



Comunicación y Hombre

ISSN: 1885-365X

comunicacionyhombre@ufv.es

Universidad Francisco de Vitoria

España

Lanuza Avello, Ana; Cabezuelo Lorenzo, Francisco
Valores familiares y comunitarios en el cine de John Ford
Comunicación y Hombre, núm. 14, 2017, pp. 201-214
Universidad Francisco de Vitoria
Pozuelo de Alarcón, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=129453532012>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Dra. Ana Lanuza Avello

Universidad CEU San Pablo

@ ana.lanuzaavello@ceu.es

DOI 0000-0003-3380-6513

Dr. Francisco Cabezuelo Lorenzo

Universidad Complutense de Madrid

@ fcabezuelo@ucm.es

DOI 0000-0002-9380-3552

■ Recibido / Received

5 de abril de 2017

■ Aceptado / Accepted

30 de mayo de 2017

■ Páginas / Pages

De la 201 a la 214

■ ISSN: 1885-365X

Valores familiares y comunitarios en el cine de John Ford

Family and community values in John Ford's Cinema

Esta investigación aborda la filmografía de John Ford para profundizar en la visión que el director tenía de dos de las realidades ambítiales que con más profusión retrató a lo largo de su obra: la familia y el ejército. Tras una contextualización biográfica, histórica y social, y un acercamiento a la visión del ejército y la familia que Ford plasma en su cine, se aborda el análisis antropológico de la obra Río Grande (1950). Para el desarrollo de este estudio se hace uso de la metodología quintasiana, que se aplica a tres diálogos clave de la cinta.

PALABRAS CLAVE: John Ford, familia, comunidad, valores, ejército,cine clásico.

This research deals with John Ford's filmography to deepen the vision that the director had of two of the ambit realities that portrayed most throughout his work: the family and the army. After a biographical, historical and social contextualization, and an approach to the vision of the Army and the family that Ford portrays in his cinema, this article focuses on the anthropological analysis of the movie Rio Grande (1950). For the development of this study is made use of López Quintás methodology, which is applied to three key dialogues of the movie.

KEY WORDS: John Ford, family, community, values, army, classic cinema.

1. Introducción y justificación

Los valores clásicos de la familia, la comunidad y la tradición impregnán por completo toda la filmografía de John Ford (Maine, 1894-California, 1973) hasta convertirse en uno de sus temas centrales. Considerado uno de los mejores directores cinematográficos de todos los tiempos, su nombre se asocia al western, pero abarcó gran número de géneros. Su obra, inspirada en el humanismo cristiano, ha ayudado a conformar la visión contemporánea de los Estados Unidos y de las actuales sociedades occidentales. La filmografía de Ford consta

de 133 películas, rodadas entre 1917 y 1966. Su obra atraviesa la mayor parte de la historia del cine y en parte coincide con la época del *New Deal*, en la que se produce un prolífico acercamiento a cuestiones morales o explícitamente religiosas, a través de historias que transmiten verdades sobre la experiencia humana (Lanuza, 2011: 64).

Destaca en sus películas el planteamiento de horizontes vitales que superan las particularidades propias de determinadas confesiones religiosas o modelos familiares, realidades a las que se acerca desde un punto de vista no ideológico ni proselitista. Su cine está marcado por una profunda impronta religiosa, que se enraíza sin duda alguna en los valores cristianos, fundamentados en una concepción antropológica del hombre como ser abierto a la trascendencia.

La gloria en la derrota o la idea del sacrificio que fructifica en un bien mayor; la concepción del progreso como una construcción que exige el sacrificio de hombres y mujeres que no vivirán para ver las bondades de una civilización que ellos mismos han ayudado a construir; la importancia de la tierra; sus retratos de marginados de la sociedad, generalmente personificados en prostitutas, pensadores y hombres de acción; su idea de la integración social, racial o religiosa; incluso la importancia que da a la vida de comunidad, y, por supuesto la capacidad que tiene el hombre de redimir sus culpas, son algunas de las principales constantes de su obra que delatan una visión de la vida atravesada por la experiencia religiosa, y sin embargo llena de frustraciones y debilidad.

2. Metodología de análisis



Este trabajo¹ pretende profundizar en la visión que el cineasta John Ford tenía de dos de las realidades *ambitales* que con mayor profusión retrató a lo largo de su extensa filmografía: la familia y el ejército. El análisis no incluye las casi setenta películas que Ford rodó durante el periodo del cine mudo, pues la mayoría se extraviaron o se perdieron en los incendios que con frecuencia se producían en los estudios, o no se conservan íntegramente. Usa como fuente los dos únicos análisis (recogidos por Bogdanovich, 1983) que el director hizo sobre su filmografía, a pesar de que era sumamente reservado a la hora de hablar de su obra. Siempre se refirió a sus películas como un simple trabajo sin resaltar su dimensión artística ni otorgarse a sí mismo ningún mérito. Reconocía que su trabajo le apasionaba, pero nunca le concedió demasiada importancia, al menos de cara al público. La falta de testimonios directos o primarios para el estudio de la obra fordiana obliga al uso de las pocas fuentes secundarias existentes, según Joseph McBride (2004).

Los objetivos de este trabajo son: en primer lugar, acercarse a su forma de retratar dos realidades fundamentales en la filmografía de Ford, la familia y el ejército, intrínseca y necesariamente vinculadas a su visión de la comunidad, a lo largo de toda su obra; y en segundo lugar, atender al conflicto que surge entre familia y ejército a través del filme *Río*

1. Este artículo es parte del proyecto “Sociedades Maleables. La proyección de las narrativas audiovisual y gráfica sobre el individuo” de la Universidad CEU San Pablo.

