

144

FRITZ LANG en América

filmoteca
de Caja España

escritos



Caja España
OBRA SOCIAL



LA ESCRITURA Y LO REAL

Película singular y extraña; atrayente y desconcertante a la vez, "The Wings of Eagles" (Escrito bajo el sol, 1957) destacada -por su peculiar diseño y diferenciada narratividad- en la, por otra parte, larga y variada filmografía de Ford. Realizada inmediatamente después de su gran obra maestra "The Searchers" (Centauros del desierto, 1956), en ella Ford se deja llevar por cuestiones indudablemente autobiográficas, incluso se refleja a sí mismo en el filme, en una escena de marcada autoreferencialidad cuasi-manierista en la que Ward Bond, su gran actor de papeles secundarios, interpreta a un director de cine, llamado en la ficción John Dodge, adornado con las mismas características físicas y los mismos ademanes de Ford: "El despacho de Dodge aparece decorado con los Oscars y recuerdos de Ford, y Bond porta los distintivos habituales del realizador: gafas oscuras, pipa, sombrero gacho. Incluso tiene un bastón cuyo extremo superior revela, al desenroscarse, un recipiente oculto con una provisión de alcohol (...) este retrato tan displicente concuerda con la áspera actitud con que la película aborda un tema dolorosamente íntimo" (J. McBride y M. Wilmington: *The Wing of Eagles*. trad. en John Ford. Filmoteca Española, 1988).

En efecto, el tema es íntimo y cercano para Ford, pues se refiere a la biografía de un gran amigo suyo, el capitán Frank "Spig" Wead, que trabajó como guionista para él repetidamente, pero con el que, sobre todo, Ford se siente identificado en tanto que alter-ego que le interpela muy directamente desde la pantalla. Hay entre ambos similitudes biográficas evidentes ya conocidas desde hace tiempo: por ejemplo, tanto Ford como Wead son marineros, cada uno a su manera, fracasados, pues Ford suspendió el examen de entrada en la

Academia Naval de Annapolis y Wead vió truncada su carrera muy tempranamente con un estúpido accidente, pero luego ambos tuvieron oportunidad de resarcirse en parte durante la II Guerra Mundial, ya que ambos participaron en ella en la Marina y Ford la acabó con el grado de Almirante, mientras que Wead inventó un portaviones "jeep" que dió un gran juego en combate. Pero en los dos se da esa frustración íntima de no haber sido grandes guerreros, soldados de primera línea, héroes legendarios, sino sólo esforzados colaboradores de retaguardia.

Por otra parte, ambos obtienen el éxito en otro lugar, en un espacio civil, cultural, en cierta forma desplazado del escenario bélico real, del combate material y sangriento, pero que no dejará de reflejar, mejor dicho de representar, una y otra vez ese combate: el tema predominante del cine de Ford es, desde luego, el de la guerra, fundamentalmente el de las llamadas "guerras indias", que están en el origen mítico e histórico de los EE.UU., mientras que Wead (fallecido 10 años antes de que se realizara esta película sobre su vida) logró éxito y dinero en Hollywood como guionista no sólo de Ford sino de cineastas como Howard Hawks, Frank Capra y King Vidor, escribiendo sobre todo argumentos para películas de acción bélica.

Por si estas similitudes y concordancias fueran pocas al parecer Wead murió en los brazos de Ford. Además, dado que los dos eran amigos desde que Wead estudiaba en la academia, Ford estuvo presente en algunos de los acontecimientos que aparecen en la película: él desde luego afirmó haber tenido que esquivar la enorme tarta que se lanza en la divertida escena de la pelea entre soldados del ejército y de la marina. Por añadidura, las recientes biografías

publicadas sobre Ford, un cineasta enormemente apreciado y conocido por su obra filmica pero sobre cuya vida hasta hace poco apenas se sabía nada claro y concreto, han aportado muchos más datos, por ejemplo sobre cómo entendía y practicaba las relaciones familiares y acerca de sus concepciones del trabajo y de la aventura, que directamente se pueden ver articulados en este filme de título poco afortunado: Ford había preferido llamar a la película simplemente “The Spig Wead Story”, y desde luego probablemente habría sustituido con gusto el título impuesto por el mucho más acertado de la propia autobiografía de Wead: “The Wings of Men” -Las alas del hombre-, frase alejada del falso y rimbombante “Las alas de las águilas”, título que no por ser el original deja de parecernos incluso bastante peor que el dado en España, el cual expresa una poética y bastante certera contraposición entre la escritura (como proceso interior) y el sol abrasador, exterior, de lo real.

