

ARTÍCULOS

INTEGRALES, FRUSTRADAS, POSESIVAS, INEPTAS: FIGURAS DE LA MADRE EN EL CINE DE JOHN FORD

*Comprehensive, Fruitless, Possessive, Inept Ones:
Figures of the Mother in the Cinema of John Ford*

NEKANE E. ZUBIAUR GOROZIKA^a

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV / EHU)

DOI: <https://doi.org/10.15366/secuencias2017.45.001>

RESUMEN

Las mujeres, en especial las madres, ocupan un lugar esencial en la filmografía de John Ford. Este artículo propone, a partir de los preceptos de la semiótica de Greimas, una clasificación de las figuras de la madre presentes en sus películas en función de las competencias que estas demuestran tanto para la gestación (*poder ser*) como para la crianza (*saber hacer*). El análisis fílmico de diversos casos concretos expone, asimismo, la forma en que Ford pone en escena dichas competencias tomando como referencia el momento crucial de la separación entre la madre y el hijo que reclama su autonomía, un momento que adopta la forma de ritual en virtud de los mecanismos de repetición y fragmentación empleados.

Palabras clave: mujer, maternidad, John Ford, competencia.

ABSTRACT

Women, and especially mothers, are essential in John Ford's cinema. Based on Greimas' semiotics' principles, this article classifies the figures of the mother that appear in his films according to their competences for both pregnancy (*being able to be*) and nurturing (*knowing to do*). The analysis of certain specific cases describes, in addition, Ford's *mise en scène* at the crucial juncture of the separation between the mother and the son that demands autonomy, and it explains how those moments become rituals in Ford's cinema by virtue of the repetitions and fragmentations they present.

Keywords: woman, motherhood, John Ford, competence.

[a] NEKANE E. ZUBIAUR GOROZIKA es doctora en Comunicación Audiovisual por la UPV/ EHU donde actualmente imparte docencia. Además de publicar diversos artículos científicos y capítulos en obras colectivas, es autora de los libros *Peter Weir* (2013), *Anatomía de un cineasta pasional. El cine de Manuel Mur Oti* (2013) y, junto a Ainhoa Fernández de Arroyabe e Iñaki Lazkano, *Cortometrajes de Kimuak. Semillas del cine vasco* (2014). Su principal línea de investigación se centra en el estudio del cine español desde la perspectiva metodológica de la historia y el análisis fílmico. Es miembro del grupo de investigación del Gobierno Vasco «Mutaciones del audiovisual contemporáneo (MAC)» (IT 1048-16).

«Cuando en una ocasión un periodista le preguntó a Ford por qué “el tema de la familia” era tan importante en su obra, él simplemente contestó: “Usted tiene madre, ¿verdad?”».

Joseph McBride, *Tras la pista de John Ford* (2004).

1. El universo femenino de John Ford

Buena parte del universo temático de Ford se cimenta, en el sentido más literal del verbo, sobre la férrea fortaleza de sus mujeres. Son mujeres que aguardan y permanecen —*Fort Apache* (1948)—, que sustentan y mantienen unido el hogar bajo la amenaza de un desierto salvaje o de un entorno que se descompone —*Centauros del desierto* (*The Searchers*, 1956), *¡Qué verde era mi valle!* (*How Green Was my Valley*, 1941), *Las uvas de la ira* (*The Grapes of Wrath*, 1940)—, mujeres que luchan por lo que consideran su dignidad —*El hombre tranquilo* (*The Quiet Man*, 1952)— y que deciden abandonar a sus esposos cuando estos quebrantan sus deberes familiares —*Río Grande* (*Río Grande*, 1950), *Escrito bajo el sol* (*The Wings of Eagles*, 1957). La insólita razón por la que este aspecto apenas ha sido estudiado por los historiadores y analistas especializados en la obra de Ford debe probablemente buscarse en las innumerables acusaciones de misoginia y machismo que han recaído sobre su obra a lo largo del tiempo:

La gran mayoría de las mujeres de Ford están atrapadas en el estereotipo [...]; existen tan solo en relación al hombre, al que crían, alimentan, confortan y entierran. Estas funciones constituyen la totalidad de su único auténtico rol en la vida; rara vez hacen algo por sí mismas o llegan a tener una vida propia. Los hombres sienten verdadera devoción por ellas, pero también, en el fondo, dan por hecho que cuentan con ellas. La mujer está marcada por todas las implicaciones negativas del «pedestalismo», la glorificación que sufre la aparta de hecho de las áreas «masculinas» de la vida. Al ser un ídolo nunca es completamente humana y, por tanto, no resulta necesario tomarla verdaderamente en serio¹.

