

AYLLU-SIAF, Vol. 5, No. 2, Julio-Diciembre (2023) pp. 73-111

ISSN: 2695-5938 e-ISSN: 2695-5946

DOI: 10.52016/Ayllu-Siaf.2023.5.2.3

FUNDAMENTOS PERSONALISTAS EN EL CINE “MUDO” DE JOHN FORD: REFLEXIONES DESDE STRAIGHT SHOOTING (1917), JUST PALS (1920), THE IRON HORSE (1924), 3 BAD MEN (1926), HANGMAN’S HOUSE (1928) Y FOUR SONS (1928).

*Julen A. Carreño Aguado, Escuela de Doctorado de la Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir, España.*

Recibido: 2023-07-31

Aceptado: 2024-02-01

### **Resumen**

Los profesores José Sanmartín y José Alfredo Peris-Cancio han dedicado diferentes trabajos a lo largo de los últimos años a la elaboración de una propuesta metodológica de aplicación del personalismo integral de Juan Manuel Burgos y Karol Wojtyła a la reflexión filosófica y antropológica desde la experiencia cinematográfica. Su contribución se ha circunscrito principalmente al ámbito del Hollywood clásico y, en concreto, a la obra de directores como La Cava, Capra, McCarey, Leisen, Koster o Ford. El presente estudio parte de dicha propuesta, así como de trabajos específicamente dedicados a Ford, y tiene como objetivo descender al análisis y la lectura filosófica-fílmica de algunas de las películas “mudas” del genio de Maine, para esclarecer la eventual comparecencia de rasgos personalistas en los inicios de su obra.

**Palabras clave:** personalismo integral; personalismo fílmico; John Ford; cine mudo; Juan Manuel Burgos, Karol Wojtyła.

### **Abstract**

Professors José Sanmartín and José Alfredo Peris-Cancio have devoted several works over the last few years to the elaboration of a methodological

proposal for the application of the integral personalism of Juan Manuel Burgos and Karol Wojtyla to philosophical and anthropological reflection from the cinematic experience. His contribution has been mainly confined to the sphere of classic Hollywood and, more specifically, to the work of directors such as La Cava, Capra, McCarey, Leisen, Koster or Ford. The present study is based on this proposal, as well as on works specifically dedicated to Ford, and aims to descend to the analysis and philosophical-filmic reading of some of the "silent" films of the genius from Maine, to clarify the eventual appearance of features personalists at the beginning of his work.

**Key words:** integral personalism; filmic personalism; John Ford; silent pictures, Juan Manuel Burgos, Karol Wojtyla.

*Los personajes son en Ford los lugares privilegiados de la acción.*

Jean-Louis Comolli

## 1. Introducción

Decía el profesor Sanmartín en *El exceso de excluir a la razón* — al término del capítulo dedicado a Thomas Kuhn— que «la ciencia es una empresa racional, fruto de una actividad que no lo es del todo»,<sup>1</sup> en clara alusión al hecho de que, en la formulación de ciertas preguntas y en la aventura de sugerir respuestas imaginativas e intuitivas reside, a menudo, el punto de partida de eso que llamamos ciencia. Pues bien, lo que nos preguntamos, también a modo de punto de partida, es hasta qué punto el interrogante cavelliano acerca de si puede el cine hacernos mejores<sup>2</sup>, y una respuesta

1 José Sanmartín Esplugues, *El exceso de excluir a la razón. Reflexiones para una historia de la filosofía de la ciencia* (México: Centro de Estudios Filosóficos, Políticos y Sociales Vicente Lombardo Toledano, 2013), 101.

2 Más allá del recurso literario, vaya por delante que hacemos nuestra la respuesta que Antonio Lastra brindara en “El cine nos hace mejores. Una respuesta a Stanley Cavell, *Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento* 6-1 (2009): 87-95. Allí apunta el autor que «el espectador que sale de una sala de cine es un hombre que se ha librado de algo (...) y ha adquirido, a cambio, el derecho a la alabanza». Alabanza que se alza en una forma de que

—provisionalmente— afirmativa, no sirven de ejemplo de lo anterior. Y es que, en el ámbito que ahora nos ocupa, creemos que cabría hallar una traducción aproximada para la sentencia de Sanmartín en aquella consideración, que Peris-Cancio (2020, 30) eleva acudiendo precisamente a Cavell, según la cual en la reflexión filosófica sobre el medio fílmico resultaría arriesgado incurrir en la elaboración de teorías anteriores y ajenas a la propia experiencia del sujeto, entendida esta como la íntima modificación de la realidad personal a la que hiciera referencia Marías.<sup>3</sup> Más aún, convenimos con Peris-Cancio cuando afirma que

(...) nuestra aproximación ante el mundo no sólo está guiada por el conocimiento. Este es una herramienta potente, pero no exclusiva. La intuición de la presencia del mundo y de los otros debe inspirarnos otros modos intelectuales de aproximación. Y entre ellos hay un lugar privilegiado para el arte, la música, la ópera, la literatura, el teatro y, por supuesto, el cine.<sup>4</sup>

No en vano, siguiendo al propio Cavell<sup>5</sup> a partir de Peris-Cancio,<sup>6</sup> pareciera como si el cine concediera a la filosofía una segunda oportunidad para la reflexión en torno a lo que se antoja humanamente insoslayable. A este respecto, la propuesta del presente trabajo se fundamenta en dos conceptos centrales de la filosofía del cine, a saber, el de *experiencia fílmica* y

sucedan las cosas, de «conocer o reconocer la existencia de algo que no podríamos alabar si no fuera en sí mismo una imagen o una idea del bien» (92).

3 Julián Marías, *Mapa del mundo personal* (Madrid: Alianza, 1993), 117.

4 José Alfredo Peris-Cancio, “La lectura de películas del cine clásico de Hollywood como fuente de conocimiento filosófico. Comparación de la obra de Stanley Cavell con la de Robert B. Pippin”, en *Boletín de estudios de filosofía y cultura Manuel Mindán*, no. 14 (2019): 207-221, 209. Postura defendida por Robert Pippin, quien considera el cine, así como otras artes, «formas de pensamiento reflexivo en sí mismas, no como ejemplos o análisis conceptuales, sino como contribuciones independientes que necesitamos si queremos tener una versión completa de autoconocimiento» (Peris-Cancio, “La lectura de películas del cine clásico de Hollywood como fuente de conocimiento filosófico. Comparación de la obra de Stanley Cavell con la de Robert B. Pippin”, 216).

5 Stanley Cavell, *El cine, ¿puede hacernos mejores?* (Buenos Aires: Katz, 2008), 29-30.

6 José Alfredo Peris-Cancio, Ginés Marco Perles y José Sanmartín Esplugues, “La filosofía del cine que sostiene el personalismo fílmico: la centralidad de la experiencia y el análisis filosófico-fílmico”, en *AYLLU-SIAF*, no. 4 (2022): 47-76, 52

el de *texto filosófico-fílmico*; entendido este último, como sostuviera Cavell,<sup>7</sup> a modo de elaboración o revisión de la propia experiencia cinematográfica en clave de lectura atenta,<sup>8</sup> habida cuenta que «la especial relación que el filme tiene con la realidad es la que nos permite tomarlo como un texto» capaz de ponernos en disposición de hacernos preguntas filosóficas.<sup>9</sup> Mas no cualquier experiencia, sino aquella a la que se refiere el personalismo integral de Burgos y Wojtyła<sup>10</sup> como un *objetivo subjetivo*<sup>11</sup> que remite a una relación vivencial con el mundo y que, en palabras de Marías, «va

---

7 En *Ciudades de palabras. Cartas pedagógicas sobre un registro de la vida moral* (Valencia: Pre-textos, 2007) y en *El cine, ¿puede hacernos mejores?*

8 José Alfredo Peris-Cancio, Ginés Marco Perles y José Sanmartín Esplugues, “La filosofía del cine que sostiene el personalismo fílmico: la centralidad de la experiencia y el análisis filosófico-fílmico”.

9 José Alfredo Peris-Cancio, “La lectura de películas del cine clásico de Hollywood como fuente de conocimiento filosófico. Comparación de la obra de Stanley Cavell con la de Robert B. Pippin”, en *Boletín de estudios de filosofía y cultura Manuel Mindán*, 214. O, como propone el propio José Alfredo Peris-Cancio en otro de sus trabajos, como «el reflejo de un filme que se quiere leer con atención, al que se dedican varios visionados y del que finalmente se acaba escribiendo algo». Peris-Cancio, “La lectura de películas del cine clásico de Hollywood como fuente de conocimiento filosófico. Comparación de la obra de Stanley Cavell con la de Robert B. Pippin”, 213.

10 De Juan Manuel Burgos pueden consultarse, a título introductorio, las obras *Reconstruir la persona. Ensayos personalistas* (Madrid: Palabra, 1999); *La filosofía personalista de Karol Wojtyła* (Madrid: Palabra, 2007); *Introducción al personalismo* (Madrid: Palabra, 2012): 139 y ss. Asimismo, los artículos “El personalismo ontológico moderno I. Arquitectónica”, en *Quién. Revista de filosofía personalista* 1 (2015): 9-27; “El personalismo ontológico moderno II. Claves Antropológicas”, en *Quién. Revista de filosofía personalista*, no. 2 (2015): 7-32; y “¿Qué es el personalismo integral?”, en *Quién. Revista de Filosofía Personalista*, no. 12 (2020): 9-37. Sobre el personalismo de Karol Wojtyła, además de las secciones que les dedica en los trabajos ya citados, pueden verse “La filosofía personalista de Karol Wojtyła”, en *Persona. Revista Iberoamericana de Personalismo Comunitario*, no. 6 (2007): 21-32; y “El personalismo de Karol Wojtyła como Personalismo Integral. Un análisis filosófico y una propuesta”, en *Cuadernos de Pensamiento*, no. 32 (2019): 105-134.

De Karol Wojtyła, sobre quien hay que aclarar que en ningún momento propone, propiamente, una teoría personalista, es referencia insoslayable su *Persona y acción* (Madrid: Palabra, 2017), cuyas principales aportaciones destaca sintéticamente Juan Manuel Burgos en *Reconstruir la persona: ensayos personalistas* (Madrid: Palabra, 2009): 206-209.

11 Explica Karol Wojtyła (2005, 26-27) a este respecto que «la línea de demarcación entre la aproximación subjetiva (de modo idealista) y la objetiva (realista), en antropología y en ética debe ir desapareciendo y de hecho se está anulando a consecuencia del concepto de experiencia del hombre que necesariamente nos hace salir de la conciencia pura como sujeto pensado y fundado “a priori” y nos introduce en la existencia concretísima del hombre, es decir, en la realidad del sujeto consciente».

acompañada de la impresión de que afecta al *quién* que es cada uno»;<sup>12</sup> y no cualquier pregunta, sino aquellas que nos hacen volver sobre las dimensiones de la persona humana. No en vano, este trabajo abona una investigación más amplia que se circunscribe al personalismo integral y su aplicación al análisis filosófico-fílmico, siguiendo la línea abierta por Sanmartín y Peris-Cancio.<sup>13</sup> Más concretamente, a la reflexión y elaboración de textos filosófico-fílmicos desde el estudio de la obra de John Ford, un autor central del Hollywood clásico que, como apunta Lanuza (2011, 211), resulta además provocador en su revisión actual, «pues aborda el tema del hombre en su individualidad».