Grande y sus protagonistas -conflicto cuya representación podemos, por otra parte, encontrar en otros filmes del director como *Fort Apache* (*Fort Apache*, 1948) o *Escrito bajo el sol* (*The Wings of Eagles*, 1957)-, para demostrar que ambas realidades se presentan vinculadas respectivamente a los roles masculino y femenino en las figuras de los dos protagonistas.

Para la realización de este trabajo hemos realizado una extensa revisión bibliográfica relacionada con la vida y obra de John Ford. A pesar de las diferencias con algunos puntos de vista del autor ha resultado especialmente ilustrativo el trabajo de Russell Campbell acerca de la comunidad en el artículo *Fort Apache*, incluido en la obra *John Ford*, editada por la Filmoteca Española y el Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales, que por otra parte ha sido una importante referencia en su totalidad. Y lo mismo puede decirse del exhaustivo estudio sobre la figura del director llevado a cabo por McBride (2004).

Nos acercamos al ejército, a la familia, y a los personajes principales del filme, para analizarlos bajo los parámetros del método quintasiano, detenidamente explicado en la obra de Alfonso López Quintás (2004) centrada en el estudio de la experiencia estética y su poder formativo. A través de dos diálogos extraídos de la película, y que analizamos a través de dicho método, se pone de manifiesto cómo la familia aparece esencialmente vinculada al personaje de Kathleen y el ejército al de Kirby, y cómo es finalmente la familia la que prevalece y emerge como referencia y ámbito último de encuentro de los personajes. Por último, destacamos la ayuda inestimable de la doctora María Ángeles Almacellas, profesora de la Escuela de Pensamiento y Creatividad.

3. Fundamentos: familia y ejército en la obra de Ford

En una primera aproximación a una obra tan extensa y compleja como la de John Ford, y a fin de comprender con más profundidad su visión acerca de la familia y el ejército, debemos relacionar estas realidades con otros aspectos que afectaron al director, tanto biográficos como históricos, así como reflexionar sobre su concepto de comunidad, íntimamente vinculado a la representación de las realidades que nos ocupan. Dicha perspectiva coincide con la idiosincrasia de la sociedad norteamericana, en la que conviven de forma armónica un arraigado individualismo y una visión de la comunidad como referente necesario para el hombre. En gran parte de las películas del *New Deal* se apela, por una parte, a la conciencia particular, a la fuerza de las personas, consideradas en su individualidad; y por otra, a la gente, es decir, a las comunidades y a los pueblos, cuya fuerza es irrefrenable e indestructible.

3.1. JOHN FORD Y EL VALOR DE LA FAMILIA

En muchos sentidos, la vida de John Ford está rodeada de un aura de misterio. Sabemos que provenía de una familia católica irlandesa, cuya madre, Barbara Curran, fue una mujer muy dominante. Parece que tuvo mucho que ver en su forma de ser y que condicionó en numerosas ocasiones las representaciones femeninas en su obra. Debía tener una gran fortaleza física, pues dio a luz a trece hijos, de los cuales sólo seis sobrevivieron los primeros años. Una mezcla de sentimientos que van desde un amor profundo y sincero hasta la admiración o



una enfermiza dependencia emocional pueden ser la explicación de varias características de la obra fordiana, como la tendencia a dirigir historias protagonizadas por hombres (aunque evitando retratos excesivamente complejos de sus relaciones heterosexuales) o su contenida forma de presentar el apasionamiento amoroso.

Para un varón católico irlandés, lanzarse a un mundo de compañerismo viril era la típica forma de enfrentarse a su inseguridad con las mujeres, un problema con el que Ford se toparía cada vez más a menudo a medida que se iba haciendo adulto. Pero este desdoblamiento de personalidad no le ayudó a resolver los profundos conflictos acerca de su masculinidad, que le atormentarían durante el resto de su vida, afectaría a su matrimonio y dejarían una profunda huella en su obra (McBride, 2004: 76).² Se produce por tanto una idealización del mundo masculino que se expresa, en toda su obra y por supuesto también en *Río Grande*, a través de borracheras colectivas y peleas, o una descripción de la vida militar que rezuma camaradería, desfiles y rituales que pondrían de manifiesto la absoluta e indiscutible masculinidad de sus personajes.

A pesar de los conflictos vividos en su propia familia, esta es una institución en la que el director creía firmemente, y de la que hace uno de los temas centrales en su filmografía. La creencia del director en el poder de las familias unidas –aunque ni mucho menos modélicas– resulta explícita en su obra, y prácticamente no hay filme en el que no esté presente. No obstante, su concepto de familia era algo particular, incluso Eyman y Duncan llegan a sostener que en sus películas, las familias unidas por lazos de sangre –los Joad de *Las uvas de la ira* (*The Grapes of Wrath*, 1940), los Morgan de *¡Qué verde era mi valle!* (*How green was my valley!*, 1941), o los Wead de *Escrito bajo el sol*– suelen ser destruidas por el tiempo y los acontecimientos. Sin embargo, las familias encontradas, es decir, las que elige uno mismo, como en *No eran imprescindibles* (*They were expendable*, 1945), Caravana de paz (*Wagon Master*, 1950) y *El hombre tranquilo* (*The Quiet Man*, 1952), sobreviven (2004). De lo que no hay duda es que la familia es el pilar fundamental de las sociedades fordianas y su existencia y unidad es lo que evita que la sociedad se derrumbe.