Un vistazo atento a la filmografía de Ford revela que las palabras de Michael Dempsey, teñidas del inequívoco tono despectivo que atraviesa todo su texto, están excesivamente sometidas a ciertos prejuicios que rodean la obra del cineasta y resultan poco rigurosas con la realidad de los filmes. Ciertamente, «la tendencia de Ford a la estilización converge con su tendencia a tratar a las personas como arquetipos y los acontecimientos cotidianos como rituales sagrados. En su arte, el estilo codifica hasta tal punto la realidad, que el cine se convierte necesariamente en mito»². Tal es el contexto según el cual debemos comprender e interpretar la poética fordiana. En ese marco estético y narrativo delimitado por el mito, el director americano convierte a sus mujeres en ídolos porque ellas son el elemento nuclear de la familia y, por extensión, de la comunidad por la que el héroe fordiano se sacrifica.

[1] Michael Dempsey, «John Ford: una reconsideración», en *John Ford* (Madrid, Filmoteca Española / ICAA, 1988), p. 256.

[2] Tag Gallagher, *John Ford. El hombre y su cine* (Madrid, Akal, 2009), p. 637.

Para Ford, «la familia representa el eje sobre el que gira la sociedad toda, el modelo reducido de un posible, utópico mundo en el que reine la armonía»³. Sus comunidades, grupos cerrados en sí mismos en constante conflicto con el exterior, «se sustentan en unas normas que recuerdan siempre las que rigen la gran institución natural, la familia tradicional»⁴. En una obra filmica fundada sobre la antinomia primordial de «caos vs. orden», «movimiento vs. descanso», «cambio vs. permanencia»⁵, las mujeres encarnan la persistencia: ellas engendran, sostienen y tratan de mantener unida a la familia frente a las amenazas del cambio. A ellas pertenece el hogar, lugar de asentamiento y refugio, y a ellas corresponde en gran medida, como depositarias de las tradiciones, la ejecución y conservación de los rituales familiares y comunitarios. En virtud del peso simbólico que el hogar y la comunidad tienen en el cine de Ford, esta misión fundadora y aglutinante les confiere una dignidad particular entre el resto de personajes.

Una de las muestras más nítidas de la importancia que Ford concedió al sexo femenino se halla en el título que cierra su filmografía, protagonizado íntegramente por un grupo de mujeres. La doctora Cartwright (Anne Bancroft) de *Siete mujeres* (*Seven Women*, 1965) es el epítome del héroe tardío de Ford, una revisión, más oscura si cabe, del Ethan Edwards (John Wayne) de *Centauros del desierto*. Cartwright comparte algunas de las características más esenciales de Edwards o de Tom Doniphon (John Wayne) en *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962):

Una combinación de soldado, juez y sacerdote (o médico), que simboliza su participación, su autoridad y su sacrificio. Además, aunque es el elemento aglutinante de una sociedad, es también un elemento ajeno a ella. [...] Obligado interiormente a dar su asentimiento al deber encomendado, es plenamente consciente de que su acto de redención, como el de Cristo, lo anula, lo condena, incluso lo destruye⁶.

La doctora, que por su carácter indómito y liberal no ha llegado a ser aceptada del todo por la comunidad⁷, entrega a sus congéneres femeninas de vuelta al *hogar* y al *orden*, en un gesto que remeda el de Ethan Edwards retornando a su sobrina Debbie (Natalie Wood) al rancho de los Jorgensen, mientras ella se queda en tierra salvaje a punto de consumir un sacrificio que acabará con la vida del bárbaro Tunga Khan, pero también con la suya. La inmolación del último *héroe* de Ford no puede resultar más sombría cuando la mujer brinda por su propia muerte.

Estas consideraciones no deben llevarnos a engaño: la doctora Cartwright no es sino una excepción en la obra de Ford, puesto que la mayoría de las mujeres que habitan su universo filmico son fundamentalmente esposas y madres. Este hecho no les resta, sin embargo, un ápice de relevancia, como puede observarse en algunos de sus títulos mayores. Joseph McBride subraya, por ejemplo, que «la influencia civilizadora de las mujeres en el Oeste es uno de los temas más importantes de *Fort Apache*»⁸, drama militar poco susceptible *a priori* de otorgar preeminencia al sexo femenino.

[3] Francisco Llinás, «Lazos de sangre» (*Nickelodeon*, n.º 26, primavera de 2002), p. 176.

[4] Francisco Llinás, «Lazos de sangre», p. 177.

[5] Tag Gallagher, *John Ford. El hombre y su cine*, p. 633.

[6] Tag Gallagher, *John Ford. El hombre y su cine*, p. 638.

[7] Una comunidad cuya autoridad moral, dicho sea de paso, queda en entredicho a lo largo del filme.

[8] Joseph McBride, *Tras la pista de John Ford* (Madrid, T&B Editores, 2004), p. 498.