Vaya por delante que en nuestro proceder investigador hacemos nuestra la advertencia, elevada por Muñoz-Fernández,<sup>14</sup> acerca del riesgo de terminar haciendo de las películas meros lenitivos al servicio de tesis filosóficas. No es esa nuestra intención, ni lo es detenernos en la valoración del interés estético de las obras escogidas, o analizarlas desde la óptica de la técnica cinematográfica, sino la de profundizar en un diálogo con la obra de John Ford desde los presupuestos de una antropología personalista; más concretamente, con algunas obras del *primer* Ford y desde el personalismo integral de Burgos y Wojtyła, que los profesores Sanmartín y Peris-Cancio proponen aplicar al estudio filosófico-fílmico de la obra de algunos autores del Hollywood clásico, como La Cava, Capra, McCarey, Leisen, Koster o Ford.<sup>15</sup>

12 Julián Marías, *Antropología metafísica* (Madrid: Alianza, 1983 [1970]), 117. Explica Julián Marías (1993, 117) que dicha forma de entender la experiencia es «algo estrictamente individual, no solo en el sentido de ser «propio», sino de que es a *mí* a quien acontece la experiencia, de tal manera que desde entonces, y a causa de ella, *soy otro*»; pues, no en vano, «a raíz de esa experiencia me siento modificado en mi realidad». Sobre la noción de experiencia en el personalismo integral, extensamente, Juan Manuel Burgos, *La experiencia integral. Un método para el personalismo* (Madrid: Palabra, 2015).

13 José Alfredo Peris-Cancio, “¿Qué puede aportar la filosofía cinematográfica a la reflexión sobre el canon cinematográfico? Aportaciones de Stanley Cavell, Robert B. Pippin y Eugenio Trías”, en *La torre del Virrey*. En *Revista de Estudios Culturales*, no. 27 (2020): 19-51.

14 Horacio Muñoz-Fernández, *Filosofía y cine. Filosofía sobre cine y cine como filosofía* (Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2020).

15 Véanse, José Sanmartín y José Alfredo Peris-Cancio, “Personalismo integral y personalismo fílmico: una filosofía cinematográfica para el análisis antropológico del cine”, *Quién. Revista de Filosofía Personalista* 12 (2020): 177-198; José Alfredo Peris-Cancio, “¿Qué puede aportar la filosofía cinematográfica a la reflexión sobre el canon cinematográfico? Aportaciones de Stanley Cavell, Robert B. Pippin y Eugenio Trías”, en *La Torre del Virrey* 27-1 (2020): 19-51; José

## 2. Objetivo y metodología

Otros autores han abordado ya el eventual personalismo del cineasta de Maine<sup>16</sup>, pero en la presente queremos centrarnos en películas paradigmáticas de la etapa “muda” del director, con el objetivo de resaltar en ella fundamentos personalistas. Concretamente, en estas páginas proponemos descender al estudio de seis películas –de las catorce del periodo de cine “mudo” que hemos heredado completas– de la primera década de largometrajes de John Ford, escogidas con base en un doble criterio: (i) que los filmes abarquen las preocupaciones temáticas esenciales del director<sup>17</sup>, de suerte que las conclusiones aquí alcanzadas permitan una eventual extrapolación a otras latitudes de su obra; y (ii) que admitan un análisis transversal capaz de arrojar luz acerca de los fundamentos personalistas que informan la obra de Ford.

Advertirá el lector que, en nuestra selección, no hemos escogido ninguna de las películas que Bogdanovich<sup>18</sup> recomienda de cara a practicar una evaluación de la obra inicial de Ford. Y es que el biógrafo menciona *Hell Bent* (1918), *Riders of Vengeance* (1919), *The Outcasts of Poker Flat* (1919), *Marked Men* (1919), y *Desperate Trails* (1921), así como «una docena más» que no especifica y entre las que, presumimos, sí se hallarían las aquí analizadas. Con todo, la razón por la que en este trabajo no hacemos nuestra dicha propuesta obedece, no tanto al hecho de que la mayoría de dichas obras no se han conservado –s.e.u.o.–, cuanto a un criterio estrictamente metodológico: queremos partir de nuestra propia selección con el objetivo de contrastar, en un trabajo ulterior, las conclusiones aquí encumbradas

Alfredo Peris-Cancio, Ginés Marco Perles y José Sanmartín Esplugues, “La filosofía del cine que sostiene el personalismo fílmico: la centralidad de la experiencia y el análisis filosófico-fílmico”, en *AYLLU-SIAF* 4-1 (2022): 47-76.

16 Así, por ejemplo, además de los ya citados trabajos de José Sanmartín y José Alfredo Peris-Cancio (2017 y 2020), cabe mencionar el de Julen Carreño Aguado, “*Centauros del desierto*: apuntes para una lectura desde el Personalismo Integral”, *Quién. Revista de filosofía personalista* 16 (2022): 87-114.

17 A este respecto, apunta McBride en *Tras la pista de John Ford* (Madrid: Cultbooks, 2021), 18, que «la obra de Ford está dominada por unas preocupaciones que la sociedad de su tiempo consideraba femeninas: la familia, la tradición, la sincera expresión de las emociones. Todas esas preocupaciones son más bien “irlandesas” que “femeninas”, pero en cualquier caso resultaban algo ajenas a los modelos culturales imperantes en la América moderna».

18 Peter Bogdanovich, *John Ford* (Madrid: Hatari Books, 2018), 63.

mediante su aplicación al análisis de otras películas de la etapa “muda”, entre ellas alguna de las sugeridas por Bogdanovich, como *Hell Bent*.

Dicho esto, la presente investigación ha partido de (i) una lectura atenta de las seis películas escogidas a modo de muestra representativa del trabajo de Ford entre 1917, fecha de lanzamiento de su primer largometraje, *Straight Shooting*, y 1928, fecha en la que vería la luz la última de sus producciones “mudas”<sup>19</sup>, *Four Sons* (en ambos casos, a partir del material conservado<sup>20</sup>). Dicha lectura, que aspira a revelar la experiencia fílmica integral a la que hiciéramos referencia en la introducción de este escrito, se ha visto además acompañada por el (ii) estudio de los trabajos de autores especialistas en Ford. Asimismo, y en ello reside el eventual valor de estas páginas, se ha propuesto (iii) contrastar la experiencia fílmica personal y el recurso a las fuentes de autoridad en la materia con algunos de los textos filosóficos de autores personalistas. De acuerdo con el anterior esquema procedimental, en el apartado que sigue esbozaremos unos apuntes mínimos que permitan al lector hacerse cargo del marco teórico personalista en el que se incardina nuestra propuesta de lectura.

### **3. Fundamentos personalistas para una lectura filosófica-fílmica**

#### **3.1. Personalismo y personalismo integral: apuntes mínimos a modo de contexto**

En nuestro estudio partimos de los rasgos estructurales del personalismo integral, propuesto por Burgos<sup>21</sup> desde la antropología elaborada por Wojtyła: (i) la centralidad de una noción moderna de persona merecedora de categorías filosóficas específicas, (ii) la relevancia de la afectividad y la interpersonalidad, así como de (iii) los valores morales y religiosos; (iv) el

19 Recuerda Ted Gallagher en *John Ford*, 82, que «la fecha decisiva en la transición al sonoro fue 1928», cuando «Ford dirigió la primera película sonora de ficción producida por la Fox, el desaparecido filme de tres rollos titulado *Napoleon's Barber* (*El barbero de Napoleón*, 1928)».

20 Somos conscientes de que, como recuerda Bogdanovich, «el gran problema de estudiar a Ford es que más de la mitad de su obra no puede verse». Bogdanovich, *John Ford*, 62.

21 Aunque los trabajos al respecto son innumerables, el autor sintetiza dichos rasgos en *Antropología: una guía para la existencia* (Madrid: Palabra, 2003), 16.

doble modo de ser persona, como hombre y como mujer; (v) la centralidad de la dimensión social de la persona y (vi) la importancia de la acción como fundamento de la autodeterminación del sujeto y agente revelador de la persona.

La noción de persona que abraza el personalismo integral se halla enriquecida por la concepción antropológica que Wojtyła desarrolla, principalmente, en su obra *Persona y acción*.<sup>22</sup> Concepción que Burgos descende y articula en su opción personalista<sup>23</sup> y de la que asumimos, como rasgo aplicable a los personajes fordianos, la idea del *deber como expresión de la llamada a la realización de sí*.

Pues bien, en la aplicación de dichos rasgos al ámbito de la reflexión filosófica-fílmica, nuestra aproximación se fundamenta en los estudios iniciáticos de Sanmartín y Peris-Cancio,<sup>24</sup> especialmente en las páginas que los autores le dedican a John Ford en su trabajo “Personalismo integral y personalismo fílmico: una filosofía cinematográfica para el análisis antropológico del cine”.<sup>25</sup>

Como subraya Burgos,<sup>26</sup> los orígenes del personalismo se remontan a un contexto económico y social de crisis que deriva en fórmulas políticas que amenazan la vida democrática y la concepción misma de la persona. Nos referimos al periodo de entreguerras del primer tercio del pasado siglo —a saber, los años veinte y treinta—, cuando colectivismos e individualismos de diferentes signos desdibujaron la noción moderna de persona. Pues bien, de entre los personalismos a que ha dado lugar dicha crisis, Burgos

---

22 Karol Wojtyła, *Persona y acción* (Madrid: Palabra, 2017).

23 Juan Manuel Burgos recuerda que «Karol Wojtyła no ha desarrollado una teoría del personalismo, sino una antropología. Su principal preocupación teórica fue la persona, que estudió a fondo desde una perspectiva personalista, pero no se preocupó de mostrar (por falta de tiempo o interés) cómo su posición se relacionaba, se enmarcaba o se distinguía de otras corrientes filosóficas y, en particular, de otras corrientes personalistas». Juan Manuel Burgos, “El personalismo ontológico moderno I. Arquitectónica”, en *Quién. Revista de filosofía personalista*, no. 1 (2015): 9-27, 11.

24 José Sanmartín Esplugues y José Alfredo Peris-Cancio, “El personalismo fílmico en las primeras películas de Leo McCarey: aspectos metodológicos y filosóficos”. En *Quién. Revista de filosofía personalista*, no. 6 (2017): 81-99, 82-85.

25 José Sanmartín Esplugues y José Alfredo Peris-Cancio, “Personalismo integral y personalismo fílmico: una filosofía cinematográfica para el análisis antropológico del cine”. En *Quién. Revista de filosofía personalista*, no. 12 (2020): 177-198, 188 y ss.

26 Juan Manuel Burgos, *Introducción al personalismo* (Madrid: Palabra, 2012), 5-8.



recuerda que, lo que en primer término diferencia al personalismo integral de otras formas de personalismo, es que en él:

(...) la noción de persona que se emplea es moderna, el resultado de la integración de la noción precedente del cristianismo y desarrollada por la escolástica con conceptos antropológicos decisivos provenientes de la modernidad, como la subjetividad, la autoconciencia, la autodeterminación, etc.<sup>27</sup>

Ante este estado de cosas, el cineasta personalista de la época que ahora trabajamos es consciente de que su arte no ha de quedar reducido a un mensaje político o social determinado, sino que merece ser elevado a otras cotas de responsabilidad<sup>28</sup>, en busca de aquello a lo que von Hildebrand<sup>29</sup> se refiriera como una conmoción a la felicidad tierna. En este sentido, como destacan Sanmartín y Peris-Cancio, el director personalista se caracteriza por proponer al espectador:

(...) la belleza interior de las personas, su capacidad de sobreponerse a las adversidades para significar la victoria del amor, los vínculos que se crean en la familia y en las relaciones matrimoniales sinceras, igualitarias y de mutuo reconocimiento y respeto, el valor de la vida de los que parecen más pobres e insignificantes, la necesidad de lazos comunitarios fuertes para contrarrestar u orientar adecuadamente las presiones del poder político o económico.<sup>30</sup>

Lo que queremos poner de relieve es que, a efectos del presente estudio,

27 Juan Manuel Burgos, “¿Qué es el personalismo integral?”, en *Quién. Revista de Filosofía Personalista*, no. 12 (2020): 9-37, 12-13.