En fin, que Ford en todo caso se ve tremendamente implicado a la hora de narrar la historia de este héroe oscuro y anónimo, que logra pequeñas victorias (individuales y colectivas) a costa de grandes sacrificios, tanto personales como familiares; heroísmo solitario que deja ver las imperfecciones y defectos de un hombre que sabe redimirse pero desvelando por ello la amargura y el sinsentido de lo real que excede a cualquier propósito bienintencionado del protagonista. Ford quería y no quería (estructura paradójica del deseo) hacer esta película: “Y el tributo de Ford a su amigo es escueto, desprovisto de oropeles y casi despiadado: No quería hacer la película, porque Spig fue un gran amigo mío -le dijo a Ford a Peter Bogdanovich-. Pero tampoco quería que la hiciera ningún otro”, como señalan McBride y Wilmington (op. cit.), lo cual explica para estos autores la secuencia final: “En la apoteosis que cierra la película,

Wead, víctima de un fatal ataque al corazón, es evacuado desde su barco por medio de un arnés, deslizándose por encima del gris océano transportado por alas mecánicas. (.). Carson, el payaso, aparece por última vez mirando desde un ojo de buey. Enfocado en primer plano, tira su puro y aparta la vista de su amigo. Para Carson, y para Ford, la experiencia ha sido dolorosa (.).”.

Por cierto que esta secuencia final adquiere todo su simbolismo si la comparamos con la de los títulos de crédito, en la que estos aparecen sobre una pantalla completamente pintada en un azul de manifiesta textura pictórica (se perciben los brochazos); fondo sobre el que se impresionan unas simbólicas alas de enseña militar: lo simbólico son esas alas significantes, tanto como el cuerpo maltratado y destrozado de Wead volando en esas otras alas mecánicas supletorias, “volando” sobre el azul del mar (que equivale al azul del cielo). Lo símbolo y lo real son al principio y al final esos dos registros extrañamente persistentes, el segundo de manera dada, el otro sólo posible merced al sacrificio humano; persistentes y superpuestos a veces, otras articulados, nunca suplantados el uno por el otro.

Contradicción insoluble; del mismo modo que resulta paradójico el brusco cambio que se opera muchas veces en el filme desde el registro de comedia al tono más dramático y desgarrado. Hay secuencias en el filme, como la primera de todas, que abre la película, o aquellas otras de las peleas entre soldados y marineros, que remiten visual y temáticamente al más disparatado cine cómico, esa comedia de los orígenes, tan infantil y que viene muy bien a Ford para retratar la inmadurez del personaje: carreras, caídas, tartas en la cara..., todo tan elemental e infantil, tan refrescante y dinámico, que hace más fuerte la yuxtaposición de estos momentos con escenas como la de la muerte del hijo de Wead.

Por cierto, que esas escenas dinámicas están retratadas en colores chillones y alegres, mientras que las secuencias dramáticas son puestas en pantalla mediante un manifiesto contraste de luces y sombras, de claroscuros tremendamente expresionistas, todo lo cual produce, según algunos comentaristas del filme, “una desconcertante desigualdad de tono”, que se ve acrecentada cuando en los momentos de máximo dramatismo, tras el accidente de Wead, toma el protagonismo el personaje cómico de Carson. Para el crítico George J. Mitchell el filme se ve “severamente perjudicado por algunas escenas de comedia de baja estofa que son lo más desprovisto de tacto y de ingenio que Ford se ha atrevido a poner en la pantalla”, aunque para los ya mencionados McBride y Wilmington, “la aparente falta de sensibilidad de Carson (y de Ford) es en realidad una forma de afrontar lo insoportable”. De eso se trata: lo real, de la enfermedad, de la muerte y de la guerra de sexos, en tanto que núcleo duro irreductible, afrontado por el texto en sus dos registros, el dramático (que toma nota con verdad, digamos, “documental”) y el de comedia, que trata de simbolizarlo, de escribirlo. Ford, como Hitchcock, como Buñuel y como otros muchos maestros del arte cinematográfico, sabe utilizar el humor cuando la representación nos sitúa en el borde mismo del abismo.

Y es que pese a una cierta falta de forma en su estructura narrativa, “Escrito bajo el sol” acaba siendo un relato que marca muy bien tres momentos de un trayecto subjetivo. El primero es el del infantilismo de Wead, caracterizado por su máxima actividad, su despreocupación absoluta respecto de sus obligaciones familiares (incluso su indiferencia por las reglas y códigos que gobiernan la vida militar); comportamiento trasgresor contrapunteado por su enorme talento natural como líder y piloto, por su extraordinaria capaci-

dad para la aventura. Por lo demás este periodo está lleno de esas divertidas, y a la vez pueriles, peleas con los soldados. En definitiva, esta primera parte es la de la exaltación narcisista, la de la proclamación de un Yo autosuficiente y expansivo, desentendido del otro. Por el contrario, el segundo momento, un momento central, es ese instante que marca la vida del personaje (y más metafóricamente como veremos, su trayecto subjetivo) mediante el accidente en la casa. Analicémoslo más despacio.