Por eso, como gran parte de las películas de Ford hablan de la destrucción de un modo de vida que da paso a otro a costa del sacrificio de seres humanos, es lógico que el tratamiento que hace de las familias sea dramático, y abunden los filmes en los que la familia se disgrega –*Las uvas de la ira*, *Cuatro hijos* (*Four Sons*, 1928), *La conquista del Oeste* (*How the West Was Won*, John Ford, Henry Hathaway, 1962), *No eran imprescindibles*, *La ruta del tabaco* (*Tobacco Road*, 1941)– en contraposición a aquellas en las que se reúne, como es el caso de *Río Grande* (*Río Grande*, 1950).

Por otro lado, en lo referente a la representación de la maternidad en la obra de Ford,

2. Resulta significativo a este respecto que Mary McBryde –la esposa de Ford, cuya elección su madre nunca aprobó, entre otras razones por ser presbiteriana y haber estado casada previamente– estuviera completamente alejada de la carrera de su marido. Una de las causas era su conocimiento de las infidelidades de Ford, que por otra parte tampoco insistía a su mujer en que acudiera a los pláticos. Mary le animaba a incorporarse a la vida militar, para alcanzar el reconocimiento social que, por otra parte, ambos buscaban. Mary, al pertenecer a una familia de marinos, se debía sentir muy orgullosa de los logros militares de su marido, y esto, intensificaba el deseo, que ya tenía Ford antes de casarse, de alcanzar un estatus dentro del ejército.



cabe destacar que la figura de la madre, intrínsecamente vinculada a la unidad familiar³. De este modo, el ícono de la madre muerta adquiere un especial dramatismo, al convertirse en sinónimo de desintegración -*Tres padrinos* (*Three Godfathers*, 1948); *La taberna del irlandés* (*Donovan's Reef*, 1963), *Fort Apache*; *Centauros del desierto* (*The Searchers*, 1956); *La conquista del Oeste*⁴. También es posible observar que el concepto familiar en la obra de Ford no está necesariamente relacionado con vínculos biológicos. La familia como comunidad integradora y la madre de adopción aparecen también en *Peregrinos* (*Pilgrimage* 1933), *Las Uvas de la Ira*, *Tres Padrinos*, *Cuna de Héroes* (*The long gray line*, 1955) o *Centauros del Desierto*, obra esta última en la que se observa explícitamente la centralidad del personaje materno. Se trata de la madre que encarna "la Ley Ideal en *The Searchers* es evidentemente, Martha [...] es la figura de placer prohibido: primero para Ethan, que la ama sin esperanza de conseguirla: después para su marido Aaron, que se afana por ella y se queda en la frontera renunciando a llegar a algo en la vida" (Henderson, 1988: 153).

Otro tipo recurrente e importante es el de la madre coraje, que da a luz a sus hijos o los cría en soledad. Algunos ejemplos son los de *El fugitivo* (*The Fugitive*, 1947), *Peregrinos*, *Las uvas de la ira*, *7 Mujeres* (*7 Women*, 1966) ¡*Qué verde era mi valle!*, *Cuna de Héroes*, *La Diligencia* (*Stagecoach*, 1939), *Tres Padrinos*, *Escrito bajo el sol* o nuevamente *Río Grande*.

Pero si hablamos de la importancia que John Ford concede a la familia, no podemos dejar de lado la figura paterna que en este caso aparece, por las cualidades que la caracterizan, como representante del otro ámbito al que nos acercamos en este artículo, el ejército. Aunque no tan reverenciada en su filmografía, su figura es importante, y está asociada fundamentalmente a la autoridad. La figura del padre se suele encontrar más alejada de los hijos o, al menos, menos identificada con ellos. Pocas son las películas en las que se presenta al padre como ejemplar, como pueden ser la cinta *¡Qué verde era mi valle!* o *Cuna de Héroes*.

Según McBride (2004), Ford siempre hablaba de la influencia que su padre había ejercido sobre él, y nunca perdió la devoción que sentía, tanto por Abby como por John. Sin embargo, Robert Parrish, actor infantil y más tarde realizador cinematográfico, definió al director como "alguien que odiaba las injusticias, por devoción y por convicción" también recuerda que



3. Desde su primera película como director, *The Tornado* (1917), en la que un vaquero trae a su madre desde Irlanda, Ford retrató la figura materna con admiración y reverencia. Las afectuosas y generosas madres de sus películas incluyen a Margaret Mann en *Cuatro Hijos*, Belle Bennett en *¡Madre mía!* (*Mother Machree*, 1928), Alice Brady en *El joven Lincoln* (*Young Mr. Lincoln*, 1939), Jane Darwell en *Las uvas de la ira*, Una O'Connor en *El delator* (*The Informer*, 1935), Sara Allgood en *¡Qué verde era mi valle!*, Irene Rich en *Fort Apache*, Mildred Natwick en *Tres Padrinos*, Olive Carey en *Centauros del Desierto*, y la invisible madre irlandesa cuya voz espectral recuerda a Sean Thornton la belleza de su "Blanca Mañana" en *El hombre tranquilo*.

4. Encontramos también el mismo fenómeno desde otro punto de vista, la madre que pierde a sus hijos en diversas circunstancias, siempre dramáticas Véanse a este respecto *Cuatro hijos*, *El doctor Arrowsmith* (*Arrowsmith*, 1931); *Corazones indomables* (*Drums Along the Mohawk*, 1939), *La Osa Mayor y las estrellas* (*The Plough and the Stars*, 1936); *Las uvas de la ira*; *¡Qué verde era mi valle!*; *Cuna de Héroes*, *El delator*, o *Escrito bajo el sol*.