28 A este respecto, y como apuntan Sanmartín y Peris-Cancio en “El personalismo fílmico en las primeras películas de Leo McCarey: aspectos metodológicos y filosóficos”, 82, «el personalismo fílmico se muestra no tanto como un estilo formal, sino como un objetivo intencional del director». Y, desde esta aproximación, «las películas se plantean como oportunidades para fomentar la simpatía hacia la vida ordinaria de la gente, sus luchas y sus anhelos, sus trabajos y sus fracasos, y, especialmente, hacia todo lo que expresa su capacidad de amar, vinculada con su felicidad».

29 Dietrich von Hildebrand, *El corazón* (Madrid: Palabra, 1996), 94.

30 José Sanmartín Esplugues y José Alfredo Peris-Cancio, “Personalismo integral y personalismo fílmico: una filosofía cinematográfica para el análisis antropológico del cine”, 179.

el personalismo integral ofrece la perspectiva idónea para analizar la obra de Ford ya desde sus primeros trabajos. Como trataremos de desarrollar en este escrito, ya en sus primeras obras muestra el dilema moral que asalta a personas sencillas compelidas a adoptar, en conciencia, decisiones trascendentes en la configuración de su propia biografía y en la de la comunidad a la que pertenecen a través de acciones que casi siempre afectan, de una u otra manera, al ámbito familiar. De ahí que, a partir de Sanmartín y Peris-Cancio,<sup>31</sup> propongamos analizar, en lo que sigue, la lógica personalista que subyace en la obra de Ford.

### 3.2. La *lógica* personalista de John Ford

Siguiendo a Pippin,<sup>32</sup> partimos en nuestro estudio de que, en la experiencia fílmica que supone el encuentro con la obra del director de origen irlandés, se insinúa «algo de un significado más general filosófico» que el mero placer o el entretenimiento; y de que, como defiende Peris-Cancio,<sup>33</sup> merece la pena reflexionar acerca de cómo sus películas pueden, en sí mismas, volver sobre —o tratar de resolver— problemas filosóficos clásicos para, en palabras de Cavell,<sup>34</sup> trazar de manera diferente avenidas emocionales e intelectuales exploradas, tal vez apresuradamente, por la filosofía académica.

Lo que creemos es que, en Ford, los temas e intereses del director evidencian problemas filosóficos de calado antropológico que el propio autor muestra desde una perspectiva que halla su mejor lectura desde el personalismo. En esta línea, en entrevista concedida a Mitry<sup>35</sup> el

31 José Sanmartín Esplugues, y José Alfredo Peris-Cancio, “Personalismo integral y personalismo fílmico: una filosofía cinematográfica para el análisis antropológico del cine”, 181.

32 Robert Pippin, *Hitchcock Filósofo* (Córdoba: UCO Press, 2018), 21.

33 José Alfredo Peris-Cancio, “La lectura de películas del cine clásico de Hollywood como fuente de conocimiento filosófico. Comparación de la obra de Stanley Cavell con la de Robert B. Pippin”, 219.

34 Stanley Cavell, *Ciudades de palabras. Cartas pedagógicas sobre un registro de la vida moral* (Valencia: Pre-textos, 2007), 27.

35 Jean Mitry, “Entrevista con John Ford”, en *John Ford* (Madrid: Filmoteca Española, 1988): 217-222, 217.

entrevistador apunta que el gran tema fordiano consiste en «la revelación, por medio de la acción y el gesto, de la personalidad de un puñado de hombres reunidos en un sitio concreto por una serie de circunstancias fortuitas o por el destino». El propio Ford declara en dicha entrevista que

(...) así me es posible hacer que los individuos entren en contacto entre sí al enfrentarse a algo que es más grande que ellos. La situación, el momento trágico, obliga a un hombre a mostrarse tal como es y a ser consciente de lo que realmente es. Este artificio me permite encontrar lo excepcional en lo cotidiano.<sup>36</sup>

Y añade que su principal interés reside en mostrar las consecuencias de un momento trágico y cómo responde ante él un individuo.<sup>37</sup>

A este respecto, el sacrificio al que nos referíamos en el apartado anterior, en el que subyace un evidente catolicismo típicamente fordiano,<sup>38</sup> tiene lugar a través del despertar del marginado a raíz de una experiencia radical que se traduce en una conmoción y un punto de inflexión en su propia biografía.<sup>39</sup> En palabras de Marías, una de esas experiencias que

(...) nos ponen frente a nuestra última realidad, y a la vez ante las personas que las originan y con las cuales entramos en una relación verdaderamente íntima, que es el contenido más próximo y dramático del mundo personal.<sup>40</sup>

Llegados a este punto, Sanmartín y Peris-Cancio<sup>41</sup> proponen que el eje

36 Jean Mitry, "Entrevista con John Ford", 218.

37 En relación con esto, recordando sus primeros años junto a Ford, en los que participó en películas aquí trabajadas como *Four sons* (atrezzo) o *Hangman's House* (extra), John Wayne recuerda que el director de origen irlandés «fue el primero que me hizo desear ser una persona (...), el que me dio una visión completa y global del ser humano» (McBride 2021, 191).

38 Así lo recuerda, por todos, Joseph McBride en *Tras la pista de John Ford*, 70, haciendo mención también a la acogida de las minorías.

39 Juan Manuel Burgos, *Personalismo y metafísica. ¿Es el personalismo una filosofía primera?* (Madrid: Ediciones Universidad de San Dámaso, 2021), 134.

40 Julián Marías, *Mapa del mundo personal* (Madrid: Alianza, 1993), 120.

41 Sanmartín y Peris-Cancio, "Personalismo integral y personalismo fílmico: una filosofía cinematográfica para el análisis antropológico del cine", 182.

del personalismo de Ford «se vincula con la antropología de la vocación, que se significa en la capacidad de entrega y sacrificio de las personas por su comunidad». Mas, quisiéramos añadir, no de un sacrificio que se agota en un mero mitigar angustias o encumbrar redenciones pragmáticas, sino de uno cuyo significado es, en palabras de Lanuza,<sup>42</sup> «capaz de llenar el corazón del hombre». Pues bien, a partir de lo anterior Sanmartín y Peris-Cancio hablan de una *lógica*, queriendo a tal fin hacer hincapié en que dicho eje vertebraba la filmografía del director, desarrollando una forma ensayística audiovisual propia y reconocible. Lo cual nos sirve ahora para sugerir, a partir de dicha propuesta, un regreso a los orígenes y fundamentos de la *lógica* personalista fordiana.

Lo que defendemos es que dicha *lógica* se halla presente en los primeros trabajos del cineasta de Maine; esos que, sin gozar aún del sonido sincronizado, dieran comienzo un año antes del armisticio de Compiègne, con el que concluyera oficialmente la Gran Guerra. En este sentido, haciendo nuestro aquello de que, en todo punto de partida de una investigación filosófica comparece cierta petición de principio, pues implica siempre una presuposición,<sup>43</sup> aspiramos a justificar la nuestra trazando un recorrido que nos permita destacar rasgos personalistas comunes en seis películas de la primera década de producción de Ford. Concretamente, en los largometrajes *Straight Shooting* (1917), *Just Pals* (1920), *The Iron Horse* (1924), *3 Bad Men* (1926), *Four Sons* (1928) y *Hangman's House* (1928). Obras atravesadas por criterios estéticos y temáticos diversos que, no obstante, permiten identificar el *eje* o la *lógica* a la que se refirieran Sanmartín y Peris-Cancio.

Eyman y Duncan<sup>44</sup> sostienen que son doce los motivos temáticos típicamente fordianos; si bien, como recuerdan Sanmartín y Peris-Cancio,<sup>45</sup> nueve de ellos (en cursiva en la tabla que sigue) informan la cuestión común

42 Ana Lanuza, *El hombre intranquilo. Mujer y maternidad en el cine clásico americano* (Madrid: Encuentro), 2011.

43 Alasdair MacIntyre, *Animales racionales y dependientes* (Barcelona: Paidós, 2001), 96.

44 Scott Eyman y Paul Duncan, *John Ford. Las dos caras de un pionero* (Barcelona: Taschen, 2004), 14-17.

45 Sanmartín y Peris-Cancio, "Personalismo integral y personalismo fílmico: una filosofía cinemática para el análisis antropológico del cine", 189.

relativa a la entrega y el sacrificio.<sup>46</sup> Pues bien, de los doce motivos temáticos en cuestión Sanmartín y Peris-Cancio mencionan cómo, en las películas que nos proponemos analizar en este escrito, comparecen algunos de ellos. Lo recogemos en la siguiente tabla, en la que las “X” muestran los motivos apuntados por Sanmartín y Peris-Cancio a título ejemplificativo, y las “I” los que nuestra lectura propone añadir. En cuanto a los interrogantes que afectan al tercer motivo, serán explicados en el apartado 4 de este escrito.

46 Dicho esto, no queremos dejar de subrayar cómo Sanmartín y Peris-Cancio, en “Personalismo integral y personalismo fílmico: una filosofía cinematográfica para el análisis antropológico del cine”, 193, se sirven de su análisis temático para argumentar que el motivo relativo a lo irlandés se alza, en Ford, en invocación enamorada de «una tradición que permite educarse en el núcleo de los valores personalistas».

Películas	<i>Straight Shooting</i> (1917)	<i>Just Pals</i> (1920)	<i>The Iron Horse</i> (1924)	<i>3 Bad Men</i> (1926)	<i>Four Sons</i> (1928)	<i>Hangman's House</i> (1928)
1. <i>Lincoln</i>			X			
2. <i>Integración social</i>	I	X	I	I	X	I
3. <i>Marginado como pensador</i>	¿?	¿?	¿?	¿?	¿?	¿?
4. <i>Marginado como hombre de acción</i>	X	I	I	I		I
5. <i>Sacrificio</i>	I	I	I	X	I	I
6. <i>Religión</i>	I			I	I	
7. <i>Comida</i>	I				X	I
8. <i>Música y baile</i>			I	I	I	I
9. <i>Alcohol y peleas</i>	I	I	X	I		I
10. <i>Tumbas</i>	X		I	I	I	
11. <i>Puertas y vallas</i>		I		I	I	
12. <i>Irlandeses</i>						X

La panorámica ofrecida por Sanmartín y Peris-Cancio<sup>47</sup> sirve a los autores para proponer que Ford «fue desarrollando un personalismo fílmico desde sus comienzos», en los que cabe advertir ya un «sólido esquema antropológico». Pues bien, partiendo de que creemos, con los citados autores, que el cine de directores personalistas como Ford suministra auténticos textos filosóficos y antropológicos, nuestro objetivo

47 Sanmartín y Peris-Cancio, "Personalismo integral y personalismo fílmico: una filosofía cinematográfica para el análisis antropológico del cine", 194.

en este trabajo no es otro que confirmar este extremo a partir del análisis de los seis largometrajes de la primera década de producción del cineasta de Maine que mencionamos anteriormente.