Ante todo conviene recordar que la actitud de los protagonistas hacia la familia es clave en el cine de Ford. En este sentido, Wead es un negligente irresponsable, al que sus hijas conocen sólo por los noticieros y que no ha prestado ninguna atención a su mujer, a la que deja sola y abandonada a su suerte.: “Los militares de Ford como los héroes de sus westerns, quedan definidos en función de su actitud hacia la familia. Se debaten entre la añoranza por la estabilidad del hogar (y, por extensión, de la civilización ..) y un deseo anárquico de alejarse de la hipocresía y la estulticia que la civilización siempre trae consigo en último término (..). El accidente no hubiera ocurrido si Wead no se hubiera precipitado nerviosamente hacia su hija que estaba gritando; ¿qué refleja esto si no una compensación excesiva al sentimiento de culpa que siente respecto a su familia (..) Wead sabe manejar perfectamente un avión, pero no sabe enfrentarse al dolor o al miedo de su propia hija (..).” Y es que “un factor clave en nuestra percepción del accidente es lo que ocurre inmediatamente antes. La relación de Wead con Minnie ha degenerado (..). Minnie se ha visto relegada a una existencia asexuada que consiste básicamente en jugar al bridge con otras señoras y beber en solitario (..). La escena anterior al accidente muestra a Wead sentado en la cama junto a su mujer, dormida.

Aparentemente, acaban de hacer el amor, pero a él algo le ronda la cabeza y es incapaz de quedarse a su lado. Se sienta, solo, en la oscuridad, fumando un cigarrillo, esperando algo. Y ese algo es la pesadilla que sufre su hija”. En efecto, el personaje narcisista y egocéntrico de la primera parte se encuentra aquí, ni más ni menos que con el sexo, con la relación sexual: aparece entonces el tema de la castración brutal, real, que sufre y que pondrá freno a su narcisismo anterior, primario: “El accidente que sufre destruye sus esperanzas de una carrera brillante pero también le hace madurar al obligarle a abandonar la búsqueda de la gloria y aceptar un nada egocéntrico rol entre bastidores (McBride y Wilmington, op. cit.).

Peter Wollen ha comparado, de manera inadecuada, a “The Wings of Eagles” con el anterior filme de Ford, “Centauros del desierto”, ya que para él, ambos muestran “la antinomia entre el errar y el hogar, con la diferencia de que cuando el héroe vuelve a casa después de volar alrededor del mundo, tropieza con el juguete del niño, se cae por las escaleras y queda completamente paralizado, sin poder mover ni los dedos de los pies. Esto es una macabra reducción al absurdo del hecho de establecerse y echar raíces”. Y decimos que es desafortunada la comparación porque en “Centauros del desierto” el héroe trágico, Ethan, con su herida producida por su paso por la castración (que se manifiesta a través de su odio a los indios), es acompañado en un trayecto

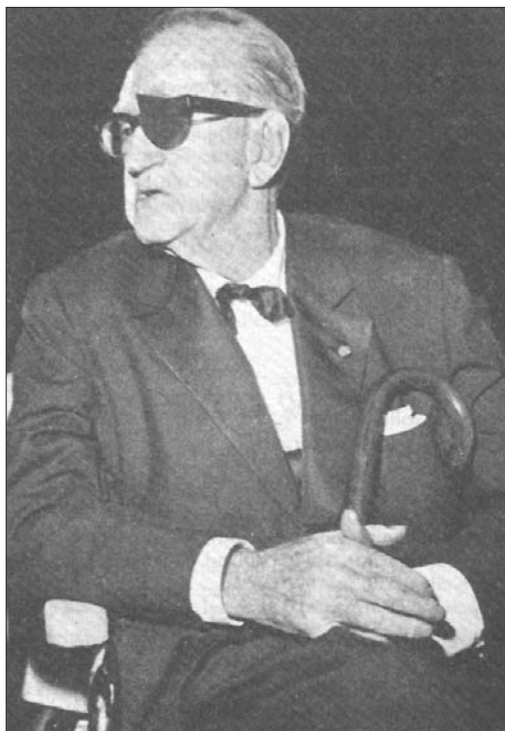
iniciático por Martin, un personaje que se encuentra al principio en una fase narcisista y que es colocado en posición de hijo respecto a este padre simbólico que va a ser Ethan para él. Al final de dicho trayecto iniciático, Martin adquiere un saber, sobre el odio y la violencia (sobre lo real) que supone ser para él -para su Ego- un pasaje (positivo y productivo) por la castración simbólica: al final le espera su chica, Laurie, con la que construirá un nuevo hogar en aquel desierto, que sustituya al que han destruido los indios. Prevalece pues, merced al sacrificio heroico, la civilización.

Sin embargo, en “Escrito bajo el sol”, tras el tono frívolo y enloquecido de la primera parte y el trayecto de superación de la segunda, el protagonista acabará solo, habiendo en cierta forma fracasado como padre y como marido, pues una vez más lo real, en forma de azar (el imprevisto bombardeo de los japoneses sobre la flota americana en Pearl Harbor) impedirá su reencuentro con la mujer. Fracaso pues en la articulación de esa guerra metafórica, esencial en la historia de todo sujeto, que es la guerra de sexos, expresada mediante la violencia, o dicho de otro modo mediante el desencuentro o el malentendido infinito con los que deben chocar, en su encuentro real, el hombre y la mujer. Por una vez en el cine de Ford la escritura (el texto) parece incapaz de dar cuenta de ese desafío, profundo y misterioso.