“tenía un fuerte sentimiento de desprecio por cualquier forma de autoridad, por cualquier tipo de influencia paterna” (McBride, 2004). Es cierto que en las películas de Ford podemos encontrar una falta de respeto hacia la autoridad que no procede de la ley natural -*Río Grande* o *Escrito bajo el sol* son una buena prueba de ello- aunque debemos matizar que en su obra sí se reverencia la “justa autoridad”, y la influencia beneficiosa de un buen padre (recordemos nuevamente *¡Qué verde era mi valle!* o *Cuna de héroes*)

3.2. JOHN FORD Y EL SIGNIFICADO DEL EJÉRCITO

Ford retrató el ejército en multitud de filmes -*Fort Apache*, *Cuna de Héroes*, *La patrulla perdida* (*The Lost Patrol*, 1934), *Hombres intrépidos* (*The Long Voyage Home*, 1940), *La legión invencible* (*She Wore a Yellow Ribbon*, 1949), *Escrito bajo el sol*- y en algunos documentales -*Torpedo Squadron* (1942) o *We sail at Midnight* (1943)- y su relación con dicho ámbito también fue estrecha en lo personal, hasta el punto de acarrearle numerosos problemas con su mujer y sus hijos. En abril de 1917, justo cuando iniciaba su carrera cinematográfica, los Estados Unidos entraron oficialmente en la I Guerra Mundial y el director se vio envuelto en el patriótico frenesí que estalló cuando los americanos se unieron tardíamente al conflicto europeo, atendiendo a la llamada del presidente Wilson para salvaguardar la democracia en el mundo. El 5 de junio de 1917, Ford fue clasificado como soldado de primera. Por suerte o por desgracia para América, la guerra terminó cuando el director aun era un aspirante a combatiente, y rodaba westerns en Hollywood, hecho que le avergonzaría toda la vida -sentimiento de vergüenza que vemos reflejado en su comedia *¡Bill, que grande eres!* (*When Willie comes marching home*, 1950). Sin embargo, durante la II Guerra Mundial, Ford sirve en la Marina, donde se hace cargo del *Field Photo Service*, que recopila documentación visual para planificación militar y supervisa el material propagandístico. La *Field Photo Unit* se disuelve oficialmente el 27 de septiembre de 1945. Un día después Ford se licencia del servicio activo con el rango de comandante, y en 1951, es ascendido al rango de corbeta en la reserva.

En los años cincuenta –año de estreno de *Río Grande*- se vivía en Estados Unidos un periodo de histeria anticomunista. La denominada *House on Unamerican Activities Committee* (HUAC) fue establecida en 1938. En 1940 se aprobó la ley conocida como *Smith Act* persecutoria de los defensores del comunismo. Sin embargo, fue en la posguerra cuando todas esas actitudes empezaron a afectar de lleno en la vida política y cultural norteamericanas. En 1947, se produce lo que Coma considera una agresión en toda regla a Hollywood. “Desatados por tales circunstancias, los cazadores de brujas arremeten con Hollywood en busca de la máxima publicidad”, estima Coma (1993: 33). La creación de listas negras entre quienes no apoyaron con fervor la persecución anticomunista o se negaban a responder las preguntas del comité constituye un hecho probado y reconocido.

Entre otros factores, esta situación fue una de las consecuencias de que en aquellos años no se hiciera un cine que exaltara valores revolucionarios. Algunos realizadores hicieron un cine de crítica social, pero siempre con todos los respetos hacia el ejército, la política del gobierno o el presidente. En este contexto, la obra de Ford fue siempre “políticamente correcta”, al tiempo que se considera que Ford ayudó a forjar la visión que los estadounidenses tienen de sí mismos. Puede parecer, por la visión del país y del ejército que plasma en sus

películas, que Ford era cercano a aquellos que defendían la persecución anticomunista, aunque la realidad es que él siempre apostó por la libertad de expresión durante la caza de brujas de McCarthy. Hay algunos investigadores como Eyman y Duncan (2004: 141) que sostienen que el guión de *Río Grande* parece una metáfora encubierta del conflicto de Corea.

Ford no renunció nunca a exaltar los grandes valores del ejército o el patriotismo, pero no se pone de parte de quienes no respetaban la libertad de reunión, conciencia o expresión. Lejos de ser superficial, fue un hombre comprometido con su tiempo, que, a través de sus obras, no dudó en denunciar situaciones, como las consecuencias sociales de la Gran Depresión de 1929, en una de sus obras maestras *Las uvas de la ira*.

3.3. LA COMUNIDAD EN EL CINE DE FORD

Y por último, no puede hablarse de familia y ejército en John Ford, sin profundizar en el concepto de comunidad del director. Este tema nuclear es compartido con otros grandes como Frank Capra o Elia Kazan. Ford tiende a retratar comunidades ideales cuyo funcionamiento se basa en el ejercicio de las virtudes cristianas, como en el caso de la comunidad minera de *¡Qué verde era mi valle!*, que muestra una sociedad construida sobre el deber moral de hacer el bien y evitar el mal, junto con casi una práctica ausencia de derecho positivo (Lanuza, 2011: 162-163). Sin embargo, el ser humano no puede desarrollarse libremente en una comunidad cualquiera.

Por su parte, Campbell (1988: 97) distingue entre la *Gemeinschaft* (comunidad) y la *Gesellschaft* (asociación). La primera corresponde al modelo de comunidad orgánica que Ford recrea en sus películas, caracterizado por la unidad, fuertes lazos de parentesco y amistad, una paz relativa, apego a la tierra, producción doméstica e intercambio, florecimiento de las artes populares, y relación tradicional con la autoridad. La segunda se caracteriza por su atomización, descomposición de la familia, alineación personal, guerras con matanzas masivas, gran movilidad geográfica, comercio, ciencia y explotación por la fuerza. La realización del ser humano como tal se da de forma natural sólo en la primera de ellas.