En dichas películas nos proponemos profundizar en algunos rasgos personalistas atravesados por los motivos sugeridos por Eyman y Duncan, así como enriquecer el eje o la lógica propuesta por Sanmartín y Peris-Cancio para el cineasta de origen irlandés. Pero, antes de continuar, no queremos dejar de advertir que la razón por la que este estudio vuelve sobre los primeros largometrajes de Ford no obedece a criterios exclusivamente cronológicos. No volvemos al cine mudo de Ford para temporalizar un estudio longitudinal –sin perjuicio de que los resultados actuales puedan servir a tal fin en futuras investigaciones–; lo hacemos, al menos, por otros dos motivos. En primer lugar, porque el periodo al que pertenecen las obras escogidas se corresponde con la crisis de entreguerras que vio nacer el movimiento personalista como respuesta frente a individualismos y colectivismos. En segundo lugar, volvemos al *primer* Ford porque su cine “mudo” permite vislumbrar un lenguaje estético original en el que ya se leen aspectos personalistas. En este sentido, no podemos convenir con la visión de Trías<sup>48</sup> según la cual el cine mudo devendría en una forma cinemática incompleta.<sup>49</sup> Creemos, más bien, como Cavell,<sup>50</sup> que es en cierto modo impropio hablar de un cine “mudo”, que «las posibilidades de las películas hablan de una comprensibilidad del cuerpo bajo condiciones que destruyen la comprensibilidad del discurso», y que «ninguna palabra que podamos oír puede ser la palabra que hable esa figura del silencio».<sup>51</sup> A

48 Eugenio Trías, *De cine. Aventuras y extravíos* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013), 8.

49 Recogido más ampliamente por José Alfredo Peris-Cancio en “¿Qué puede aportar la filosofía cinemática a la reflexión sobre el canon cinematográfico? Aportaciones de Stanley Cavell, Robert B. Pippin y Eugenio Trías”, *La torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales* 27 (2020): 38.

50 Stanley Cavell, *El mundo visto. Reflexiones sobre la ontología del cine* (Córdoba: UCOPress, 2017), 196.

51 El autor asegura que es un hecho ontológico que «con las películas sonoras retomamos la torpeza del discurso, la mudez y las duplicidades y las ocultaciones de la afirmación, el desconcierto del alma y el cuerpo ante su desarticulación y su pánico a la articulación» (Cavell 2017, 197).

este respecto podemos adelantar cómo, en *Four sons*,<sup>52</sup> una de las películas que hemos seleccionado para este estudio, se da la doble circunstancia de que incluye un tema musical final y sonido sincronizado, así como el eco de una palabra clave en la lectura filosófica-fílmica que se eleva en forma de grito desesperado en mitad de la batalla: “*Mutterchen!*”, expresión que designa el diminutivo de “Mamá” en alemán y que escuchamos en boca de un soldado moribundo que resulta ser uno de los hijos de Madre Bernle, esa mujer sin nombre cuya maternidad es, en última instancia, una llamada universal a la centralidad de la persona humana.

#### 4. La persona en el Ford “mudo”

Habida cuenta que las películas sobre las que versa este trabajo se corresponden con la etapa “muda” del cine de Ford, queremos comenzar aclarando que no podemos compartir la apreciación de Gallagher sin practicar alguna matización cuando afirma que:

el sonido liberó a sus personajes [de Ford] de la esclavitud de los intertítulos, al brindarles la posibilidad de comunicarse directamente con el público y permitir que los cineastas eligiesen la música y los efectos sonoros que deseaban insertar. En consecuencia, Ford adquirió un mayor control del público sumido en la oscuridad de la sala y logró que ver una película fuese una experiencia mucho más intensa de lo que antes había sido.<sup>53</sup>

Gallagher trae a colación en el extracto anterior nociones de gran relevancia en relación con nuestra propuesta de lectura en clave

52 Aunque el análisis estilístico no es objeto de este estudio, no podemos dejar de apuntar, a los meros efectos de ofrecer un mínimo contexto interpretativo al lector, la doble característica que aqueja a *Four sons*. Y es que se trata, junto con *Hangman's House*, de un trabajo en el que resulta evidente la influencia expresionista de Murnau. Véase, por todos, McBride, *Tras la pista de John Ford*, 66. Pero, además, *Amanecer* es síntoma de una segunda razón estilística. Y es que *Four sons* forma parte del periodo de transición al cine sonoro. Un año antes, la Fox estrenaba *Amanecer*, la primera película de la productora con banda sonora sincronizada.

53 Tag Gallagher, *John Ford. El hombre y su cine* (Madrid: Akal, 2009), 82.



personalista. Habla, fundamentalmente, de la libertad del personaje para comunicarse —es decir, para desplegar su *presencia*— y del control del director respecto a la experiencia del espectador.<sup>54</sup> Pues bien, a este respecto entendemos, como Marías,<sup>55</sup> que la palabra que pertenece al cine es una palabra intrínsecamente cinematográfica «que está sirviendo a la imagen y se dice en función de ella, teniendo en cuenta la imagen precisa que se está proyectando»; y que, en este sentido, en las películas aquí objeto de análisis, los personajes contruidos por Ford no son, en lo esencial, esclavos de los intertítulos precisamente porque el genio de Maine los dota —no sin esfuerzo, como él mismo confesara a Bogdanovich en *Directed by John Ford*<sup>56</sup>— de una dimensionalidad personal que logra aquello que Ferrer<sup>57</sup> llama «el silencio como unidad métrica de comunicación».<sup>58</sup> Pero, además, creemos que el control de Ford al que Gallagher se refiere es más fiel a la intención del director si se reformula en términos personalistas, como una responsabilidad del autor por el mensaje de la obra, pues sólo ello habilita una experiencia fílmica plena del espectador.

Dicho esto, nos preguntamos qué interés antropológico pueden revestir las primeras películas de Ford; y si cabe advertir, desde sus comienzos, signos que informen la presencia de un director personalista.

En este al que nos referimos como *primer* Ford, el de las décadas de 1910 y 1920 —periodo al que algunos de sus más acreditados biógrafos

54 Joseph McBride también se ha pronunciado al respecto, recordando que «cuando llegó el cine sonoro, Ford fue finalmente capaz de controlar todos los aspectos del medio». Con todo, el autor se refiere principalmente a aspectos técnicos como el control del acompañamiento musical, cuya elección y ejecución no era tarea del director. McBride, *Tras la pista de John Ford*, 193.

55 Julián Marías, *La imagen de la vida humana* (Madrid: Editorial Revista de Occidente, 1971), 65.

56 Recogido por Joseph McBride en *Tras la pista de John Ford*, 194, quien apunta, en la misma línea que Tag Gallagher, que «liberar el punto de vista narrativo de las interrupciones de los intertítulos le permitió a Ford que las secuencias narrativas fluyeran de forma más libre y natural».

57 David Ferrer, “John Ford y la palabra”, en *John Ford* (Madrid: Filmoteca Española, 1988): 182-186, 186.

58 En la misma línea, Juan Cobos en “Tres hombres malos”, en *John Ford* (Madrid: Filmoteca Española, 1988) 251-252, 252 sostiene, en el contexto de su análisis de *3 Bad Men*, que «ya estamos en ese periodo final del mudo donde se cuenta puramente en imágenes y (...) seguimos las historias sin echar para nada de menos los diálogos, aún más, sintiendo que ese lenguaje nos lo hace todo de una claridad meridiana».

se refieren como de aprendizaje (por todos)<sup>59</sup>—, cabe percibir patrones estéticos que alimentarán películas posteriores.<sup>60</sup> En palabras de Rubio,<sup>61</sup> parece como si Ford supiera lo que quería contar desde sus comienzos, de suerte que ya en sus primeras películas asistimos a esos «universos fronterizos, limitados, enclaustrados», en los que «se siente una respiración agónica de carácter ético, un tono agónico que podemos encontrar en un hombre que ha presentado algunos retratos tan lacerantes de la condición humana». El propio Ford, preguntado acerca de las primeras películas del oeste que dirigiera con Harry Carey, quiso aclarar que «no eran historietas solamente de tiros, sino que había verdaderos personajes».<sup>62</sup>

En este sentido, no compartimos la visión de Silver,<sup>63</sup> para quien «si uno va buscando un equivalente mudo a *Río Grande* o *The Searchers*, los *westerns* que se conservan de estos primeros años no pueden sino resultar decepcionantes». Y es que, ya en el primer largometraje de Ford —que, como es sabido, pudo haberse quedado en un corto—<sup>64</sup>, cabe advertir rasgos germinales de un estilo narrativo identificable que encontrará paralelismos, treinta y dos años después, en *The Searchers*.<sup>65</sup> Así, los planos a través de puertas o umbrales, o las similitudes entre Cheyenne Harry e Ethan Edwards.<sup>66</sup> De hecho, a este respecto es oportuno recordar que el

---

59 Scott Eyman, *John Ford. Print the Legend* (Madrid: T&B Editores, 2006), 43 y ss.

60 Ignacio Armada, en “John Ford de Poker Flat. Western primitivo y western eterno”, en *Nickel Odeon*, no. 26 (2002): 40-51, 47, sitúa el final de esta etapa en *The Iron Horse*. Por parte, Andrew Sarris en “El olimpo de los directores”, en *John Ford* (Madrid: Filmoteca Española, 1988): 246-248, 246, relativiza el valor de la obra del director previa a 1929, declarando que de dicha etapa merecen atención únicamente *The Iron Horse* y *Four Sons*, si bien más por la influencia de Griffith y Murnau, respectivamente, que porque en ellas podamos ver el sello de Ford.

61 Miguel Rubio, “John Ford. Cronista americano”, en *Nickel Odeon*, no. 26 (2002): 20-30, 20.

62 Bogdanovich, *John Ford*, 81.

63 Charles Silver, “El periodo de aprendizaje de John Ford”, en *John Ford* (Madrid: Filmoteca Española, 1988): 41-52, 42.

64 El propio Ford cuenta, en entrevista concedida a Bogdanovich en 1966, cómo la película, rodada finalmente en cinco rollos, había sido encargada únicamente de dos (Bogdanovich 2018, 88).

65 Joseph McBride, *Tras la pista de John Ford* (Madrid: Cultbooks, 2021), 135.

66 Francisco Javier Urkijo, *John Ford* (Madrid: Cátedra, 2010), 139. Apunta Paulino Viota, a este respecto, que «quizás Ford necesitó todo ese tiempo de reflexión para llegar a la solución de *The Searchers*, jugando con la pantalla en negro» (2022, 207).

*final feliz* al que asistimos en la versión que ha llegado a nuestros días no es el original concebido por Ford, en el que la decisión última de Cheyenne Harry anticipaba, más de tres décadas antes, la de Ethan Edwards en *The Searchers*: el justiciero reformado rechaza a Molly y una vida familiar estable, condenándose a vagar, tal vez «demasiado consciente de sus pecados para entrar en la Tierra Prometida» de una familia<sup>67</sup>. No ocurrirá lo mismo en *Just Pals*, en la que el final feliz – nótese cómo, en relación con el motivo temático de la valla al que nos refiriéramos en el apartado 3.2., la que al comienzo de la película separaba a Bim del mundo de Mary es ahora una puerta abierta a un futuro en común – refleja que no estamos aún ante ese héroe fordiano que, en películas posteriores – y, ya antes, en el cierre original de *Straight Shooting* –, se caracterizará por servir a una comunidad sin ser capaz de integrarse en ella. En este sentido, cabe pensar que no aqueja aún al héroe fordiano la alienación y el desencanto que informará a Ringo Star en *Stagecoach*, a Wyatt Earp en *My Darling Clementine* o a Ethan Edwards en *The Searchers*. Y es que el tema de la desintegración de una familia y de una forma de vida es recurrente en la obra de Ford, como apuntan Bogdanovich,<sup>68</sup> Urkijo<sup>69</sup> o Lanuza<sup>70</sup> a raíz de sus comentarios en torno a *Four Sons*. A este respecto, y en referencia a la escena en la que la Madre Bernle imagina que sirve el desayuno para sus hijos desaparecidos, sostienen Juan Orellana y Juan Pablo Serra que:

(...) lo que persigue Ford presentando a estas familias desintegradas es realzar aún más la anterioridad del individuo a toda agrupación. No se trata de un individualismo excluyente, sino más bien, de resaltar, como diría Emmanuel Mounier, el valor de la persona *sobre las necesidades materiales y sobre los mecanismos colectivos que sustentan*

67 Gallagher, *John Ford. El hombre y su cine*. Joseph McBride recuerda, a este respecto, que Cheyenne Harry personifica el característico conflicto de los héroes fordianos entre el nomadismo y la estabilidad, la jungla y el jardín. En McBride, *Tras la pista de John Ford*, 137. Lo mismo ocurrirá en *Hangman's House* con Ciudadano Hogan y ese plano final en el que el mercenario «se aleja de la familia que ha conseguido reunir», como hará Ethan Edwards en *The Searchers*. En McBride, *Tras la pista de John Ford*, 189,

68 Bogdanovich, *John Ford*, 59.

69 Urkijo, *John Ford* 202,

70 Lanuza, *El hombre intranquilo. Mujer y maternidad en el cine clásico americano*, 166.

el desarrollo.<sup>71</sup>

Además, McBride<sup>72</sup> sugiere la despedida como motivo visual derivado del tema en cuestión y que podemos advertir<sup>73</sup>, en las películas aquí objeto de estudio, en *3 Bad Men* o en *Hangman's House*.