LUIS MARTIN ARIAS

BIOFILMOGRAFÍA

de JOHN FORD



Aunque hay divergencias entre los biógrafos, parecer ser que el verdadero nombre de John Ford era Sean Aloysius O’Fearná (apellido gaélico que pasó a ser O’Feeney, en su adaptación fonética al inglés de los EE.UU.). Nació el 1 de febrero de 1895 en Cape Elizabeth, Portland (Maine, EE.UU.), aunque sus padres eran de origen irlandés (provenían del Condado de Galway) y fue el undécimo y último hijo de esta pareja que, pese a ser del mismo pueblo de Irlanda, se conocieron y casaron cuando estaban ya en los EE.UU. Sean falleció el 31 de agosto de 1973 en Palm Desert (California, EE.UU.), tras una larga y brillante carrera que le hizo ser considera-

do, ante multitud de críticos y de aficionados, como el mejor director de la historia del cine. Ford llegó a ser, sin duda alguna, un gran clásico, un auténtico maestro.

No se sabe mucho sobre su infancia y juventud, habiéndose dado diferentes versiones a través de sus biografías. Según parece estudió en un colegio de Portland antes de intentar ingresar en la Universidad de Maine y de suspender luego el examen de entrada en la Academia Naval de Annapolis; aunque otros biógrafos señalan que se vió muy pronto obligado a ganarse la vida por si mismo, trabajando como agente de publicidad en una fábrica de cueros y pieles.

Lo que parece confirmado es que a los 18 años viajó a California para reunirse con su hermano Francis, que había adoptado el apellido Ford como sobrenombre artístico, y que era diez años mayor que él. Francis ya trabajaba en la industria cinematográfica de Hollywood, tanto de actor como de director para la Bison Life Motion Pictures, bajo la dirección de Thomas H. Ince. Es allí donde Sean Aloysius toma el pseudónimo de John Ford (según se ha sugerido en homenaje al poeta isabelino del mismo nombre) y desempeña toda clase de labores subsidiarias, hasta llegar a ser ayudante de dirección de su hermano, aunque al principio de su carrera cinematográfica figurará con el sobrenombre de Jack Ford, que aparece ya en algunas fichas técnicas de películas de 1914.

Cuando la Universal prepara una serie de westerns protagonizados por Harry Carey, Francis presiona al productor Carl Laemmle para que confíe la dirección a su hermano. De este modo John Ford debuta como director en 1917, aunque hasta 1923, en "Cameo Kirby", no firma sus películas con su pseudónimo definitivo, haciéndolo en cambio con el ya mencionado de Jack Ford. Respecto a su estilo, hay que decir que en su primera gran película, "Straight Shooting" (1917) ya pone Ford de manifiesto su gusto por ciertos recursos visuales que más tarde serían considerados como "expresionistas", tales como la iluminación contrastada o las sombras cortadas sobre los rostros y las figuras, los cachés constantes y las elipsis narrativas.

En 1920 y tan sólo tres meses después de haberla conocido se casó con Mary McBride, de tal modo que al año siguiente nacería su primer hijo, Patrick Roper, siendo ese mismo año de 1921 contratado por la Fox, donde llegará a realizar hasta la llegada del sonoro una serie de filmes que son a la vez muy personales y tremendamente taquilleros, como "The Iron Horse"

(El caballo de hierro, 1924) o "Three Bad Men" (Tres hombres malos, 1926), hasta que en 1928 su cinta "Four Sons" es distinguida como la mejor del año y poco tiempo después es nombrado presidente de la Asociación de Directores y Técnicos Cinematográficos.

Tras dirigir entre 1917 y 1928 más de 60 películas, en 1928 realiza "Napoleon's Barber", su primer filme sonoro, que fue producido también por la Fox. En esta nueva etapa destaca la trilogía sobre la historia y los acontecimientos de la época final del siglo XIX, protagonizada por Will Rogers: "Dr. Bull" (1933), "Judge Priest" (El juez Priest, 1934) y "Steamboat Round the Bend" (1935). En estos filmes Ford apuesta decididamente por una puesta en escena sencilla y transparente, pero muy funcional desde el punto de vista narrativo, plasmando la vida comunitaria y el hecho social a través de unos personajes entrañables. En su estilo ahora se impone una normalidad compositiva en los encuadres, una iluminación homogénea y el predominio descriptivo expresado con abundantes planos corales, en escala de plano general o de conjunto.

