

El espacio en el cine de John Ford (Ford o los dos espacios)

FRANCISCO PERALES BAZO

"La cámara al principio no pidió al paisaje más que su marco"
(Mity, 1978, p. 382)

Desde su nacimiento en 1895, se ha intentado establecer una definición del cine que viniera a expresar sus características más representativas, enunciando una serie de frases que trataron de precisar sus constantes más específicas. Han sido muchos los intentos a lo largo de su, todavía corta existencia, pero parece ser que aún no se ha conseguido una proposición que consiga aunar sus propiedades más significativas. Entre los enunciados que más se aproximan a una exposición de lo estrictamente fílmico, podemos citar una que hasta la fecha ha sido la más aceptada y difundida: "el cine es la imagen en movimiento". Entre otras declaraciones podemos citar la enunciada por el célebre director británico Alfred Hitchcock: "Un rectángulo que hay que llenar de emoción". Sin duda, una de las precisiones que mejor se ajustan a tal intento, porque en ella está contenida la referencia implícita a uno de los aspectos fundamentales de la imagen cinematográfica, el espacio, la otra es el tiempo, y juntas, constituyen el plano, la unidad mínima de la expresión cinematográfica.

Aceptada la enorme importancia que el espacio juega en el universo fílmico, sería interesante analizar el modo en el que ha sido tratado por los distintos realizados y géneros. Tarea, más bien imposible, a no ser que el presente artículo se convierta en un manuscrito enormemente extenso, motivo que justifica la elección de cuatro títulos de la dilatada obra de John Ford: "La diligencia", "Río Grande", "Centauros del desierto" y "El hombre que mató a Liberty Valance". La decisión ha estado motivada, no sólo porque sea la de uno de los cineastas más importantes de todos los tiempos, sino porque el tratamiento espacial que refleja, constituye uno de los signos más significativos de su obra. Muchos de sus filmes, sobre todo los westerns, pueden clasificarse dentro de lo que hoy se denomina, Road

movie o películas de viaje. En ellos, se distinguen a sus protagonistas en una inmersa búsqueda que conlleva a un traslado físico; los personajes están en un continuo éxodo hacia tierras prometidas que finalmente tendrán que construir ellos mismos. "La diligencia", "Las uvas de la ira" y "Centauros del desierto", son una buena muestra de ello. Pero, podemos encontrar otros títulos en su filmografía que, aunque a simple vista no exista ninguna expedición o viaje, es posible hallar una inquietud de indagación en el interior de sus individuos que les son absolutamente necesarios para el reencuentro personal. El protagonista fordiano pretende restablecer una serie de conductas que ha ido abandonando con el tiempo. En realidad, lo que necesita es recobrar su propia dignidad. Ya no acepta posiciones convencionales o cómodas, sino que desea recobrar ciertos valores que se habían devaluado. Estos serán los motivos que lo empujen hacia una nueva forma de vida que únicamente transcurre en su interior; "Río Grande", "El hombre que mató a Liberty Valance" y "El hombre tranquilo", son viajes intraspectivos de sus protagonistas, que buscan un punto de confluencia entre el idealismo interno y la realidad exterior. Así pues, el espacio que atraviesan los personajes fordianos no es sólo una extensión que tienen que recorrer para ir desde un lado a otro. El realizador plantea la existencia de cierto paralelismo entre territorio y personaje y trata de transmitir un sentido simbólico a su interrelación. Puede sentirse una evolución psicológica que transcurre paralela al propio paisaje, y el mundo interior se materializa en una imagen espacial, expresión visual de su caracterización. Los personajes que viajan en la diligencia se transforman a medida que avanza el carruaje por los territorios desérticos, produciéndose una correlación entre ambos que está motivada por el inhóspito terreno y la estrechez del vehículo que obliga al contacto físico, a las miradas furtivas, a la efímera convivencia entre sus pasajeros, la aparición de Ringo Kid y, por supuesto, el ataque indio. La elección de los decorados no presupone una decisión arbitraria, sino que se traduce en la expresión psicológica de los personajes.

