**).

Huracán sobre la isla: [12](#), [40](#), [45](#).

Hurricane, The (véase **Huracán sobre la isla**).

Hustler, The (véase **buscavidas, El**).

In Old Arizona (véase **En el viejo Arizona**).

Informant, The (véase **delator, El**).

Intolerance (véase **Intolerancia**).

Intolerancia: [5](#).

Iron Horse, The (véase **caballo de hierro, El**).

Jamaica Inn (véase **Posada Jamaica**).

Jesse James (véase **Tierra de audaces**).

jinete pálido, El: [25](#), [28](#).

Johnny Guitar; [25](#).

joven Lincoln, El: [11](#), [16](#), [17](#), [18](#), [25](#), [37](#), [46](#), [47](#), [55](#), [63](#).

Judge Priest: [10](#), [14](#), [15](#), [37](#), [61](#), [72](#).

King Kong: [22](#).

Kentucky Pride (véase **Sangre de pista**).

Köikarlen (véase **carreta fantasma, La**).

Last Hurrah (véase **último hurra, El**).

legado trágico, El: [8](#).

legión invencible, La: [10](#), [30](#), [39](#), [42](#).

letzte Mann, Der (véase **último, El**).

Lirios rotos: [5](#).

Long Gray Line. The (véase **Cuna de héroes**).

Long Voyage Home, The (véase **Hombres intrépidos**).

Lost Patrol, The (véase **patrulla perdida, La**).

Man Who Shot Liberty Valance, The (véase **hombre que mató a Liberty Valance, El**).

María Estuardo: [15](#), [41](#), [45](#), [54](#), [62](#).

Marseillaise, La (véase **Marsellesa, La**).

Marsellesa, La: [70](#).

Mary of Scotland (véase **María Estuardo**).

mascota del regimiento, La: [13](#), [14](#), [40](#), [45](#).

Men Without Women (véase **Tragedia submarina**).

Metropolis (véase **Metrópolis**).

Metrópolis: [35](#).

Misión de audaces: [30](#).

Murieron con las botas puestas: [33](#).

My Darling Clementine (véase **Pasión de los fuertes**).

Nibelungen, Die (véase **nibelungos, Los**),

nibelungos, Los: [70](#).

Nosferatu: [7](#).

Nosferatu, eine Symphonie des Grauens (véase *Nosferatu*).

On Secret Service: [23](#).

Outlaw, The: [33](#).

Ox-Bow Incident, The: [34](#).

Pale Rider (véase **jinete pálido, El**).

Pasaporte a la fama: [11](#), [36](#), [44](#).

Pasión de los fuertes: [16](#), [17](#), [21](#), [27](#), [30](#), [33](#), [34](#), [37](#), [48](#), [62](#), [64](#), [67](#).

patrulla perdida, La: 14, 37, 39, 40, 69.

Peregrinos: 9, 10, 14, 40, 44.

Pilgrimage (véase **Peregrinos**).

pistola al amanecer, Una: 25.

Plainsman. The (véase **Buffalo Bill**).

Plough and the Stars, The: 15, 25, 38, 45, 62.

Policías sin esposas: 8.

Posada Jamaica: 35.

Prisionero del odio: 12 15, 37, 40, 45, 62.

Prisoner of Shark Island, The (véase **Prisionero del odio**).

procès, Le (véase **proceso, El**).

proceso, El: 67.

puerta del diablo, La: 67.

¡Qué verde era mi valle!: 14, 17, 18, 19, 25, 37, 41, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 53,
54, 56, 57, 63, 71, 100.

Quiet Man, The (véase hombre **tranquilo, El**).

Raíces profundas: 25, 28.

Rancho Notorias (véase **Encubridora**).

Raza: 70.

Rebeca: 35.

Rebecca (véase **Rebeca**).

regla del juego, La: 8, 51.

règle du jeu, La (véase **regla del juego, La**).

Return of Frank James, The (véase **venganza de Frank James, La**).

Ride the High Country (véase **Duelo en la Alta Sierra**).

Rider of the Law, The: 28.

Riley the Cop (véase **Policías sin esposas**).

Rio Bravo (véase **Río Bravo**).

Río Bravo: 25.

Río Grande (véase **Río Grande**).

Río Grande: 30, 39, 55, 65, 68.

Ruta del Tabaco, La: 15, 17, 25, 37, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 57, 63, 104.

Salute (véase **triunfo de la audacia, El**).

Salvatore Giuliano: 67.

Sangre de pista: 7.

sargento negro, El: 11.

Sergeant Rutledge (véase **sargento negro, El**).

Seven Women (véase **Siete mujeres**).

Sex Hygiene: 20.

Shamrock Handicap, The (véase **hoja de trébol, La**).

Shane (véase **Raíces profundas**).

Shari la hechicera: 8, 14, 44.

She Wore a Yellow Ribbon (véase **legión invencible, La**).

Siete mujeres: 9, 10, 26, 40, 42, 57.