Con todo, como ya dijéramos, lo que nos interesa resaltar en este trabajo es la cuestión antropológica que subyace en la obra de Ford desde sus inicios y que permite una mayor fidelidad en su estudio mediante la aproximación desde el personalismo. Mas no de un personalismo comunitario, sino de uno integral. Y es que, en las primeras películas de Ford que conservamos, la persecución del bien común precede lo comunitario y se plantea en otro nivel ontológico precisamente porque los héroes de Ford de las películas en cuestión viven en sociedades desestructuradas, en un proceso de transición en la historia del territorio<sup>74</sup>. No hay, todavía, un ideal social que perseguir, hasta el punto de que en el eventual orden provisionalmente establecido descansan, en gran medida, los mensajes humorísticos del director. Baste pensar en ejemplos como el que brindan los sheriffs en *Just Pals*<sup>75</sup> y en *3 Bad Men*, o el bar-juzgado en *The Iron Horse*. En este sentido, y siguiendo

71 Juan Orellana y Juan Pablo Serra, *Pasión de los fuertes. La mirada antropológica de diez maestros del cine* (Madrid: Dossat, 2005), 100.

72 McBride, *Tras la pista de John Ford*, 40.

73 El biógrafo apunta que “esta repetida y recurrente imagen fordiana tiene su origen en el adiós que protagonizaron sus padres cuando abandonaron Spiddal en 1872”. McBride, *Tras la pista de John Ford*, 40.

74 Así lo expresa Tag Gallagher en relación con *Straight Shooting*. En Gallagher, *John Ford*, 32. No en vano, el propio autor recuerda, más adelante en la misma obra, que «en Ford, la civilización trata siempre de imponer un orden que acarrea invariablemente represión y caos» Gallagher, *John Ford*, 635. En esta misma línea se expresa Rubio, en “John Ford. Cronista americano”, 32, quien recuerda que los personajes de Ford «están a la vez más acá y más allá de la situación», y que «toda su filmografía se basa en esos instantes privilegiados en los que un grupo humano se enfrenta a un cambio fundamental en sus vidas y en el cual se juegan su destino».

75 A lo largo de la película vemos al viejo sheriff pronunciar, con ocasión de cada incidente, un «la ley se ocupará de esto», al que nadie atiende, en una cómica crítica de Ford a la obsolescencia y decrepitud del sistema; incluida la última escena, en la que la ley se autoproclama competente — desde el agujero en el tronco de un árbol, como viéramos hacer a Carey en *Straight Shooting* — en la relación en ciernes entre Bim y Mary.

a Wojtyla,<sup>76</sup> entendemos que cabe reconocer un valor personalista de la acción radical de los personajes en las primeras películas de Ford; un valor diferente del valor moral, pues ni hace referencia a la acción realizada ni es consecuencia de la referencia a una norma, sino que se halla inscrito en la realización misma de la acción por la persona *del* personaje.<sup>77</sup>

Con todo, lo que creemos es que, ya en sus primeras obras, Ford deja patente un sincero y característico interés en «las raíces de la condición humana heredadas, pero siempre en transformación», pues «trata de integrar a sus personajes en una visión comprometida con la realidad del hombre y su existencia en el mundo, reconociendo ambas con igual ternura» (Rubio 2002, 20-21).<sup>78</sup> Así, volviendo sobre las películas aquí objeto de análisis: un pistolero a sueldo que decide cambiar de vida para proteger a sus débiles víctimas (*Straight Shooting*)<sup>79</sup>; un holgazán<sup>80</sup> que encuentra su vocación en el acompañamiento a un huérfano vagabundo (*Just Pals*); unos grupos de inmigrantes de diferentes minorías que se encuentran en la construcción simbólica de la unidad nacional y un huérfano que lucha por cumplir el sueño de su padre (*The Iron Horse*); un tahúr, un ladrón y un borracho que dan su vida para proteger a una joven familia (*3 Bad Men*); una madre que pierde a tres de sus hijos en la guerra y salva a otro (*Four Sons*); un mercenario que regresa de la guerra para ajusticiar al responsable de la muerte de su hermana y un joven obrero que renuncia a la mujer amada a favor de un hombre en mejor posición social (*Hangman's House*).

76 Karol Wojtyla, *Persona y acción* (Madrid: Palabra, 2017), 383.

77 A este respecto sostiene Gallagher en *John Ford*, 639, que «lo que Ford buscaba en un actor era su presencia, que fuera la persona que interpretaba en la pantalla».

78 Rubio, "John Ford. Cronista americano", 20-21. En entrevista concedida a Killanin, el propio Ford insiste en que «lo que me interesa es la gente (...). Me gusta elegir individuos, ya que lo que hago es fotografiar personas». En Michael Killanin, "El poeta tras una máscara de hierro", en *John Ford* (Madrid: Filmoteca Española, 1988): 181-184, 182.

79 McBride insiste en que, a través de protagonistas retratados como nobles proscritos, Ford «expresa su más sentida admiración por los fuera de la ley que actúan desinteresadamente por el bien de la sociedad, a pesar del ostracismo a que les condena la gente supuestamente "decente"». McBride, *Tras la pista de John Ford*, 50.

80 Bim es presentado por los rótulos como «ídolo de los jóvenes, y vergüenza de los mayores». En palabras de Eyman, es «un alma sencilla que no es capaz de matar a una gallina, ama a la maestra, pero desde lejos», en quien Ford deposita «un sentido protector de la humanidad que sólo unos pocos hombres de la época (Griffith, Marice Tourneur) podían igualar». en Eyman, *John Ford. Print the Legend*, 69.

Hay, en todas ellas, cierta línea común que se alzarán en motivo temático típicamente fordiano, así como en rasgo personalista: el sacrificio del marginado<sup>81</sup> por *otro* en quien aquel reconoce un futuro deseable; o, si se nos permite el juego de palabras, un bien futurible. Y es que, como apunta Gallagher,<sup>82</sup> ya desde las primeras películas de Ford vemos que «la vida no es un vagabundeo sin sentido, sino una peregrinación que conduce a alguna clase de epifanía profetizada y en cuyo transcurso los personajes logran la redención», pues «la salvación requiere por lo general un gran esfuerzo, pero, a fin de cuentas, lo que salva es la gracia de Dios».

Siguiendo con el motivo del sacrificio del marginado, este se halla presente en *Just Pals*<sup>83</sup> a través de la acción transformadora de Bim. Así, tras el robo de la casaca que resulta en el accidente sufrido por Bill, el joven pícaro, el holgazán se lamenta a los pies de la cama del pequeño con un conmovedor y evangélico «*y lo hiciste por mí, que valgo menos que tu dedo meñique*»;<sup>84</sup> expresión que refleja un reconocimiento del otro transformador, un “no soy digno” que encarna el humilde hacerse cargo de una llamada a la acción en clave de autodeterminación. El propio Bim personificará, poco después, el sacrificio del antihéroe típicamente fordiano, el buen acto redentor del malo, el vicioso o el deshonorado; en este caso, la acción sacrificial del vago que acepta cargar con la culpa por un delito que no ha cometido, mas no por la comunidad o en el ejercicio de un deber, sino por amor. La

81 Ese personaje fordiano al que Juan Orellana y Juan Pablo Serra, en *Pasión de los fuertes. La mirada antropológica de diez maestros del cine*, 95, se refieren como *outsider*, pero también *outtimer*.

82 Gallagher, *John Ford*, 122.

83 Sostiene Peter Bogdanovich, en *John Ford*, 62, que, en esta película, Ford había logrado ya desarrollar su propia firma, independizada de la influencia de Griffith. Así, afirma el biógrafo que existe en *Just Pals* «la misma comprensión de la gente sencilla y la atención al detalle que habría de distinguir sus trabajos posteriores». En Bogdanovich, *John Ford*, 62. Una postura no compartida por otros estudiosos. Así, por ejemplo, Ana Lanuza argumenta en *El hombre intranquilo. Mujer y maternidad en el cine clásico americano*, 132, a raíz de su reflexión en torno a *Arrowsmith*, que el estilo personal de Ford no está entonces todavía definido, pues cabe advertir en la película la influencia expresionista de Murnau. Lo que también ocurrirá en *Four Sons* en relación con *Amanecer*, como apunta Gallagher en *John Ford*, 83-84, para quien «tan impropios de Ford son estos aspectos estilísticos de *Cuatro hijos*, tan extraordinaria y flagrante resulta la imitación, que uno se pregunta si su declarada debilidad por este filme no procede únicamente del *tour de force técnico exigido por este homenaje a Murnau*».

84 Traducción propia de «*And you did it for me, what ain't worth as much as your little finger*».

tía de Mary es clara al respecto cuando, tomándola de la mano a los pies de la cama le espeta que «los hombres como Bim no miran por sí mismos cuando una buena mujer corre el riesgo de ser juzgada injustamente».<sup>85</sup> Pero, por si fuera poco, Bim protagoniza un nuevo sacrificio, ahora sí por su comunidad, esa «multitud ávida de llevar a cabo un linchamiento»<sup>86</sup> que le ha condenado al ostracismo —en claro paralelismo de lo que ocurrirá años más tarde en *The Searchers* a Dallas y Doc. Boone, expulsados de Tonto por la Liga de la Ley y el Orden— cuando decide enfrentarse a la banda que, en connivencia con Harvey —como aprecia Rivero Taravillo<sup>87</sup>, la figura del estafador presenta aquí un nuevo paralelismo con el personaje de Gatewood en *Stagecoach*—, planea el robo del banco.

Sanmartín y Peris-Cancio<sup>88</sup> adjudican también a *3 Bad Men*<sup>89</sup> el motivo del sacrificio. Así lo hace también Bogdanovich, para quien en la película cabe encontrar, en estado embrionario, varias de las características más personales del cine de Ford, como son:

(...) el sheriff elegante, el director de periódico borracho, los malos buenos (que al final se sacrifican) y, como siempre, imágenes fordianas de jinetes en el horizonte, los espectaculares planos generales de carretas y hombres, los contrastes vívidos entre luces y sombras.<sup>90</sup>

Por su parte, Rivero Taravillo<sup>91</sup> sostiene, refiriéndose al sacrificio final de

85 Traducción propia de «*Men like Bim ain't the kind who think of themselves when a good woman's in danger of being misjudged*».

86 Gallagher, *John Ford*, 45.

87 Antonio Rivero Taravillo, *Ford Apache. Cien momentos de un genio del cine* (Madrid: Sílex, 2022), 33.

88 Sanmartín y Peris-Cancio, “Personalismo integral y personalismo fílmico: una filosofía cinematográfica para el análisis antropológico del cine”, 189.