El espacio por el que Ringo y Dallas transitan cuando llegan al fin del viaje, muestra un lugar agresivo y desconcertante. Las calles están habitadas por una serie de individuos cuya disposición, viene a representar la reconstrucción de un pueblo caótico que contrasta con el deseo de sosiego de los protagonistas. Ford sabe reconvertir los sentimientos y pensamientos en un signo visual donde la palabra se hace innecesaria. Existen dos mundos diferentes situados en distintos es-

pacios. El territorio de Kid, donde la violencia se ha establecido como inherente a él, y el territorio de Dallas, más tranquilo, reposado y armonioso. Mientras ella se acomoda en el nuevo espacio, él no lo hace en el suyo y camina hacia el de Dallas. Esta será la gran conclusión final, la renuncia de un espacio por otro equivalente al drástico cambio de conductas que se ha producido en ellos.

Los caminos conducen, más que a lugares concretos, a otras formas de vida, a costumbres y culturas diferentes. Las largas y angostas veredas que cuartejan y rompen los amplios paisajes, se interrelacionan, se cruzan, se unen y se separan. Así, en cierto momento de "La diligencia", aparece una bifurcación del sendero que produce la escisión entre carruaje y caballería. Son dos caminos que llevan a parajes distintos cuyas implicaciones dramáticas también lo son. La caballería se aleja para cumplir nuevas misiones, mientras que la diligencia avanza hacia su destino, que se proclama incierto y posiblemente trágico. Ford, reniega de la direccionalidad y no respeta la ubicación geográfica. Lo que realmente le interesa es el hecho de moverse, de trasladarse, el cambio físico. El destino al que se dirigen queda renegado a un segundo nivel. Lo importante es la acción, la intención y el deseo. No respeta la ortodoxia de las normas más elementales de la planificación, sino que reniega someterse a la subordinación de las reglas que puedan limitar la creatividad de la puesta en escena y mermar el dramatismo espacial. Prescinde someterse a las rígidas normas que plantea el *raccord* de dirección, saltándose arbitrariamente el eje de acción, como ocurre en *La diligencia*, precisamente en uno de los momentos más críticos, cuando el carruaje es perseguido por la tribu india. Es ahí donde Ford rompe todas las reglas y se libera al ubicar la cámara en la posición dramática precisa, haciendo oídos sordos a las exigencias más elementales de la realización cinematográfica. El resultado es evidente, los cambios de direccionalidad de un plano a otro se repiten más de una vez; si en uno, los caballos van de izquierda a derecha del encuadre, en el que le precede lo hacen de derecha a izquierda. El hecho, que podría suponer una desorientación para el espectador, consigue plasmar un espacio abierto donde el orden y el sentido dejan de tener la trascendencia de otras veces. Lo que importa es la distancia, el espacio que separa a unos de otros. Ahí radica la emoción y la tragedia. Los protagonistas son seres que se mueven por espacios sin límites y que únicamente invitan al desplazamiento y la acción, porque no hay donde ir, sólo la huida tiene sentido. Cuando utiliza el *travelling* lo hace para transmitir una movilidad espa-

cial que sea denotativa de liberación, y aquellos personajes de moral rígida siempre aparecen en actitud hierática, estática, sin ningún atisbo de movimiento. En cambio, cuando el héroe o la heroína fordiana, son presentados de manera inmóvil o, al menos, sosegada, el director hace uso de artilugios técnicos, —de los que no es muy entusiasta ni le gusta abusar,— para producir un movimiento espacial y romper ese estado inexorable. Así, cuando en *La diligencia*, John Wayne efectúa su aparición, lo hace de manera solemne, reposado, mayestático y hasta, en cierto modo, fantasmagórico. Su figura transmite una apariencia de inamovilidad majestuosa que Ford trata de destruir al mismo tiempo que magnificar. Con tal motivo utiliza un *travelling* de acercamiento hacia su rostro y transforma de forma progresiva el plano, comienza con un encuadre que permite la identificación del lugar y termina con el rostro de Ringo. A propósito de este *travelling*, Quim Casas dice que carece de precisión técnica —el objetivo se desenfoca antes de llegar al primer plano sobre el rostro de Ringo—. Y es que ciertas cosas nunca le preocuparon demasiado, de ahí el ignorar las reglas de los ejes, los tipos de *raccords* o el perfeccionismo en los movimientos de cámara. Prefiere recurrir con mayor frecuencia a los planos generales, donde es posible un mayor margen de movimientos. Los amplios encuadres muestran los esfuerzos que derivan de los inhóspitos terrenos. Su mayor preocupación consiste en integrar al ser humano en el espacio escénico y producir una interrelación de causa-efecto entre protagonista y escenario. Las grandes llanuras que atraviesan casi siempre son asumidas como un riesgo que aceptan voluntariamente, y los espacios abiertos son utilizados, casi de forma exclusiva para las grandes hazañas. El terreno crece y se expande, mientras el ser humano disminuye y se convierte en una pequeña figura que ya es parte del decorado. Pero a medida que se reduce su tamaño, parece recobrar una nueva dimensión que permanecía oculta; los esfuerzos humanos son ampliados y enaltecidos a medida que su figura se reduce y los conflictos personales se integran con los espaciales.