Al mismo tiempo, dentro de la comunidad fordiana adquieren gran protagonismo los rituales. Las ceremonias festivas, religiosas, sociales o políticas de las películas de Ford son la expresión física más evidente de la dimensión social de un hombre que, aun perteneciendo y viviendo por y para una comunidad, es capaz de mantener intacta su identidad. El resultado, asombrosamente, no es la discordia, sino la armonía, según Belton (1988: 129).

Las ceremonias de Ford no siempre son amables (al fin y al cabo una batalla también puede ser considerada como ceremonia), pero la forma en la que la enfoca es coherente con su visión de la misma. En el contexto de esta comunidad *Gemeinschaft*, las tradiciones y las costumbres son algo beneficioso para el hombre, en la medida en la que son recordatorio y actualización de su propia identidad. Bajo este prisma, las ceremonias comunitarias de Ford cobran gran importancia, pues recuerdan al hombre su condición de ser social.

Las películas de Ford muestran que los valores comunitarios son eternos, mientras que las personas concretas que forman la comunidad o la familia no. Los valores comunitarios trascienden los grupos concretos que existen en un tiempo y un espacio (una tribu india, una familia minera, un escuadrón de caballería).



El valor de la comunidad supera el valor de la suma de todos los hombres y mujeres que la forman, trasciende al individuo y lo posibilita, le ayuda a realizarse por completo, de manera personal. El sacrificio individual al servicio de la colectividad tiene valor porque aporta algo a la comunidad, y el que da algo a la comunidad, multiplica el valor de ese algo (Lanuza, 2011: 168).⁵

4. Familia y ejército en *Río grande*

Tanto la familia como el ejército son *ámbitos*⁶, “campos de posibilidades de acción cargada de sentido”, según López Quintás, 2000:37), son realidades abiertas que ofrecen a la persona múltiples posibilidades de crecimiento y formación, en la medida en que permiten que sus miembros interactúen en un campo de juego común. Tanto en la familia como en el ejército, las personas ocupan un lugar determinado, en el que cumplen unas obligaciones, gozan de unos derechos, y establecen vínculos con las personas que les rodean. Familia y ejército son por tanto ámbitos de encuentro, y es precisamente ese encuentro lo que posibilita su existencia como instituciones en las que la persona crece y se desarrolla como tal.

A lo largo de la filmografía *fordiana*, familia y ejército son dos realidades que entran en conflicto casi de manera sistemática, aunque hay dos películas –*Río Grande* y *Escrito bajo el sol*- en las que se desarrolla específicamente el tema de la confrontación ambas, y los problemas que surgen al intentar compaginar las obligaciones que se derivan de la pertenencia a dichas instituciones. En el caso de *Río Grande*, la complejidad de la relación entre los personajes interpretados por John Wayne y Maureen O'Hara permite que las figuras de la madre y del padre aparezcan como el símbolo del ámbito familiar y el ejército,



5. La existencia de un héroe *fordiano* que no es capaz de integrarse en aquella comunidad a la que sirve puede ser considerada como un contrapunto a la visión aparentemente ideal que el director nos ofrece de la comunidad en múltiples ocasiones a lo largo de su obra. “Los héroes de Ford pueden participar en empresas colectivas, construir un ferrocarril (*The iron horse*), colonizar una tierra (*Three bad men*), construir una ciudad (*My darling Clementine*, *Wagon Master*), pero siempre acaban sintiéndose forasteros, incluso en el seno de falsos hogares de grupos sociales férreamente organizados como el ejército (*She wore a yellow ribbon*, *Fort Apache*, *Río Grande*, *The Horse Soldiers*, *Two Rode Together*). Wyat Earp pone orden en Tombstone (*My darling Clementine*) pero acaba marchándose, y esa actitud stevensoniana alcanza caracteres de pathos en Centauros del Desierto (*The Searchers*, 1956) y El hombre que mató a Liberty Valance” (Torres-Dulce, 1996: 102).

6. Dentro del esquema propuesto por Alfonso López Quintás, al que nos referimos a la hora de estudiar las películas, es importante extender la definición de ámbito. Para el autor, ámbito es un campo de posibilidades de acción cargada de sentido, al permitir el desarrollo de la creatividad humana. El ámbito, entendido como tal, se relaciona muy especialmente con la obra de arte, pues esta es la encargada de revelarlo, de ponerlo de manifiesto, expresando toda su riqueza. “Este entorno ambital lleno de eficiencia, dinamismo, y sentido, es el que el arte encarna y revela. El artista tiene un poder singular para intuir el carácter ambital, relacional, de las realidades y acontecimientos, y expresarlo y darle cuerpo en una figura sensible. Estas figuras no reproducen meros objetos. Son imágenes que dan cuerpo y relieve a ámbitos. De ahí su condición luminosa y su interna racionalidad y verdad” (López Quintás, 2000: 38).

respectivamente⁷. En lo relativo a Kirby York –Wayne-, en la medida en la que representa la autoridad, la jerarquía, la coherencia, y en lo relativo a Kathleen –O'Hara-, en la que es sinónimo de estabilidad y permanencia.