89 Por su parte, Gallagher (2009, 56) recuerda que «como *Straight Shooting* y *El caballo de hierro*, *Tres hombres malos* es la crónica de una microsociedad, variopinta y con clases permeables, que, esencialmente, está en proceso de tránsito», y destaca cómo, «de principio a fin, la pintoresca caballeridad de los forajidos de buen corazón puntúa temas como la amistad o el valor de la vida, típicamente fordianos».

90 Bogdanovich, *John Ford*, 60 y 62.

91 Rivero Taravillo, *Ford Apache. Cien momentos de un genio del cine*, 51.

los tres bandidos, que «cada uno de ellos son trasuntos humildes y toscos de Cristo», y que «el héroe que se inmola para que otros sobrevivan y puedan vivir la vida que acaso a él le esté vedada es un *leitmotiv* fordiano, acaso el más persistente». Pues bien, aunque reconocemos cierta hipérbole en la analogía cristológica, hallamos una estrecha relación entre la valoración realizada por Rivero Taravillo y la preocupación fordiana por la llamada a la realización de sí a la que nos refiriéramos en el apartado 3.1. de este escrito. A este respecto Rodríguez Alcalá<sup>92</sup> recuerda cómo Marías destaca de Ford —probablemente su director favorito— su forma de mirar y mostrar las vidas humanas, pues «no olvida, que la vida es siempre esa o aquella, vida individual». Vida que no es *cosa*, no es algo ya hecho, sino un *hacer*, una realidad proyectiva que llama a la acción y se actualiza en la experiencia<sup>93</sup>; en la que, como recuerda Burgos<sup>94</sup> a partir de Wojtyla, se revela la persona y se hace observable y comprobable la identidad como dato real. Así, por ejemplo, la de Cheyenne Harry ante la tumba del hermano de Joan (*Straight Shooting*)<sup>95</sup>, la de los *tres hombres malos* ante la orfandad de Olive (*3 Bad Men*) o la de Bim ante el desamparo de Bill (*Just Pals*). En relación con la primera, McBride traduce la significación de la escena en términos que merecen ser reproducidos:

Cuando Harry aparece entre los árboles en un primer plano, sus ojos quedan medio escondidos tras el ala de su sombrero, dando a entender hasta qué punto le perturba lo que está viendo. Se quita el sombrero en señal de respeto y Ford pasa a un plano desde el

92 Ildefonso Rodríguez Alcalá, *El cine en Julián Marías: una exaltación estética y antropológica* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2014), 120.

93 De ahí que Julián Marías (1996, 134) argumente que «el último reducto de dificultad reside en pensar, no ya la vida humana (...), sino la *persona que vive*», pues sólo así comparece la estructura proyectiva.

94 Juan Manuel Burgos, “El personalismo ontológico moderno I. Arquitectónica”, en *Quién. Revista de filosofía personalista*, no. 1 (2015): 9-27, 21 y 206-207.

95 En lo que consideramos otra bella hipérbole, Gallagher en *John Ford. El hombre y su cine*, 35, compara la conversión de Cheyenne Harry con la que sufriera San Pablo en el camino de Damasco. Por su parte, Spittles sostiene que este cambio «no es tanto una transformación personal cuanto el desarrollo de trazos de bondad previamente suprimidos o no reconocidos» (traducción propia, a partir del original: «this is not so much conversión of personality as the development of previously suppressed, or unrecognized, traits of goodness»). Brian Spittles, *John Ford* (Nueva York: Routledge, 2014).



punto de vista de Harry, una imagen borrosa y sobreexpuesta del cuadro familiar. El siguiente plano muestra la reacción del pistolero a sueldo, frotándose los ojos con angustia. De forma realista, la imagen borrosa da a entender que Harry está contemplando la escena con los ojos llenos de lágrimas. Simbólicamente, parece como si, gracias a la sobreexposición, del grupo familiar reunido en torno a la cruz que señala el lugar donde está la tumba emanara una especie de halo sagrado que deja a Harry momentáneamente ciego y emocionalmente transfigurado por lo que está viendo.<sup>96</sup>

He aquí un ejemplo de cómo — a través de recursos narrativos y de técnicas que no podemos detenernos a analizar, como la elipsis o el diafragma de iris (heredado de Griffith) — Ford aúna los motivos temáticos de la religión y el marginado como pensador, a favor de un texto filosófico-fílmico que demanda una lectura en clave personalista. Y es que, a nuestro parecer, el motivo temático al que Eyman y Duncan<sup>97</sup> se refieren como el marginado como pensador, es en puridad un motivo que no se ha de buscar en la obra de Ford en su comparecencia visual explícita, sino a modo de “bisagra” que articula el diálogo entre otros motivos a favor de la transformación personal, la epifanía o la gracia, que acontece a los personajes fordianos. Con otras palabras, y volviendo a servirnos de la propuesta antropológica de Marías,<sup>98</sup> cabría sostener que el motivo del marginado como pensador es, en su categorización antropológica, la traducción del principio de individuación que, desde las experiencias radicales, confiere sustantividad a la persona *del* personaje, una suerte de autoría que hace su vida legible como obra. Este es, entendemos, un rasgo personalista observable ya en los primeros personajes elaborados por Ford.

Pero, además, el *otro* al que hiciéramos referencia es un *alguien* que deviene esencial tanto en la transformación del propio marginado — y su característico fracaso victorioso de tintes evangélicos — como en nuestro

96 McBride, *Tras la pista de John Ford*, 136.

97 Eyman y Duncan, *John Ford. Las dos caras de un pionero*,

98 Marías, *Persona*, 144: “A lo largo de su vida, la persona humana se hace. No es originariamente sustancia, pero sus experiencias radicales, que la van haciendo quien es, que son su principio de individuación, le confieren una sustantividad que en alguna medida es obra suya — y por eso se es responsable de la posible «insustancialidad»—”.

acceso, en cuanto a espectadores, al misterio inherente a las acciones de quien se transforma, ofreciéndonos su intimidad en clave de apertura e innovación.<sup>99</sup> Y es que, como recordara Sofía Brenes,<sup>100</sup> la noción de persona es impensable si no es en plural; y, añadiríamos — en un guiño buberiano —, en relación de recíproca presencia. Así, de igual manera que en *The Searchers* conoceremos a Ethan Edwards a través de su relación con Martin, también en las películas ahora objeto de análisis los personajes centrales comparten su intimidad con el espectador desde el encuentro personal con el *otro* en el que se actualiza su libertad en cuanto a autodeterminación.<sup>101</sup> Es esta una clave del personalismo integral presente desde las primeras producciones del Ford, en las que la excepcional capacidad del director para abordar tramas históricas se explica, en palabras de Orellana y Serra,<sup>102</sup> «desde la voluntad fordiana de comprender a los personajes, fueran quienes fueran y aunque no estuviera de acuerdo con ellos». Así, en personajes como Cheyenne Harry (*Straight Shooting*), Bim (*Just Pals*), Bull, Mike y Spade (*3 Bad Men*), Madre Bernle (*Fours Sons*) o Ciudadano Hogan y Dermot (*Hangman's House*) —cada uno desde su singularidad— encontramos ejemplos indiciarios de una ética personalista a través de situaciones en las que, ante un amplio abanico de posibles buenas acciones, la persona de cada personaje *se encuentra* con que:

---

99 En términos narratológicos, Juan Orellana y Juan Pablo Serra, *Pasión de los fuertes. La mirada antropológica de diez maestros del cine* (Madrid: Dossat, 2005), 102, hacen referencia a tres claves, a saber: (i) el sometimiento de un grupo de personas a una situación extrema; (ii) la yuxtaposición de hechos y leyenda en tono conciliador; y (iii) la realización de hazañas que comportan un cierto fracaso, pero cuyo valor reside en el hecho de que sirven para comprometer a dichas personas «en un horizonte común y, por tanto, *generan comunidad*».

100 Carmen Sofía Brenes, *¿De qué tratan realmente las películas? Claves prácticas para analizar y escribir guiones de cine y televisión* (Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2001), 168.

101 Tal y como Juan Manuel Burgos (2020, 25) la explica, no como la «capacidad de elegir objetos, sino de modificar al propio sujeto». En este punto sostiene Gallagher (2009, 638) que «el héroe fordiano se caracteriza por su vulnerabilidad emocional más que por su poderío físico. Actúa movido por la presión de los acontecimientos externos o de la conciencia interna más que por el libre albedrío, y, sin embargo, su libertad es a menudo el meollo dramático de la película».

102 Orellana y Serra, *Pasión de los fuertes. La mirada antropológica de diez maestros del cine*, 96.

(...) solo un pequeño grupo serán valiosas: aquellas que percibo como buenas y convenientes para mí aquí y ahora y, justo por eso, me siento impelido moralmente a su realización y ejecución».<sup>103</sup>

Pero, lo que permite pensar en Ford como un director personalista ya desde sus primeros largometrajes es, a nuestro juicio, no tanto el hecho de mostrar dichas experiencias morales, cuanto el de situarlas en el epicentro dramático y epistemológico de sus obras. Como recuerda Eyman<sup>104</sup>, Ford insistía en el precio personal de un actuar recto, que a menudo se traduce en actos de renuncia. Y es que los héroes fordianos, ya desde las primeras películas del genio de Maine, parecen tener asumido que:

(...) es posible que al volverse a mirar su realidad, después de ver sus limitaciones, errores, defectos y pecados, el hombre la vea como propia y se solidarice con ella. No quiere esto decir que la aprueba, sino que la considera suya, y acaso comprende que los elementos negativos formaban parte del conjunto sistemático que hace inteligible su vida».<sup>105</sup>

Así, en cada una de las obras anteriormente citadas, la decisión ética que ha de acometer cada uno de los personajes se alza en acción central, no sólo de la historia en la que se incardinan, sino también —y justamente por ello— de la acción *autodeterminante*<sup>106</sup> del personaje en cuestión; precisamente porque, como apunta Wojtyła,<sup>107</sup> «las acciones son un momento privilegiado para ver la persona y, por tanto, para conocerla experimentalmente», habida cuenta que

103 Juan Manuel Burgos, "¿Qué es el personalismo integral?", en *Quién. Revista de Filosofía Personalista*, no. 12 (2020): 9-37, 35.

104 Eyman, *John Ford. Print the Legend* (Madrid: T&B Editores, 2006), 19.

105 Marías, *Antropología metafísica*, 124.

106 La estructura del autodomínio y la autoposición que caracteriza la autodeterminación y, por ende, la libertad de la persona, la explica Karol Wojtyła ampliamente en los capítulos III y IV de *Persona y acción*.

107 Wojtyła, *Persona y acción*, 46.

(...) la experiencia de cualquier cosa que se encuentre fuera del hombre siempre conlleva una cierta experiencia del propio hombre. Pues el hombre nunca experimenta nada externo a él sin que, de alguna manera, se experimente simultáneamente a sí mismo».<sup>108</sup>

De ahí que sirvan para configurar una experiencia integral susceptible de ser leída en el contexto de una antropología entendida, desde la propuesta de Burgos, como *filosofía primera sectorial*<sup>109</sup>. Lo cual se ve además respaldado por el hecho de que, en las películas objeto de análisis, resulta evidente la comparecencia de otro rasgo esencial del personalismo integral, a saber, el relativo al carácter esencial y originario de la afectividad, que aqueja ya a los primeros personajes elaborados por Ford en un nivel no sólo corporal y psicológico, sino también espiritual, precisamente porque el director de Maine la hace pender de decisiones libres de autorrealización personal, rescatándola así de su clásica limitación a la dimensión irracional<sup>110</sup>. Y es que, como apunta Ferrer,<sup>111</sup> «si amamos a los personajes de John Ford (...) es por su capacidad de tomar memorables decisiones». Decisiones que superan el mero “trato” y en las que comparece, en palabras de Marías,<sup>112</sup> su condición futuriza, a raíz de una implicación total de la persona que toma posesión de su realidad. De hecho, acoger a los efectos de este estudio la noción de rostro humano que propone la antropología de Marías —a nuestro entender, netamente personalista<sup>113</sup>— nos permite reconocer, ya en

108 Wojtyła, *Persona y acción*, 33.

109 Aclara Juan Manuel Burgos, en “¿Qué es el personalismo integral?, 18, al respecto que, «si entendemos por metafísica una categorización universal que se pueda aplicar a la realidad, esta categorización nunca será capaz de comprender adecuadamente qué es el ser humano. Esa es la función de la antropología. Por eso, la antropología, y, en particular, el personalismo entendido como una antropología construida a partir de la experiencia, es filosofía primera».