El espacio fordiano no es sinónimo exclusivo de un espacio exterior, aunque sea allí donde surgan los enfrentamientos, donde salden los errores y se resuelvan los conflictos. Los sentimientos más recónditos e interiorizados afloran entre cuatro paredes. Si las acciones de grupo, todas las relativas a la tropa en "Río Grande", o los enfrentamientos entre Liberty y Ransom se resuelven en exteriores, los momentos más intimistas, transcurren en lugares cerrados. Al tener menos

margen de maniobras, los gestos y movimientos delatarán sentimientos que se empeñaban en permanecer ocultos. Es en el interior donde se producen los enfrentamientos emocionales, donde se exponen los sentimientos, rencores y todo aquello que ha quedado postergado en el espacio exterior. De todos ellos, destaca de manera preferente, el hogar. La intimidad y la seguridad de la familia se convierte en una de las constantes más fieles de toda su obra.

Por otro lado, es importante observar las características físicas que suponen el diseño de los decorados y que conviene resaltar por su novedad y singularidad. Si bien ha sido alabado, y muy justamente, la utilización de los techos por Orson Welles, también convendría aclarar que no se trata de una innovación suya. El expresionismo alemán los había mostrado ya en los años veinte, y a continuación, Ford los incorporó a sus escenarios. "La diligencia", precisamente la película de culto del autor de "Sed de mal", es uno de los mejores ejemplos en el que puede verse este componente. La nueva concepción decorativa iba acompañada de una forma de atreazar, que aligeraba y simplificaba el mobiliario y sus adornos, utilizando únicamente los elementos más precisos. Proceder paradójico, porque conseguía una amplitud que por otra parte, negaba, recurriendo a la iluminación para jugar con el espacio escénico en general y, con la profundidad en particular, utilizándola para difuminar los fondos, para ocultar sus límites y, al mismo tiempo, sugerir un horizonte cercano y otro lejano, con el fin de conseguir una dimensión espacial de inciertas proporciones que recuerden al ciclorama teatral. El cineasta no se decanta incondicionalmente a favor del plano general, como hacen ciertos realizadores europeos, concretamente Jaques Tati o Jean Renoir, sino que acude a una amplia gama de selectividad espacial con un sentido ejemplar de lo económico y lo narrativo, y aunque, en muy pocas ocasiones apela a los planos cerrados, cuando lo hace es para expresar los aspectos más íntimos del ser humanos. Los cortos y selectivos encuadres permiten captar los rostros de los actores sólo cuando tienen algo que transmitir con la mirada, con un atisbo de sonrisa o con un gesto de la cara, dotándolo de unos efectos intimista pocas veces igualado. En su obra, la cámara únicamente se acerca a él para destacar y expresar un rasgo característico, un sentimiento profundo y auténtico que generalmente mantiene oculto. El realizador concede tal importancia al primer plano que no duda en sacrificar la profundidad espacial que tanto le gusta y renuncia a ella, situando a los protagonistas delante de un fondo que lo aísla del entorno. Pero cuando la planificación

impide encuadres intimistas que puedan aislar al personaje de su contorno, Ford recurre a ciertos elementos escénicos para resaltar su presencia. Es una fórmula que repite en varias ocasiones, como en "Centauros del desierto". El filme, comienza con un rótulo sobre negro en el que puede leerse: Texas 1868; a continuación la señora Edwards abre la puerta y se detiene junto al marco, quedando a contraluz, con la silueta recortada. El exterior se vislumbra como un espacio desértico, intensamente luminoso que contrasta con el interior. Seguidamente, ella avanza y la cámara la sigue; abandona la estancia, atraviesa el marco de la puerta y se produce una integración de ambos espacios. Tras mostrar su rostro, se ofrece un plano general del contracampo en el que puede verse la pequeña figura del protagonista que se acerca. Así comienza el filme, subrayando la presencia de un misterioso personaje que procede de un exterior lejano. Pero habrá que esperar al plano final para ver al personaje tras dicho marco, que no llega a atravesar, ya que en el último instante decide regresar por donde vino. El ciclo se completa al cerrarse la puerta automáticamente, pues no interviene acción humana.