En lo relativo a la descripción de la familia, el filme nos muestra un hogar roto por unas circunstancias muy particulares. Durante la guerra civil norteamericana y por orden militar, el Coronel Kirby York –John Wayne- incendia las propiedades de su mujer Kathleen –Maureen O'Hara-. Esto produce el alejamiento del matrimonio durante muchos años, en los que el hijo de ambos, Jeff, crece junto a su madre, mientras su Kirby combate a los apaches desde un fuerte cercano a la frontera con México. Cuando Jeff fracasa en Westpoint se alista en su regimiento, y es entonces cuando su madre, dispuesta a sacarlo de allí, llega al fuerte.

Estamos ante una película que marca el comienzo de una llamativa madurez en el retrato de personajes femeninos en John Ford. Kathleen es una madre que, por recuperar a su hijo, arriesga su propia vida; una mujer que ha sabido salir adelante por sus propios medios, fuerte y decidida. Su marido la abandona con un hijo y unas propiedades devoradas por las llamas, que él mismo tuvo que incendiar por orden militar. La madre coraje es uno de los iconos más frecuentes en la filmografía del director y el personaje que en esta ocasión incorpora O'Hara, una de las más destacadas. La figura universal de la madre, por su naturaleza y constitución antropológica, es central en la estructura familiar. En el caso de la película que nos ocupa nos encontramos ante un personaje que representa la estabilidad y permanencia del ámbito familiar, y es finalmente la responsable de reconciliar la familia y el ejército y procurar la armonía en su entorno.

Por otra parte, el fuerte es una mini sociedad con sus propias normas, en el que cada individuo ocupa su lugar en una férrea jerarquía. La obediencia a la autoridad es fundamental para su funcionamiento, y las órdenes se cumplen instantáneamente. También observamos la relación que existe entre los soldados, en ocasiones conflictiva, pero casi siempre afectuosa. Ford nos los muestra bebiendo y cantando juntos, estableciendo amistad, formando una "familia". Si seguimos los razonamientos del método quintasiano podemos afirmar que el ejército – *Gemeinschaft*– es un ámbito desde el momento en el que se contempla desde el nivel 2, el de la creatividad, en el que asumir normas que son fecundas para realizar una determinada actividad no se opone a la libertad propia de ese nivel o modo de realidad, la libertad creativa.

Hay un momento en el que Kirby York se siente atraído por estos ideales, y tiene que elegir entre su deber como soldado o su familia. Y, como nos muestra la película, optó por



7. En *Escrito bajo el sol*, la visión de la familia es mucho más crítica, y el personaje de la madre resulta mucho más complejo. Minie representa la fidelidad, la permanencia, el hogar al que su marido Spig nunca acaba de regresar. Wayne encarna un personaje que, a pesar de arrepentirse puntualmente de desatender a su mujer y a sus hijas, nunca termina de decidirse a cambiar de vida para estar con ellas. Minie, sin embargo, sale adelante, a trompicones, sola. Perdona a su marido una y otra vez. La permanencia y la capacidad de perdonar son quizás los rasgos que mejor definen a este personaje que sin embargo no es ni mucho menos una madre ejemplar, ya que, entre otras cosas -y al igual que el propio Ford- es alcohólica. Minie no es un personaje ensalzado en sus virtudes –como sí lo son otras madres de las películas de Ford- pero sí es leal a los suyos sobre todas las demás cosas.



lo primero e incendió, junto con Quinquanon (Victor McLaglen), los graneros de Bridestal, patrimonio de la familia de su mujer. Por quince años estuvo sin ver a Kathleen y su hijo, y su carácter y sentido del deber como militar se endurecieron. Pero pasa el tiempo, y los personajes se reencuentran.

5. Análisis del encuentro

Desde el primer reencuentro, sumamente frío, entre Kirby y Jeff, se expone el conflicto entre ambos. Kirby cree que debe tratar a Jeff como un soldado más y esto, inevitablemente, le incomoda. Pero el Coronel encarna el cumplimiento del deber por encima de todo, y el trato que el padre da al hijo deja patente que, para él, el deber para con la caballería es lo primero. Pero cuando aparece Kathleen, que ha viajado hasta el puesto para llevarse de vuelta a su hijo, es el momento en el que los esquemas de Kirby se tambalean. El encuentro con su mujer es diferente y le provocará un gran impacto, que va a generar en él un cambio.

Atenderemos a continuación a algunos momentos del filme que nos permitirán constatar estas características. La película comienza cuando Kirby y Kathleen se reúnen en el fuerte después de quince años. En este diálogo se percibe la tensión entre los cónyuges, extrapolable por tanto a los dos ámbitos, en la medida en la que los personajes los representan. En primer lugar Kathleen y Kirby hablan de Bridestal, su hogar destruido; después hablan de su hijo, y Kathleen deja patente que no le gusta que Jeff se haya alistado, que desprecia el ejército, y quiere llevárselo; por último, y en tono de reproche, hablan de ellos mismos.

- Kirby: Buenas tardes Kathleen.
- Kathleen: Buenas tardes Kirby, ¿Aún sigue contigo ese incendiario?
- Kirby: Si te refieres a Quinquanon, es Sargento Mayor de los EEUU. Lo que haya podido haber hecho en el pasado lo hizo a disgusto y obedeciendo mis órdenes, esa es la verdad.
- Kathleen: ¿A disgusto? Es increíble.
- Kathleen: Me parece que el mejor modo de comenzar nuestra conversación sería que me dijeses ¿A qué debo el honor de recibir tu visita?
- Kirby: La razón de tu visita la he visto esta mañana.
- Kathleen: ¿Y cómo está?
- Kirby: Lo he encontrado hecho un chicarrón. Ahora está un poco estropeado, una pelea, poca cosa.
- Kathleen: ¿Una pelea? ¿Con un soldado?
- Kirby: Con otro soldado.
- Kathleen: Ni siguiera era un oficial, un caballero peleando con un soldado raso
- Kirby: Lo que tú has dicho, soldado. Eso me basta.
- Kathleen: A mí no. Jeff, sufrió un horror cuando le suspendieron en West Point. No debió alistarse, yo podría enviarle a Lexington, podría haberse graduado en matemáticas y salir de allí oficial.
- Kirby: Pero se alistó, y aquí está, aquí se quedará, y aquí servirá.
- Kathleen: Desgracias, luchas y ruinas, siempre el mismo Kirby.