Tras conquistar por fin a la crítica cinematográfica con "The Lost Patrol" (La patrulla perdida, 1934), en 1935 consiguió el Oscar al mejor director por "El delator" volviendo a lograr dicho premio en 1940 por "Las uvas de la ira", y en 1941 por "¡Qué verde era mi valle!". En 1952 volvería a lograr el Oscar al mejor director por "El hombre tranquilo". Volviendo a "El delator", cabe señalar que de nuevo se trata, como en sus primeros filmes mudos, de una historia, terrible ambientada en Irlanda, construida mediante una ambientación fantasmal y expresionista. "El delator" fue un éxito de taquilla al tiempo que daba a conocer a Ford en los círculos intelectuales y artísticos de Europa.

A finales de los años 30 tres genios dominan Hollywood y son la punta de lanza de su prestigio a nivel internacional: William Wyler, Frank Capra y John Ford. Este último alcanza su cénit con "Stagecoach" (La diligencia, 1939), el verdadero comienzo del gran western clásico de la etapa sonora de Hollywood, ya que hasta ese momento el western era un género que había caído en el olvido desde hacía más de una década, sumido en el desprestigio de la serie B más convencional. Para Ford este filme marcó un antes y un después en su filmografía. Más tarde, durante la II Guerra Mundial, es movilizadado como oficial y se hace cargo de la dirección de los servicios cinematográficos militares en el sector del Pacífico. rodando algunos documentales de guerra, entre ellos "They Were Expendable", que fue acabado por Robert Montgomery al caer Ford herido. Por otro documental de guerra, titulado "The Battle of Midway" lograría el Oscar correspondiente a esa especialidad.

Terminada la guerra, con el grado de Almirante, Ford vuelve a Hollywood y en 1948 rueda "Fort Apache" principio de una gran trilogía sobre la caballería, tres películas en las que se refleja el impacto que la guerra había causado en Ford. Por otra parte, en aquellos años, en medio del siniestro clima de la caza de brujas, el prestigioso cineasta llegaría a ser el firmante de un documento en contra de los abusos que se estaban cometiendo, mientras que en el plano artístico fue replegándose en sus filmes sobre un mundo propio, interior: el que le ofrecían los western y los temas de la América más popular, llegando también a intentar plasmar una Irlanda casi soñada.

Realizando probablemente por entonces sus mejores películas -si las comparamos con todas las que había hecho hasta ese momento- paradójicamente contaría con muy escasos reconocimientos críticos y profesionales, aunque el público respondió

acudiendo siempre a ver sus filmes. En 1952 realiza ese auténtico poema lírico, obra maestra de absoluta belleza, que es "The Quiet Man" (El hombre tranquilo) y remata esta etapa de máxima creatividad con su gran filme "The Searchers" (Centauros del desierto) que conquista al público -tras su estreno llegó a ser probablemente la más taquillera de Ford- y a intelectuales tan severos como Jean Luc Godard, convirtiéndose enseguida en un filme de culto, adorado por legiones de cinéfilos.

Sus filmes de finales de los años 50 avallan su facilidad técnica para conseguir un perfecto acabado en películas de gran talla y altos vuelos que siguen gozando del reconocimiento por parte del público. Recién comenzados los 60 sorprenden aún hoy comprobar su capacidad para rematar tres obras maestras de un certero y austero clasicismo: "Sergeant Rutledge" (Sargento negro, 1960), "Two Rode Together" (Dos cabalgan juntos, 1961) y, sobre todo, "The Man Who Shot Liberty Valance" (El hombre que mató a Liberty Valance, 1962) posiblemente su mejor película y una de las mejores de toda la historia del cine.

Pero los gustos del público y el cine habían cambiado ya mucho en los años 60. Manteniendo su dignidad hasta el final, con sus siguientes películas no logró superar estas auténticas cimas del arte cinematográfico, despidiéndose sin embargo con un gran y extraño filme, "Seven Women" (Siete mujeres, 1966) verdadero testamento personal y artístico del cineasta más grande de todos los tiempos.

LARGOMETRAJES (periodo sonoro):

1928. NAPOLEON'S BARBER
(El barbero de Napoleón).

RIDLEY THE COP
(Policías sin esposas).