La elipsis espacial constituye un instrumento trascendental en el lenguaje fordiano, donde sugerir es mejor que mostrar. Recurre a la alusión y evita toda acción proselitista sobre la violencia, aunque no por ello se debiliten sus efectos agresivos, sino que, por el contrario, añade una carga dramática que de otro modo, tal vez no hubiera tenido. El director de "El delator" consigue despertar la imaginación del espectador y le obliga a abandonar una actitud pasiva. Es él quien reconstruye, mediante proceso mental, unos hechos violentos que nunca fueron mostrados.

En la escena final del tiroteo de "La diligencia", Ford la mantiene en pantalla hasta el momento en que Ringo se arroja al suelo al tiempo que se produce el primer disparo. El director recurre a la elipsis espacial y se centra en Dallas y su territorio. Las detonaciones del enfrentamiento, con una concepción similar a la secuencia del asesinato de "Varieté" (1925), siguen presentes mediante el sonido en off pero la cámara se centra, por medio de un largo travelling, en su persona. Ford no quiere magnificar el duelo, sino potenciar sus efectos sobre la figura femenina. No es que reniegue del desafío, tantas veces anunciado, sino que pretende proyectar sus secuelas dramáticas en otro personaje y en otro espacio, más reducido, más íntimo y personal. Del mismo modo, en "Centauros del desierto", elude los momentos más duros y sangrientos, como es el múltiple asesinato de la

familia Edwards. El realizador fragmenta el espacio en parcialidades concretas que posteriormente serán reconstruidas en un espacio unitario; y aunque no muestre todos los ángulos del escenario, el espectador los completará mediante proceso mental.

Ford muestra la violencia y el sufrimiento, por su ausencia, acudiendo a los espacios en off. Las situaciones dolorosas y trágicas son recibidas en medio de unas reacciones, aparentemente, carentes de importancia, como actos profundamente cotidianos. Los personajes que componen su obra son individuos que han aceptado el dolor como un ingrediente más de la vida.

Para ir concluyendo, diremos que en la obra de John Ford se observa un doble espacio que a veces se unifica cuando desaparece la invisible frontera que los mantiene separados. La integración o, mejor dicho, la intromisión de uno en otro constituye una agresión que, generalmente termina en tragedia. Un claro exponente de ello son los dos espacios establecidos en "La diligencia", uno el del hombre blanco, el otro, el del salvaje indio. En el último tercio del filme, cuando el carruaje es atacado por la tribu, se produce esta ruptura fronteriza. La amplia llanura es el espacio del hombre blanco, un camino llano, árido y seco. La montaña es el espacio del rostro pálido. Son dos extensiones con una clara diferenciación geográfica. Los dos espacios suponen un choque, un enfrentamiento físico y cultural, que corresponde siempre a dos grupos diferentes, el hombre blanco y el indio ("La diligencia", "Centauros del desierto", "Dos cabalgan juntos"), el héroe y el villano ("El hombre que mató a Liberty Valance") el colonizador y el colonizado ("El gran combate").

Pero el realizador acude una y otra vez a los mismos parajes. No necesita de muchas ni variadas localizaciones para seguir el trayecto de una diligencia ("La diligencia") o el rastreo de unos secuestradores ("Centauros del desierto"). En su actitud de cineasta, no trata de ocultar estas repeticiones espaciales con extraños encuadres o angulaciones que impidan su reconocimiento. Monument Valley es una muestra evidente de sus constancias espaciales, logrando hacer de él, el escenario más popular del oeste americano, en la imagen visual por antonomasia y en el indiscutible símbolo iconográfico del género. A partir de "La diligencia", Ford cambia las referencias estéticas del western, Monument Valley se convierte en uno de los signos de identidad más representativos del director y en un escenario eminentemente fordiano. En una ocasión dijo: "Amo Monument Valley y la re-

serva Navajo. Soy prácticamente como uno de ellos, algo así como un jefe adoptivo" (MADSEN, 1966, p.42).

BIBLIOGRAFÍA:

MITRY, J. (1978): *Estética y psicología del cine* (volumen 2. Las formas.)

MADSEN, A.: «Cavalier seul. Entretien avec John Ford», en *Cahiers du Cinéma*, nº 183, octubre de 1966.

QUIM C. (1989): "JOHN FORD el arte y la leyenda", Dirigido por..