110 Véase, más extensamente a este respecto, la explicación que brinda Juan Manuel Burgos en “¿Qué es el personalismo integral?”, en *Quién. Revista de filosofía personalista*, no. 12 (2020): 23 y ss.

111 Ferrer, “John Ford y la palabra”, 185.

112 Marías, *Mapa del mundo personal*, 18-19.

113 Sobre el eventual personalismo de Julián Marías, que nosotros afirmamos a pesar de la explícita renuencia del propio autor —en *Mapa del mundo personal*, 11-12— pero que no podemos detenernos a discutir aquí, pueden consultarse, entre otros, los siguientes trabajos de Juan Manuel Burgos: *Introducción al personalismo* (Madrid: Palabra, 2012), 205-212; y “¿Es

los personajes del *primer Ford*, una expresión inequívoca de ese «carácter *viniente* de la persona [que] se expresa en la cara, que «avanza» y sale al encuentro de los demás»,<sup>114</sup> revelando su interioridad<sup>115</sup>. Y es que, como recuerda Holub<sup>116</sup> parafraseando a Wojtyla, actuar es para la persona estar presente en una empresa específica no sólo con su influencia externa sino con su interioridad.

A lo anterior hay que añadir, una vez más siguiendo la propuesta personalista de Wojtyla,<sup>117</sup> que, junto a la noción de “comunidad”, las películas de Ford permiten una lectura en un nivel antropológico más profundo a través del de “proximidad”. Así, por ejemplo, el concepto de prójimo, que Wojtyla eleva casi a modo de superación del de membresía comunitaria, nos permite aprehender en toda su complejidad la acción de Madre Bernle (*Four Sons*), que apunta y se proyecta, más allá de su concreta pertenencia a una comunidad o una familia determinadas, hacia «la relación fundamental de todos los hombres entre sí en una única humanidad».<sup>118</sup> La escena en la que el soldado e hijo caído llama, moribundo, a la madre —a la suya, que es también la de todos, como adelantáramos al final del apartado 3 de este escrito— es paradigmática a efectos de lo que queremos transmitir, pues, siguiendo a Lanuza<sup>119</sup> en este punto, el hecho de que la madre no tenga asignado un nombre propio y de que sea la llamada a la madre de un moribundo lo que desencadena el despertar humano de los soldados se traduce en un mensaje de filiación y fraternidad netamente

Julián Marías personalista?”, *Persona. Revista Iberoamericana de Personalismo Comunitario*, no. 8 (2008): 27-33.

114 Marías, *Mapa del mundo personal*, 19.

115 Tal vez el espacio en el que Julián Marías mejor desarrolla su concepción del rostro humano es en *Antropología metafísica*, 128 y ss., donde resalta los rasgos de localización, inteligibilidad, acción, presencia y programaticidad. También aborda la cuestión, a raíz de su reflexión en torno al primer plano en el cine, en *La educación sentimental*, 213-214.

116 Gregorz Holub, “On the Essence of Karol Wojtyla’s Personalism”, en Rafael Fayos Febrer y Eduardo Ortiz Lluca, eds., *El testimonio de Karol Wojtyla* (Pamplona: Eunsa, 2022): 115-132, 120.

117 Wojtyla, *Persona y acción*, 418-419.

118 Wojtyla, *Persona y acción*, 419.

119 Lanuza, *El hombre intranquilo. Mujer y maternidad en el cine clásico americano*, 165.

personalista.<sup>120</sup>

Algo extensible al ejemplo que brinda *The Iron Horse*, donde trabajadores de diferentes razas colaboran en una empresa común y, en un momento crítico en el que vemos a los obreros sublevarse y negarse a continuar ante las pésimas condiciones a las que se ven sometidos, es la joven Miriam Marsh quien da un paso al frente para trasladarles que ese gran trabajo depende de ellos, por el bien de su país. Ford enfrenta entonces la cámara a los rostros de los trabajadores<sup>121</sup> y en los rótulos leemos cómo el supervisor le espeta a Miriam un «¡No la entienden, señorita! ¡Tiene que insultarles!»; a lo que la joven responde dirigiéndose al líder de los obreros por su nombre: «Tony, por favor, regresarás por una semana más, ¿verdad?». Pues bien, es justamente ese gesto de proximidad, en clave de reconocimiento personal, el que logra apaciguar la revuelta y reconciliar a los trabajadores con su concreto deber de realización. Ya al final de la película, cuando veamos juntarse los dos tramos de la vía en construcción, leeremos un mensaje concluyente al respecto: «en el corazón de un hombre no existe la rivalidad. Para él las vías se unirán y los caminos serán uno, un brillante sendero de océano a océano».<sup>122</sup> Así es como, en el ejemplo en cuestión, las categorías de lo fílmico privilegian el conocimiento de la persona en la acción. Y es que, como recuerdan Sanmartín y Peris-Cancio,<sup>123</sup> en las películas personalistas los personajes no están terminados, en el sentido de determinados, sino que «aparecen como centros de decisión que pueden transformar la realidad histórica que les es dada por una búsqueda del bien de la persona». En

120 Apunta Ana Lanuza que el recuerdo de la filiación «les obliga a reconocer la humanidad del enemigo. El tener madre es algo que les une, a pesar de que tengan que matarse entre sí», lo cual «supone reivindicar la humanidad del hombre en medio de la sinrazón de la violencia y el odio, y la fraternidad que existe entre todos los hombres por el hecho de tener una madre» (Lanuza, *El hombre intranquilo. Mujer y maternidad en el cine clásico americano*, 167).

121 Recuerda McBride en *Tras la pista de John Ford*, 14, cómo, al ser preguntado acerca de cómo se ha de mirar una película, Ford respondía «a los ojos», pues «el secreto está en el rostro de la gente, en la expresión de sus ojos, en su forma de moverse».

122 Traducción propia del original: «*In the heart of one man there is no rivalry. To him the tracks will meet and roads will be one, a shining path from sea to sea*».

123 Sanmartín y Peris-Cancio, «Personalismo integral y personalismo fílmico: una filosofía cinematográfica para el análisis antropológico del cine», 197.

este sentido, recalca Rivero Travillo<sup>124</sup> que, a nivel narrativo — lo estético y plástico merecería una reflexión adicional<sup>125</sup> —, *The Iron Horse* no se agota en el fresco épico de un acontecimiento histórico fundacional, ni en un relato de intriga amorosa, sino que constituye además una «exhibición de lo humano, en el más amplio sentido de la palabra». En la misma línea, apunta Eyman<sup>126</sup> que en la película Ford introduce aspectos como el elemento épico, el conflicto entre lo salvaje y la civilización y la unificación exitosa de una nación, si bien con el objetivo de encumbrar un «romance histórico sobre el país que amaba, poblado por aquellos con los que sentía una afinidad: el obrero, el mecánico, el ingeniero, todos al servicio del visionado progreso americano». Con todo, es oportuno recalcar que dicho tema épico cobra vida, en palabras del propio Eyman,<sup>127</sup> precisamente «por la omnipresente sensación de que todo su imponente diseño está construido a base de incontables, únicas e individuales vidas que contiene la película».<sup>128</sup>

En otro orden de cosas, si bien a raíz de *The Iron Horse*, Ford apunta curiosidades no menores en entrevista concedida a Bogdanovich en 1966. En lo que interesa a efectos de este estudio, el director confiesa que en sus películas mudas nunca trabajaba cercanamente con los guionistas; y que, en el caso de *The Iron Horse*, el guion original «no era más que una historieta muy sencilla»<sup>129</sup>. Pues bien, ese apartarse del blanco sobre negro del guion a favor de la comparecencia de las personas constituirá un rasgo

124 Rivero Taravillo, *Ford Apache*, 41.

125 Francisco Javier Urkijo ofrece una aproximación certera al respecto en *John Ford* (Madrid: Cátedra, 2010), 9 y ss.

126 Eyman, *John Ford. Print the Legend*, 83.

127 Eyman, *John Ford. Print the Legend*, 84.

128 En la misma línea, apunta Tailleux en “Tres películas legendarias: Young Mr. Lincoln, The Iron Horse y Wagon Master”, 78, que en la película Ford «da fiestas a esas gentes sencillas que son sus (anti)héroes, y no podríamos decir cuál de esas fiestas, cuál de esas zambullidas lustrales en los ríos parsimoniosos es más exaltante». En Roger Tailleux, “Tres películas legendarias: Young Mr. Lincoln, The Iron Horse y Wagon Master”, en *John Ford* (Madrid: Filmoteca Española, 1988): 63-80. En cambio, McBride, en *Tras la pista de John Ford*, 169, considera que en la película Ford no logra integrar a los personajes en la magnificencia de la historia, como en cambio sí hará en *3 Bad Men*. Además, recuerda que la referencia a Lincoln no parte de Ford, sino que, al parecer, fue propuesta por el estudio. McBride, *Tras la pista de John Ford*, 171.

129 Bogdanovich, *John Ford*, 91.

típico del proceder de Ford,<sup>130</sup> además de un síntoma propio de un autor personalista. Y es que en las películas de Ford se cumple aquello a lo que se refiriera Sánchez-Escalonilla<sup>131</sup> de que «bajo la superficie dramática del guion, lo que sucede ante el espectador, late siempre en el mundo de las personas», pues «hay una *antropología implícita* en el cine y corresponde al pensador elaborar una *antropología explícita*». Pero, además, y esto nos ocupa especialmente, Ford revela que en la película en cuestión se vio obligado, por exigencias comerciales, a introducir una docena de primeros planos de la actriz Madge Bellamy que no guardaban relación con la película: «la iluminación no coincidía, ni siquiera los vestidos eran iguales (...) para mí, estropearon la película».<sup>132</sup> La razón por la que nos concierne ahora es que resulta decisivo detectar dichos “añadidos” en los trabajos en los que Ford pudiera no haber disfrutado de la deseada autonomía creativa para evitar que puedan llevarnos a confusión en el análisis de elementos personalistas fordianos nucleares, como pueda ser el relativo al rostro humano.<sup>133</sup>

Finalmente, en relación con *Hangman's House* encontramos, como han advertido Bogdanovich<sup>134</sup> o Urkijo<sup>135</sup> y de igual manera que ocurría en *Straight Shooting*, un anticipo estilístico y temático de lo que hallaremos en *The Searchers*. En este caso, en el mirar gloriosamente derrotado de Ciudadano Hogan con el que se cierra la obra, y que tanto recuerda a Ethan Edwards. A este respecto, si bien algunos autores han sugerido que la expresión de Hogan rebela una renuncia amorosa que afecta a Connaught,

130 En este sentido, Rivero Taravillo apunta (en *Ford Apache*, 49), apunta, con ocasión de un análisis de *3 Bad Men*, que «escriban lo que escriban los guionistas, el director lo asimila y sintetiza convirtiéndolo en fordiano».