1929. STRONG BOY (¡Viva la ambición!).

- THE BLACK WATCH
(Shari, la hechicera).
- SALUTE (El triunfo de la audacia).
- MEN WITHOUT WOMEN
(Tragedias submarinas).
1930. BORN RECKLESS (El intrépido).
UP THE RIVER.
1931. SEAS BENEATH (Mar de fondo).
THE BRAT (La huerfanita).
ARROWSMITH
(El doctor Arrowsmith).
1932. AIR MAIL (Hombres sin miedo).
FLESH (Carne).
1933. PILGRIMAGE (Peregrinos).
DOCTOR BULL.
1934. THE LOST PATROL
(La patrulla perdida).
THE WORLD MOVES ON
(Paz en la tierra).
JUDGE PRIEST.
1935. THE WHOLE TOWN'S TALKIN
(Pasaporte a la fama).
THE INFORMER (El delator).
STEAMBOAT ROUND THE BEND.
1936. PRISONER OF SHARK ISLAND
(Prisionero del odio).
MARY OF SCOTLAND
(María Estuardo).
THE PLOUGH AND THE STARS.
1937. WEE WILLIE WINKIE
(La mascota del regimiento).
THE HURRICANE
(Huracán sobre la isla).
1938. FOUR MEN AND A PRAVER.
SUBMARINE PATROL.
1939. STAGECOACH (La diligencia).
YOUNG MR. LINCOLN.
DRUMS ALONG THE MOHAWK.
1940. THE GRAPES OF WRATH
(Las uvas de la ira).
THE LONG VOYAGE HOME
(Hombres intrépidos).
1941. TOBACCO ROAD
(La ruta del tabaco).
HOW GREEN WAS MY VALLEY
(¡Qué verde era mi valle!).
1945. THE WERE EXPENDABLE
1946. MY DARLING CLEMENTINE
(Pasión de los fuertes)
1947. THE FUGITIVE (El fugitivo)
1948. FORT APACHE (Fort Apache).
THREE GODFATHERS.
1949. SHE WORE A YELLOW RIBBON
(La Legión invencible)
1950. WHEN WILLIE COMES MARCHING
HOME
(Bill, qué grande eres).
WAGON MASTER.
RIO GRANDE (Río Grande).
1952. THE QUIET MAN
(El hombre tranquilo).
WHAT PRICE GLORY.
1953. THE SUN SHINES BRIGHT.
MOGAMBO (Mogambo).
1955. THE LONG GRAY LINE
(Cuna de héroes).
MISTER ROBERTS
(Escala en Hawai).
1956. THE SEARCHERS
(Centaurios del desierto)

1957. THE WINGS OF EAGLES
(Escrito bajo el sol).
THE RISING OF THE MOON.
1958. GIDEON'S DAY
(Un crimen por hora).
THE LAST HURRAH
(El último hurra).
1959. THE HORSE SOLDIERS
(Misión de audaces).
1960. SERGEANT RUTLEDGE
(El sargento negro)
1961. TWO RODE TOGETHER
(Dos cabalgan juntos)
1962. THE MAN WHO SHOT LIBERTY
VALANCE
(El hombre que mató a Liberty
Valance).
HOW THE WEST WAS WON
(La conquista del Oeste. Episodio:
"La guerra civil").
1963. DONOVAN'S REEF
(La taberna del irlandés).
1964. CHEYENNE AUTUMN
(El gran combate).
YOUNG CASSIDY
(El soñador rebelde).
1965. SEVEN WOMEN (Siete mujeres).
-

PROGRAMA

CICLO: "JOHN FORD"

DICIEMBRE 2002

- **LEON:** SANTA NONIA 4
- **PALENCIA:** CALLE MAYOR 54
- **PONFERRADA:** RIO ANSELMO 12
(POLIGONO "LAS HUERTAS")
- **VALLADOLID:** FUENTE DORADA 6
- **ZAMORA:** LEOPOLDO ALAS "CLARIN" 4

TODAS LAS PROYECCIONES TENDRÁN LUGAR A LAS 8 DE LA TARDE

ESCRITO BAJO EL SOL

(The Wings of Eagles)

EE.UU., 1957.

Color, 110 minutos.

Guión: FRANK FENTON y WILLIAM
WIESTER HAINES, basado
en la vida del comandante
Frank W. "Spig" Wead

Fotografía: PAUL E. VOGEL

Música: JEFF ALEXANDER

Intérpretes: JOHN WAYNE, MAUREEN
O'HARA, DAN DAILEY,
WARD BOND

Con un ritmo preciso e implacable, el filme aplica el principio fordiano de la "ducha escocesa", pasando de momentos cómicos, en los que se afianza la simpatía hacia los distintos personajes, a otros de un intenso dramatismo, entremezclados



con un lirismo a veces irónico, a veces sublimemente trágico. Una de las indudables obras maestras de Ford que, sin embargo es menos conocida en la actualidad, y en la que abordó la biografía de un amigo suyo al que se sentía muy próximo y que, al tiempo, le sirve para plasmar también datos autobiográficos. El filme narra la historia, mediante magníficas elipsis que van articulando a la perfección el paso del tiempo, de Frank Wead, piloto de la prime-

ra promoción de la US Navy, oficial destacado y soldado ejemplar que ve totalmente alterada su carrera militar por un accidente en su casa (cae rodando por las escaleras), un accidente que le dejará parálítico, en una silla de ruedas. Sin dejarse hundir por la terrible desgracia, a base de fuerza de voluntad, logrará reiniciar una sorprendente carrera como guionista cinematográfico y autor teatral.