- Kirby: Privilegio especial de nacimiento, siempre la misma Kathleen.
- Kathleen: Kirby: he venido para llevarme a Jeff.
- Kirby: Ha firmado su alistamiento y juró la bandera.
- Kathleen: ¿Y qué? Le puede licenciar el Ejército, honorablemente, pagando 100 dólares. Traje dicha suma contigo en dinero yankee.
- Kirby: Olvidas un detalle importarte Kathleen, que es necesaria mi firma como comandante en jefe. Y hemos olvidado otros detalles importantes: primero, que sigues estado muy guapa; segundo, probablemente no has comido aún. En aquel cajón hay vajilla de plata, mandaré que te pongan la mesa ¿Quieres que cenemos juntos?

La figura de la madre es aquí vehículo de actualización para el cambio, puesto que es la que se pone en camino tras las huellas de su hijo. En quince años, sólo el instinto maternal ha conseguido mover a Kathleen hasta Kirby, y provocar así su encuentro. Recordemos la escena en la que Kirby se encamina hacia el río para dar un paseo y pensar, mientras observa la otra orilla con melancolía. Es como si al otro lado del *Río Grande* se encontrara ese pasado que ya no puede recuperar. Pero cuando se da la vuelta y da la espalda al río, el director nos muestra un primer plano que es un auténtico retrato del Coronel en un momento de profunda nostalgia por el tiempo que ha pasado separado de su familia. El cambio interior de Kirby se ha dado junto al río, que sin duda alguna aparece a lo largo del filme como un elemento conciliador. Podemos considerar este momento un punto de giro del guión: Kirby se ha arrepentido realmente, y se da cuenta de lo que ha dejado atrás.

Atendamos ahora a este otro diálogo en el que de igual modo se refleja de forma completamente explícita, el conflicto entre los ámbitos que los personajes representan.

- Kirby: Perdona Kathleen.
- Kathleen: ¿Es también tu deber, Kirby?
- Kirby: He visto cosas que hacen mi deber más importante.
- Kathleen: Siento que el cumplimiento de tu deber te obligara a destruir dos cosas muy hermosas: Bridestal y nosotros.

[Las realidades del nivel 1 cobran todo su sentido cuando son integradas en un proyecto de vida superior. Por ejemplo, ganar en dinero como un fin en sí mismo es propio del nivel 1 y, por tanto, no tiene sentido. Ganar dinero para cubrir las necesidades de la familia supone una realidad del nivel 1 integrada en un ámbito de relaciones personales (nivel 2), fundamentada en el amor (nivel 3). Por tanto Kirby no tiene salida y ahí radica la tragedia del personaje. Quemó Bridestal por orden militar, y por tanto, fue una acción al servicio de un proyecto superior. Sin embargo dicha acción, tiene unas consecuencias dramáticas: la destrucción de su matrimonio y su hogar].

- Kirby: Yo también sentí bastante tener que hacerlo, lo sabes tú. Pero has reedificado Bridestal.
- Kathleen: Eso era fácil, sólo requería esfuerzo físico.



[En una realidad del nivel 1, el “arreglo”, la reedificación, es medible, como arreglar un grifo. Pero las relaciones personales son propias del nivel 2 y el “arreglo” ya no puede ser automático. Los problemas humanos sólo se solucionan por elevación. Requieren los “valores” –como el amor, el perdón, la generosidad...–, que son propios del nivel 3]

- Kirby: ¿Lo otro, requeriría más?
- Kathleen: Podría empezarse si no retuvieras a Jeff.
- Kirby: ¿Y te retuviera a ti?
- Kathleen: Si fuera esa la condición...

[Aquí la respuesta es un poco ambigua. Parece que está comerciando con él y en tal caso se movería en el nivel 1]

- Kirby: Podría decirte que sí fácilmente, Kathleen, pero le debo algo a Jeff. Es un buen muchacho, tiene que aprender a hacer honor a la palabra que se da, aunque ello implique un sacrificio.

[En este caso, “sacrificio” supone renunciar a algo que se nos presenta como valioso para nosotros –en este caso volver a una vida más cómoda- por un valor superior – el valor de la palabra dada, con lo que supone de honor y fidelidad-. Lo que mide la calidad de un valor y, por tanto, el lugar del sacrificio, es el “ideal”, en el sentido del valor último que orienta la vida. El valor supremo (el ideal) que se ajusta a la naturaleza del hombre es el “ideal de la unidad”]. Cuando Kirby le dice a su mujer que ha reedificado Bridestal, se refiere a la casa física donde vivían. Pero Bridestal no está terminado sin ese “nosotros” que no se puede reconstruir con la fuerza. A continuación, Kirby comprueba hasta qué punto Kathleen está dispuesta a sacrificarse por Jeff: prefiere quedarse en el frente a que sea su hijo el que corra peligro. A pesar de esto de que, Kirby no permitirá que Jeff se vaya. Pero el motivo de esta decisión ha cambiado. Si bien al principio era el orgullo lo que le impedía firmar los papeles para que Jeff volviera a casa, ahora es el bien de su hijo lo que le importa. Pretende que este aprenda a ser fiel a la palabra dada, que crezca. Kirby ya no piensa en sí mismo, como consecuencia del encuentro con Kathleen y Jeff. Ahora es su propio sacrificio personal lo único que el Coronel tiene para ofrecer a su hijo.

