

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:  
Notas para una bibliografía

Autor/es:  
Losilla, Carlos

Citar como:  
Losilla, C. (2002). Notas para una bibliografía. Nosferatu. Revista de cine.  
(40):72-74.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/41286>

Copyright:  
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



**donostiakultura.com**



# Notas para una bibliografía

*Carlos Losilla*

**E**l 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 “expressionismo” 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. Pla-

ce (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 Sarris (Secker & Warburg-BFI. Londres, 1976), el famoso *John Ford*, de Peter Bogdanovich (Fundamentos. Madrid, 1983, 2ª 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. 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 do-

cumentales 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...* (nº 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 Víctor 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’expresionis-

me’ fordien” (*Positif*, 331, septiembre de 1988), luego en su reformulación para incluirlo en su libro *John Ford* (Rivages. París, 1990) bajo el título “L’expresionisme”. 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.