Con un ritmo implacable, que induce una engañosa apariencia de tranquilidad, pasamos de un arranque cómico, en el que conocemos a los personajes y simpatizamos con ellos, a momentos trágicos que son mitigados con la interposición inadvertida de elementos distanciadores, tales como una sólida y sutil ironía que sitúa constantemente el tono general de las secuencias en los límites de la comedia. Por otra parte, el respeto escrupuloso por los acontecimientos reales de la biografía del protagonista se apoya sobre una implícita metáfora acerca del tiempo que pasa con rapidez para el ser humano.

León: LUNES 16

Palencia: LUNES 9

Ponferrada: JUEVES 19

Valladolid: MARTES 10

Zamora: VIERNES 13

LAS UVAS DE LA IRA

(Grapes of the Wrath)

EE.UU., 1940

129 minutos

Guión: NUNNALLY JOHNSON,
basado en la novela homóni-
ma de JOHN STEINBECK

Fotografía: GREGG TOLAND

Música: ALFRED NEWMAN

Intérprete: HENRY FONDA, JANE DAR-
WELL, JOHN CARRADINE,
CHARLEY GRAPEWIN



La familia de Joad es expulsada por compañías petroleras de su tierra, la Cuenca Polvorienta de Oklahoma, convertida en desierto por los vientos. Emprende entonces, junto con otras miles de familias, un largo viaje hacia California, en busca de un supuesto paraíso, con trabajo y salarios para todos. Pero la prosperidad se esfuma ante sus ojos como un espejismo. Intermediarios inescrupulosos los amontonan en primitivos campos de concentración y comercian con ellos como fuerza laboral barata por salarios de hambre, empleándolos para suplir a huelguistas que luchan por condiciones más humanas y una paga justa. El decidido carácter de Mamá Joad sostiene a los otros: el joven

Tom, quien se encuentra bajo libertad condicional, el tío John, los abuelos, la hija embarazada e, incluso, el expedidor Casey. Pero la incesante miseria desgasta los lazos familiares.

Esta sobria y contenida adaptación de la novela de John Steinbeck presenta una cronología de la miseria tan dolorosa y amarga como ninguna otra en el cine americano. El paisaje está detrás de todas las angustias de los Joad y Ford fotografía las carreteras polvorientas y los horizontes sin límites con una intensidad tal, que el camión cargado aparece como un Arca de Noé que lleva a uno o dos de cada generación lejos de un desierto batido por el viento. La oscuridad trae incertidumbre y temor, la luz del sol anima y mueve a la familia. Jane Darwell, como la madre, hace una interpretación completamente comprometida, pero es Fonda con su andar de gato y su mirada profunda, quien asume los rasgos de la gente común, sufriendo la explotación y a veces reaccionando contra ella.

León: MARTES 17

Palencia: MARTES 10

Ponferrada: VIERNES 20

Valladolid: MIÉRCOLES 11

Zamora: SÁBADO 14

CENTAUROS DEL DESIERTO

(The Searchers)

EE.UU., 1956.

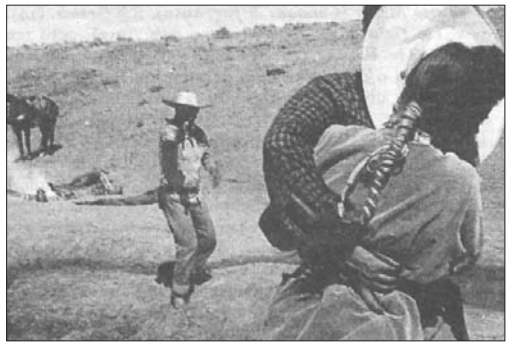
Color, 119 minutos.

Guión: FRANK S. NUGENT,
basado en la novela de ALAN
LEMAY

Fotografía: WINTON C. HOCH

Música: MAX STEINER

Intérpretes: JOHN WAYNE, JEFFREY
HUNTER, VERA MILES,
WARD BOND



En una región solitaria de Tejas, tres años después de que haya acabado la guerra civil llega Ethan, todavía con el uniforme y el sable de soldado rebelde, pues él no se ha rendido ni se rendirá jamás. Llega a casa de los Edwards, y allí se entera de un robo de ganado en un rancho vecino. Mientras sale, junto con otros vecinos, a la búsqueda de los ladrones, la familia Edwards es aniquilada por una partida comanche, su casa arrasada y Debbie, la hija pequeña secuestrada. Los sobrevivientes, el tío Ethan, y Martín, el hijo adoptivo, un joven mestizo (mitad indio, mitad blanco), se lanzan a la persecución de los comanches, para rescatar a la niña. Se inicia así un largo viaje, que durará varios años y que ocupa casi toda la película. Un

viaje iniciático, mítico, a las fuentes mismas del ser humano, al enigma insondable del origen; a ese núcleo incandescente donde hierve la violencia, el odio y la necesidad de encarar, de frente, todo eso. Para Martin será un trayecto de experiencia, difícil y a veces desoladora, que le hará crecer como adulto, alcanzando un estatuto heroico en duro combate con los indios pero también con el odio que su tío Ethan les profesa.