Las madres, en concreto, ocupan un lugar de privilegio desde los albores de su carrera, tal como demuestran filmes del periodo mudo como *¡Madre mía!* (*Mother Machree*, 1928) o *Cuatro hijos* (*Four Sons*, 1928), realizados bajo el influjo del expresionismo de F. W. Murnau, antes de que Ford forjara su estilo característico, y protagonizados por abnegadas figuras maternas. Prueba de esta centralidad es que, mientras son varias las mujeres que en sus filmes sacan adelante solas a su progenie, la ausencia de la madre suele tener en cambio consecuencias catastróficas. Así lo señala Llinás en el caso del frívolo e inconsciente hijo del viudo alcalde Skeffington en *El último hurra* (*The Last Hurrah*, 1958) o en *Pasión de los fuertes* (*My Darling Clementine*, 1946) y *Caravana de paz* (*Wagon Master*, 1950), donde los clanes criminales exclusivamente masculinos que forman los Clanton y los Clegg adoptan conductas miserables e incivilizadas⁹.

El microcosmos social representado en *La diligencia* (*Stagecoach*, 1939), quintaesencia de la antinomia constancia/tránsito mencionada más arriba, sirve de inesperada ilustración del papel que la madre ostenta en el cine de Ford. Los dos protagonistas, Ringo (John Wayne), fugitivo de la justicia, y Dallas (Claire Trevor), prostituta expulsada del pueblo, son personajes desarraigados y marginales que finalmente obtienen su redención. La intervención de Ringo será decisiva para que el transporte llegue a su destino y Dallas asista al doctor en el parto de Lucy Mallory (Louise Platt), honorable esposa de un oficial del ejército que, a lo largo del viaje, no ha perdido ocasión de mostrar su repugnancia por Dallas. Cuando esta

sale del improvisado paritorio con la hija de la señora Mallory en brazos (no parece casual que el bebé nacido en circunstancias tan adversas sea una niña), todos los hombres que han aguardado fuera como padres putativos de la criatura la rodean con curiosidad. La escena se compone de varios planos de conjunto de los hombres agrupados en torno a la mujer [Fig. 1], entre los que se repite aquel en el que Ringo comparte encuadre con Hatfield (John Carradine) [Fig. 2]; no en vano, ambos encarnan sendas *figuras paternas* dentro de ese pequeño grupo humano en el que se reproducen ciertos conflictos de clase.

[9] Francisco Llinás, «Lazos de sangre», p. 178.



Figs. 1 y 2. *La diligencia* (*Stagecoach*, John Ford, 1939).

Tras presentar a la criatura, Ford introduce entre los planos de conjunto un largo y sostenido primer plano de Ringo [Fig. 3], seguido por otro de Dallas de similares características [Fig. 4].



Figs. 3 y 4. *La diligencia*.

El hombre la mira como si la contemplara por primera vez y, en cierta forma, así es. Ringo ya había dispensado ciertas atenciones a Dallas ante el desdén del resto de pasajeros, pero no es hasta este momento cuando la planificación nos señala sin lugar a dudas que el amor ha surgido entre ambos personajes en el preciso instante en que Ringo ve por primera vez a Dallas como madre potencial. El vaquero comprende que, al margen de la ocupación que la mujer haya desempeñado anteriormente, ella será la compañera idónea para la fundación de su rancho. Frente al esnobismo y la hipocresía de Hatfield y Lucy Mallory, Ringo y Dallas representan al héroe y a la mujer renacidos.

Este ejemplo pone de manifiesto dos cuestiones que conformarán la base de las páginas que siguen. Por una parte, que en el cine de John Ford la planificación, la posición de la cámara y la selección de los elementos que integran el encuadre son siempre determinantes para la construcción del discurso. Por otra, que las figuras de la madre presentes en sus películas son múltiples, variadas y no siempre canónicas¹⁰. El objeto de las siguientes líneas será trazar una taxonomía que permita clasificarlas en cuatro tipos bien diferenciados en virtud de sus características y del modo en que son representadas por Ford. Para ello recurriremos a la semiótica estructural greimasiana y al análisis fílmico.

[10] Por esa razón se procurará en adelante emplear mayoritariamente el término «figuras de la madre», ya que no todos los sujetos que ejercen la maternidad en su cine son madres en sentido estricto.

[11] Lucy Fischer, *Cinematernity. Film, Motherhood, Genre* (Nueva Jersey, Princeton University Press, 1996), pp. 10-28.