131 Antonio Sánchez-Escalonilla, *Estrategias de guion cinematográfico* (Barcelona: Ariel, 2001) 275.

132 McBride, *Tras la pista de John Ford*, 171.

133 McBride, *Tras la pista de John Ford*, 67. Sobre la categoría en cuestión como rasgo personalista y el tratamiento que Ford le ofrece en tres escenas de *The Searchers*, Julen Carreño Aguado, “Centauros del desierto: apuntes para una lectura desde el Personalismo Integral”, *Quién. Revista de filosofía personalista* 16 (2022): 87-114; 111-113.

134 Bogdanovich, *John Ford*, 61.

135 Urkijo, *John Ford*, 204.



de quien podría estar secretamente enamorado (por todos)<sup>136</sup>, a nuestro parecer nada en el filme prepara al espectador para interpretar tal cosa y cabe pensar que se trata más bien de una despedida a su hermana fallecida, a quien ve ahora en la joven aristócrata reestablecida en la dignidad que aquella perdiera, precisamente, de la mano de D'Arcy.<sup>137</sup>

## 5. Conclusión y prospectiva

Este trabajo se enmarca en el estudio de John Ford como director personalista. Partía de la propuesta de diferentes autores – desde biógrafos y comentaristas hasta estudiosos del ámbito filosófico – que destacan la centralidad de la persona humana en la obra del cineasta y la idoneidad de plantear una lectura filosófico-fílmica desde el personalismo integral. A partir de lo anterior, en este artículo planteábamos el objetivo de examinar, más concretamente, rasgos propios de un eventual personalismo integral en algunos de los primeros largometrajes del genio de Maine, bajo la sospecha de que la antropología personalista integral de Burgos y Wojtyła no sólo observa una mayor fidelidad respecto al mensaje de Ford, sino que admite su aplicación a la obra del director desde sus comienzos. A tal fin, seleccionamos una muestra de seis largometrajes que nos permitieran abordar las preocupaciones temáticas esenciales del director y proponer un análisis transversal desde los fundamentos personalistas que, a nuestro parecer, informan la obra de Ford.

Una vez finalizado nuestro estudio, que ha descendido a la lectura atenta de las películas seleccionadas desde los presupuestos teóricos del personalismo integral y con ayuda de los trabajos de especialistas en la obra de Ford, nos permitimos concluir que, como aventurábamos en los planteamientos introductorios de este escrito, las primeras películas del oscarizado director de origen irlandés son depositarias de un

136 McBride, *Tras la pista de John Ford*, 189. Silver, "El periodo de aprendizaje de John Ford", 47.

137 Con todo, es evidente que la complejidad y la riqueza humana de los personajes en *Hangman's House* no es la de aquellos que veremos, casi treinta años más tarde, en *The Searchers*. Quién sabe si debido a que, como apunta Silver, en "El periodo de aprendizaje de John Ford", 45, Ford era considerado en sus primeros trabajos para la Fox más un artesano que un artista, gozando de menos autonomía que en los que realizara para la Universal.

posicionamiento antropológico reconocible desde una aproximación personalista integral. Aproximación que creemos más fiel al director en cuanto a autor que la que puedan proponer otros personalismos, como el comunitario.

Con todo, consideramos que investigaciones ulteriores deben (i) contrastar esta conclusión con la lectura de una muestra más amplia del cine “mudo” de Ford —hasta donde lo permita su conservación—, así como (ii) abordar, longitudinalmente, la particular concepción fordiana de elementos personalistas ya apuntados, como el sacrificio, la acción, el rostro humano o el perdón.

## 6. Bibliografía

Armada, Ignacio. “John Ford de Poker Flat. Western primitivo y western eterno”. En *Nickel Odeon* 26 (2002): 40-51.

Bogdanovich, Peter. *John Ford*. Madrid: Hataro Books, 2018.

Burgos, Juan Manuel. *Antropología: una guía para la existencia*. Madrid: Palabra, 2003.

— “El personalismo de Karol Wojtyła como Personalismo Integral. Un análisis filosófico y una propuesta”. En *Cuadernos de Pensamiento* 32 (2019): 105-134.

— “El personalismo ontológico moderno I. Arquitectónica”. En *Quién. Revista de filosofía personalista* 1 (2015): 9-27.

— “El personalismo ontológico moderno II. Claves Antropológicas”. En *Quién. Revista de filosofía personalista* 2 (2015): 7-32.

— *Introducción al personalismo*. Madrid: Palabra, 2012.

— *La experiencia integral. Un método para el personalismo*. Madrid: Palabra, 2015.

- La filosofía personalista de Karol Wojtyła. Madrid: Palabra, 2007.
- “La filosofía personalista de Karol Wojtyła”. En *Persona. Revista Iberoamericana de Personalismo Comunitario* 6 (2007): 21-32.
- *Personalismo y metafísica. ¿Es el personalismo una filosofía primera?* Madrid: Ediciones Universidad de San Dámaso, 2021.
- “¿Qué es el personalismo integral?”. En *Quién. Revista de Filosofía Personalista* 12 (2020): 9-37.
- *Reconstruir la persona. Ensayos personalistas*. Madrid: Palabra, 1999.

Cabrera, Julio. *Cine: 100 años de filosofía*. Barcelona: Gedisa, 2015.

Carreño Aguado, Julen. “Centauros del desierto: apuntes para una lectura desde el Personalismo Integral”. En *Quién. Revista de filosofía personalista* 16 (2022): 87-114.

Cavel, Stanley. *Ciudades de palabras. Cartas pedagógicas sobre un registro de la vida moral*. Valencia: Pre-textos, 2007.

- Cavell, Stanley. *El cine, ¿puede hacernos mejores?* Buenos Aires: Katz, 2008.
- *El mundo visto. Reflexiones sobre la ontología del cine*. Córdoba: UCOPress, 2017.

Cobos, Juan. “Tres hombres malos”. En *John Ford*. Madrid: Filmoteca Española, 1988, 251-252.

Eyman, Scott. *John Ford. Print the Legend*. Madrid: T&B Editores, 2006.

Eyman, Scott y Duncan, Paul. *John Ford. Las dos caras de un pionero*. Barcelona: Taschen, 2004.

Ferrer, David. "John Ford y la palabra". En *John Ford*. Madrid: Filmoteca Española, 1988, 182-186.

Gallagher, Tag. *John Ford. El hombre y su cine*. Madrid: Akal, 2009.

Hildebrand, Dietrich von. *El corazón*. Madrid: Palabra, 1996.

Holub, Gregorz. "On the Essence of Karol Wojtyła's Personalism". En *El testimonio de Karol Wojtyła* (Rafael Fayos Febrer y Eduardo Ortiz Lluca, Eds.). Pamplona: Eunsa, 2022, 115-132.

Killanin, Michael. "El poeta tras una máscara de hierro". En *John Ford*. Madrid: Filmoteca Española, 1988, 181-184.

Lanuz, Ana. *El hombre intranquilo. Mujer y maternidad en el cine clásico americano*. Madrid: Encuentro, 2011.

Lastra, Antonio. "El cine nos hace mejores. Una respuesta a Stanley Cavell". En *Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento* 6-1 (2009): 87-95.

MacIntyre, Alasdair. *Animales racionales y dependientes*. Barcelona: Paidós, 2001.

Marcorelles, Louis. "Ford of the Movies". En *John Ford*. Madrid: Filmoteca Española, 1988, 175-180.

Marías, Julián. *Antropología metafísica*. Madrid: Alianza, 1983 [1970].

— *La educación sentimental*. Madrid: Alianza, 2005 [1992].

— *La imagen de la vida humana*. Madrid: Editorial Revista de Occidente, 1971.

— *Mapa del mundo personal*. Madrid: Alianza, 1993.

McBride, Joseph. *Tras la pista de John Ford*. Madrid: Cultbooks, 2021.

Mitry, Jean. "Entrevista con John Ford". En *John Ford*. Madrid: Filmoteca Española, 1988, 217-222.

Muñoz-Fernández, Horacio. *Filosofía y cine. Filosofía sobre cine y cine como filosofía*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2020.

Orellana, Juan y Serra, Juan Pablo. *Pasión de los fuertes. La mirada antropológica de diez maestros del cine*. Madrid: Dossat, 2005.

Peris-Cancio, José Alfredo. "La lectura de películas del cine clásico de Hollywood como fuente de conocimiento filosófico. Comparación de la obra de Stanley Cavell con la de Robert B. Pippin". En *Boletín de estudios de filosofía y cultura Manuel Mindán* 14 (2019): 207-221.

— "¿Qué puede aportar la filosofía cinematográfica a la reflexión sobre el canon cinematográfico? Aportaciones de Stanley Cavell, Robert B. Pippin y Eugenio Trías". En *La torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales* 27 (2020): 19-51.

Peris-Cancio, José Alfredo; Marco Perles, Ginés y Sanmartín Esplugues, José. "La filosofía del cine que sostiene el personalismo fílmico: la centralidad de la experiencia y el análisis filosófico-fílmico". *AYLLU-SIAF* 4 (2022): 47-76.

Pippin, Robert. *Fatalism in American Film Noir. Some Cinematic Philosophy*. Londres: Virginia University Press, 2012.

— *Hitchcock Filósofo*. Córdoba: UCO Press, 2018.

— *Hollywood Westerns and American Myth. The Importance of Howard Hawks and John Ford for Political Philosophy*. Londres: Yale University Press, 2010.

Pippin, Robert. Rodríguez Alcalá, Ildefonso. *El cine en Julián Marías: una exaltación estética y antropológica*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2014.

Rivero Taravillo, Antonio. *Ford Apache. Cien momentos de un genio del cine*. Madrid: Sílex, 2022.

Rubio, Miguel. "John Ford. Cronista americano". En *Nickel Odeon* 26 (2002): 20-30.

Sánchez-Escalonilla, Antonio. *Estrategias de guion cinematográfico*. Barcelona: Ariel, 2001.

Sanmartín Esplugues, José. *El exceso de excluir a la razón. Reflexiones para una historia de la filosofía de la ciencia*. México: Centro de Estudios Filosóficos, Políticos y Sociales Vicente Lombardo Toledano.

Sanmartín Esplugues, José y Peris-Cancio, José Alfredo. "El personalismo fílmico en las primeras películas de Leo McCarey: aspectos metodológicos y filosóficos". En *Quién. Revista de filosofía personalista* 6 (2017): 81-99.

— "Personalismo integral y personalismo fílmico: una filosofía cinematográfica para el análisis antropológico del cine". En *Quién. Revista de filosofía personalista* 12 (2020): 177-198.

Sarris, Andrew. "El olimpo de los directores". En *John Ford*. Madrid: Filmoteca Española, 1988, 246-248.

Silver, Charles. "El periodo de aprendizaje de John Ford". En *John Ford*. Madrid: Filmoteca Española, 1988, 41-52.

Sofía Brenes, Carmen. *¿De qué tratan realmente las películas? Claves prácticas para analizar y escribir guiones de cine y televisión*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2001.

Spittles, Brian. *John Ford*. Nueva York: Routledge, 2014.

Tailleur, Roger. "Tres películas legendarias: Young Mr. Lincoln, The Iron Horse y Wagon Master". *John Ford*. Madrid: Filmoteca Española, 1988, 63-80.

Trías, Eugenio. *De cine. Aventuras y extravíos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013.

Urkijo, Francisco Javier. *John Ford*. Madrid: Cátedra, 2010.

Viota, Paulino. *Los 5 actos en las películas de John Ford*. Sevilla: Athenaica Ediciones, 2022.

Wojtyla, Karol. *Persona y acción*. Madrid: Palabra, 2017.