Sin novedad en el Alcázar: 70.

Some Like It Hot (véase **Con faldas y a lo loco**).

Soul Herder, The: 5.

Splendor in the Grass (véase **Esplendor en la hierba**).

Stagecoach (véase **diligencia, La** y **Hacia los grandes horizontes**).

Steamboat 'Round the Bend: 12 13, 14, 15, 37, 45, 61, 75.

Straight Shooting: 6, 8, 28, 29, 34, 60.

Strong Boy: 44.

Submarine Patrol: 14, 45.

Sun Shines Bright, The: 26.

Sunrise (véase **Amanecer**).

Sunset (véase **Asesinato en Beverly Hills**).

taberna del irlandés, La: 26, 68.

They Died With Their Boots On (véase **Murieron con las botas puestas**).

They Were Expendable: 21, 39, 40, 64.

Three Bad Men (véase **Tres hombres malos**).

Three Godfathers: 30.

Tierra de audaces: 33.

Tobacco Road (véase **Ruta del Tabaco, La**).

Tombstone: 33.

Tornado, The: 5.

Tragedia submarina: 40, 61.

Tres hombres malos: 7, 28, 31, 40.

triunfo de la audacia, El: 8, 14, 44.

Tumbleweeds (véase **hijo de la pradera, El**).

Two Rode Together (véase **Dos cabalgan juntos**).

último, El: 7, 61.

último burra, El: 10, 48.

Union Pacific (véase **Unión Pacífico**).

Unión Pacífico: 32.

Up the River: 61.

uvas de la ira, Las: 15, 17, 18, 25, 26, 37, 39, 40, 46, 47, 48, 49, 50, 55, 57, 61, 63.

venganza de Frank James, La: 33.

Virginian, The: 32.

Wagon Master: [38](#).

Way West, The (véase **Camino de Oregon**).

Wee Willie Winkle (véase **mascota del regimiento, La**).

West Side Story: [67](#).

Westerner, The (véase **forastero, El**).

Whole Town's Talking. The (véase **Pasaporte a la fama**).

Wichita: [33](#).

Wings of Eagles, The (véase **Escrito bajo el sol**).

Wyatt Earp: [33](#).

Yellow Sky (véase **Cielo amarillo**).

Young Mr. Lincoln (véase **joven Lincoln, El**).



NOSFERATU. Director del PATRONATO MUNICIPAL DE CULTURA: José Antonio Arbelaiz. **Director de NOSFERATU:** José Luís Rebordinos. **Equipo de redacción:** Jesús Angulo, Sara Torres.

Notas

[1] Bogdanovich, Peter: *John Ford*. 2.^a 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 Matlin, 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; Bunker, 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] Ibídem. 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. <<

[1] De los 34 *westerns* rodados por Ford para la Universal en el periodo mudo. 25 fueron interpretados por Carey. En 18 de ellos, el protagonista responde al nombre de Cheyenne Harry, mientras que en los siete restantes asume otras identidades. Pero conviene advertir que los títulos de la copia recuperada en Praga de **Straight Shooting**, reseñado en todas las filmografías como un film de la serie Cheyenne, otorgan otro nombre al protagonista, el de Hal Phillips. No es el único cambio, ya que el resto de personajes tienen también nombres diferentes, y casi todos están encarnados por actores distintos a los que aparecen en las fichas consultadas. <<

[2] Bogdanovich, Peter: *John Ford*. Movie Magazine Limited-Studio Vista. Londres, 1967. Traducción al castellano: Fundamentos. Madrid, 1971. Las tres citas aparecen en las páginas 114, 116 y 122 de la edición española. <<

[3] Op. cit. nota 2. Páginas 47 y 48. <<

[4] Eyman, Scott: *Print the Legend: The Life and Times of John Ford*. Simon & Schuster. Nueva York, 1999. Traducción al castellano: *Print the Legend: La vida y la época de John Ford*. T & B Editores. Madrid, 2001. Página 45. <<

[1] Se sigue a lo largo de todo el artículo la periodización propuesta por Tag Gallagher en su obra *John Ford. The Man and His Films*. Ed. University of California Press. Berkeley/Los Angeles/Londres, 1986. <<

[2] Gallagher. Tag: *Op. cit.* Página 74. <<

[3] Casas, Quim: *John Ford*. Ed. *Dirigido por...* Barcelona, 1989. Páginas 133-134.

<<

[4] Gallagher, Tag: *Op. cit.* Página 144. <<

[5] Casas, Quim: *Op. cit.* Página 160. <<

[6] Gallagher. Tag: “Directores de Hollywood”, en: Riambau. Esteve/Torreiro. Casimiro (coords.): *Historia general del cine*. Vol. VIII (“Estados Unidos. 1932-1955”). Ed. Cátedra. Madrid, 1996. Páginas 334-335. <<

[1] Aunque la película no es de producción americana (es franco-italo-alemana), sí lo es plenamente su director. <<