A lo largo del metraje el conflicto entre el ejército y la familia vuelve a quedar de manifiesto cuando, durante la cena, Kathleen propone el siguiente brindis: “Por mi única rival, la caballería de los Estados Unidos”. A continuación, su marido apura la copa y le da la vuelta sobre la mesa, mientras dirige a su esposa una mirada desafiante.

Es curioso observar cómo Kathleen es la única que se mantiene fiel a sí misma a lo largo del desarrollo de la película. Kirby ha cambiado: primero se casa y tiene un hijo, forma un hogar; pero después lo abandona, y se va al ejército. Kathleen, sin embargo, no sólo no cambia, sino que, desde su tenacidad, hace que Kirby cambie. El Coronel acaba cediendo, reconociendo la necesidad que tiene de su familia, y mandando a Jeff con Kathleen a Fort Lane. El triunfo de la protagonista será reforzado al final de la cinta, durante la secuencia en la que tiene lugar la imposición de medallas a los soldados que rescataron a los niños del fuerte apache, y entre los que se encuentra Jeff. Al finalizar la ceremonia suena la marcha



sudista, como colofón de la película, y con el claro objetivo de ensalzar la triunfal victoria de la protagonista: Kathleen ha superado la humillación sufrida durante la guerra y ha reconstruido Bridestal, en el sentido más amplio del verbo reconstruir, pues ha recuperado, tanto su casa como su hogar, su marido, y su hijo.

De este modo se pone de manifiesto que la familia es un ámbito superior al ejército, en la medida en la que el ejército se basa en ella. Todas las "familias" que pueblan la filmografía de Ford puedan existir (comunidades tales como escuelas, comunidades religiosas, el ejército...) son ámbitos de encuentro entre personas porque adoptan elementos de la familia natural -padre, madre, hijos...-, que es anterior a todos ellos: la existencia de una jerarquía y una autoridad justa, la diferenciación entre los distintos miembros y asignación de una tarea a cada uno de ellos, la existencia de lazos afectivos entre los miembros.

6. Conclusiones

Es fácil adivinar la dirección de Ford tras *Río Grande*, pues rescata gran parte de los lugares comunes y los temas recurrentes de su filmografía, tales como el drama de la guerra, el honor, la importancia de la tierra y las raíces, los bailes y el canto, la religión, aunque sobre todos ellos destacan dos, la familia y el ejército. Dichos ámbitos fueron, por otra parte, cruciales en la vida del director, aunque esto no quiere decir que siempre se presenten de manera amable o positiva.

Ford hizo de la comunidad un ámbito esencial en su filmografía. No obstante, no la presenta como un fin o una realidad buena per se. Debe apoyarse en una determinada concepción del bien, del mal, de la justicia y del hombre que antecede su propia existencia. Sus leyes son el complemento a las leyes naturales y el hombre ha de mantener ambas en perfecto equilibrio.

La pertenencia de los personajes a una familia, una es una constante sin la cual resulta difícil entender el mensaje que nos transmiten sus películas, o a los propios personajes. La familia aparece por tanto como un ámbito fundamental para el hombre que sin embargo nunca es algo fácil de crear ni de conservar.

En *Río Grande* se plasma de forma explícita un conflicto desarrollado ya en otras películas del director, como es la dificultad de compaginar la vida militar y familiar, problema que, por otra parte, afectó al director durante toda su vida. El protagonista masculino Kirby York representa los valores del ejército, y es causa del conflicto que se establece entre ambos, mientras que la protagonista femenina representa la familia, la estabilidad, y finalmente consigue restaurar el orden roto por la decisión de su marido, convirtiéndose así en una de las grandes madres coraje de la filmografía de John Ford.



Bibliografía

BODANOVICH, Peter. *John Ford*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1983.

BELTON, Ellen R. "Ceremonias de inocencia. Dos films de John Ford". En VV.AA. *John Ford*. (pp. 129-140). Madrid: Filmoteca Española. Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales, 1988.

CAMPBELL, Russell. (1988). "Fort Apache", en VV.AA. *John Ford* (pp. 97 -106). Madrid. Filmoteca Española. Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales.

COMA, Javier. *El esplendor y el éxtasis. Historia del cine americano (1939-1960)*. Barcelona: Laertes, 1993.

EYMAN, Scott & DUNCAN, Paul (Coords). *John Ford, las dos caras de un pionero*. Barcelona: Taschen, 1995.

HENDERSON, Brian. "The Searchers, un dilema Americano". En VV. AA. *John Ford*. (pp. 147-166). Madrid: Filmoteca Española. Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales, 1988.

LANUZA, Ana. *El hombre intranquilo, mujer y maternidad en el cine clásico americano*. Madrid: Editorial Encuentro, 2011.

LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso. *La experiencia estética y su poder formativo*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2004.

MCBRIDE, Joseph. *Tras la pista de John Ford*. Madrid. T&B Editores, 2004.

TORRES-DULCE, Eduardo. (1996). Ley y orden en John Ford County, en VV.AA. *Abogados de cine, leyes y juicios en la pantalla*. Madrid. Editorial Castalia, 1996.