El dominio de la narración cinematográfica, con tendencia al lirismo, la siempre excelente dirección de actores, la roturación psicológica de sus caracteres y la sabia utilización de los recursos técnicos y de los escenarios (magistral plasmación del Monument Valley) para enfatizar la fuerza emocional del relato, son algunos de los elementos fílmicos que hacen de "Centauros del desierto" uno de los grandes títulos de la obra del maestro Ford.

León: MIERCOLES 18

Palencia: MIERCOLES 11

Ponferrada: LUNES 16

Valladolid: JUEVES 12

Zamora: MARTES 10

PASION DE LOS FUERTES

(My darling Clementine)

EE.UU., 1946.

B/N, 97 minutos.

Guión: SAM HELLMAN

Fotografía: JOE MACDONAL

Música: DAVID BUTTOLPH

Intérpretes: HENRY FONDA, TIM HOLT, WARD BOND, VICTOR MATURE.

Clementine es el nombre que da título a la canción memorable que acompaña los pasajes más emotivos del filme, y también es el de ese personaje que se muestra como una mujer fina, delicada y misteriosa que se disputan el bueno y el malo y que consigue con su sola presencia alterar el orden y concierto del polvoriento poblado de Tombstone. Y es que, al tratarse de un mundo netamente masculino, llama la atención la habilidad con la que hace Ford el retrato de las mujeres, reflejando el contraste entre las antagónicas Clementine y Chihuahua, la fulana posesiva y de carácter intratable, en este filme que es algo más que una espléndida fotografía, una bella partitura o una magistral interpretación del plantel de actores: se trata de un western inmortal, paradigma de un Oeste mágico y legendario, que podría ser tomado como modelo de muchos otros, en el que se conjugan con soberbia habilidad acción, drama, humor y alguna pincelada de romanticismo.



Henry Fonda, inspirado y en uno de los mejores trabajos de su carrera, interpreta a Wyatt Earp, al que Ford tuvo la oportunidad de conocer pues solía invitarle a tomar café en sus rodajes de filmes mudos y cuyos relatos tuvo en cuenta a la hora de afrontar su histórico duelo con los forajidos de O.K. Corral. El otro duelo es el interpretativo, entre Henry Fonda y Victor Mature: el primero encarna al representante de la ley con un nombre cuya sola mención infunde el respeto de todos los presentes pero, al mismo tiempo, aporta sus pequeñas dosis de humor. Frente a él, un brillante Mature toma el papel del tísico pero exitoso con las mujeres Doc Hollyday, un villano de prestigio y médico de vocación, una viva muestra de que el malo de la película siempre esconde un lado humano y sensible y que son las circunstancias de la vida las que llevan hacia los caminos del mal.

Palencia: JUEVES 12

Ponferrada: MARTES 17

Valladolid: VIERNES 13

Zamora: MIERCOLES 11

EL ULTIMO HURRA

(The Last Hurrah)

EE.UU., 1958.

B/N, 125 minutos.

Guión: FRANK NUGENT, basado en la novela de EDWIN O'CONNOR

Fotografía: CHARLES LAWTON JR.

Sonido: HARRY MILLS

Intérprete: SPENCER TRACY, JEFFREY HUNTER, DIANNE FOSTER, PAT O'BRIEN.



El alcalde de una ciudad de Nueva Inglaterra, situada en la costa atlántica de los EEUU, cumple su mandato presidencial y se presenta a la reelección. Cuando comienza el periodo electoral, sus amigos le aconsejan que cambie el método de campaña para poder competir con su rival en los comicios electorales, que según los últimos sondeos, está impactando fuerte en la población. Nos encontramos así con, por un lado, el viejo alcalde demócrata, partidario de los contactos personales y de encontrar acuerdos mutuos para solucionar los problemas y, frente a él, un joven inepto manejado por una camarilla de politicastos de aspecto añoso, pero que saben dar el pego con esa imagen de juventud, magnificada por la televisión y que le llevará a vencer en las elecciones.

Pese a tratarse de una excelente película, muy fordiana en todos sus aspectos, es una de sus obras menos conocida por las nuevas generaciones cinéfilas. Escenográficamente poblada por luces y sombras, su iluminación contrastada comunica toda la desesperación y amargura que se esconde en la historia de un líder competente, en plena forma y muy profesional, arrinconado por una serie de circunstancias ajenas a él; una visión trágica que se plasma sobre todo en la puesta en escena de los ritos, los velatorios o los funerales; aun-

que de nuevo, los giros cómicos que Ford sabe imprimir tonifican y dotan de ritmo al relato, perfectamente engrasado con las interpretaciones de los magníficos secundarios que pululan en torno a Tracy, esos aviesos sin escrúpulos o, bien, esos otros fieles colaboradores del alcalde.

Palencia: VIERNES 13

Ponferrada: MIERCOLES 18

Valladolid: SABADO 14

Zamora: JUEVES 12



www.cajaespana.es