2. El ejercicio de la maternidad: *poder ser o saber hacer*

En el repaso a los estudios críticos dedicados a la representación de la maternidad en el cine que Lucy Fischer realiza al inicio de su obra *Cinematernity*¹¹, se observa un predominio casi absoluto del enfoque feminista desde perspectivas que fluctúan entre la antropología, la historia social y, sobre todo, el psicoanálisis. Apoyada precisamente en los presupuestos teóricos del psicoanálisis, E. Ann Kaplan analiza la figura de la madre en el género melodramático a partir

de la doble distinción que establece entre los melodramas «cómplices» y los «resistentes». Los primeros, sujetos a las normas del sistema patriarcal en cuanto al rol materno, presentan dos tipos de madre derivados de las teorías freudianas: la progenitora sacrificada y amorosa, frente a la temible y dominante madre fálica. Los segundos, por el contrario, cuestionan el canon patriarcal y revelan su carácter opresivo a través de personajes femeninos que anteponen, con distintos resultados, su propia satisfacción, sus aspiraciones profesionales o sus deseos amorosos al cuidado de los hijos¹².

La familia fordiana es eminentemente tradicional, por lo que no es de extrañar que algunas de las categorías propuestas en este artículo coincidan en cierta medida con las madres sacrificadas y las madres fálicas analizadas por Kaplan. El enfoque teórico que se desarrolla a continuación difiere no obstante del suyo, puesto que, sin rechazar las aportaciones del psicoanálisis en torno a la naturaleza y el desempeño de la maternidad, la figura de la madre será abordada aquí como sujeto semiótico o actante determinado por su función dentro de un programa narrativo.

Según la semiótica greimasiana, «todo comportamiento con sentido o toda serie de comportamientos presupone, por un lado, un programa narrativo virtual y, por otro, una competencia particular que hace posible su ejecución»¹³. En su sentido más completo, el programa narrativo que supone el ejercicio de la maternidad se inicia habitualmente con la concepción y el alumbramiento de una criatura; continúa con la satisfacción de las necesidades fisiológicas, afectivas y de protección más básicas del bebé, seguidas por las tareas de educación y transmisión de valores y conocimientos que permitan al niño desenvolverse correctamente en el mundo; y concluye con la separación del vástago, convertido ya en individuo autónomo que no requiere del apoyo materno para desarrollarse como sujeto de pleno derecho.

Si la competencia engloba, por su parte, todas las cualidades que permiten a un sujeto llevar a cabo dicho programa narrativo, podemos considerar a la madre como un sujeto modalizado por una doble competencia, ya que para ser madre es preciso no solo *poder serlo* sino también *saber cumplir las funciones* que exige ese rol. Así lo explicita la Real Academia que, en sus tres primeras acepciones del término, reconoce a la madre como «mujer que ha parido», «que ha concebido» y «que ejerce las funciones de madre».

Nos hallamos pues, en primera instancia, ante una competencia biológica. En su definición más literal, la madre es una hembra capaz de engendrar y dar a luz un vástago, una facultad que el sujeto-madre no adquiere a lo largo de su vida, sino que es intrínseca a su naturaleza orgánica, y que no todas las mujeres poseen. En esta vertiente biológica, la maternidad estaría caracterizada por el eje *fertilidad/esterilidad*. Para *poder ser* madre desde un punto de vista fisiológico, la mujer debe tener un aparato reproductor fértil capaz de concebir y desarrollar en su seno un ser humano. Aquellas mujeres que, por diversas razones, no gocen de dicha facultad o la tengan

[12] E. Ann Kaplan, *Motherhood and Representation. The Mother in Popular Culture and Melodrama* (Londres, Routledge, 1992).

[13] Algirdas Julien Greimas y Joseph Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (Madrid, Gredos, 2006), p. 69.

mermada sin remedio, *no podrán ser* madres, al igual que todos los varones, cuyo aparato reproductor no está orgánicamente destinado a ese fin.

No obstante, tal como indica la RAE, madre es también quien ejerce como tal. La esterilidad física no anula el *saber hacer* necesario para hacerse cargo de una criatura, del mismo modo que la fertilidad no lo garantiza. Por esa razón, ciertas disciplinas que han abordado el estudio de la maternidad, como por ejemplo el psicoanálisis, defienden la pertinencia de separar el embarazo y el parto de la actividad de la crianza y el cuidado del niño. «Ser madre, entonces, no es solo tener un hijo, es ser una persona que socializa y alimenta. Es ser el progenitor primario, el que básicamente se hace cargo»¹⁴. De manera que «podemos afirmar que un hombre ejerce la *maternidad* de un niño determinado, si se da el caso de que ese hombre ha sido la figura parental nutricia primaria o actúa actualmente de ese modo»¹⁵.

En los primeros años de vida del bebé, cuando este es dependiente por completo de la madre, ese *saber hacer* se sustancia en el abastecimiento total de sus necesidades fisiológicas y psicológicas. Pero, pasado el tiempo, a medida que los hijos crecen y maduran, la prueba cualificante que concluye con la sanción del sujeto como buena o mala madre se encuentra al final del programa narrativo expuesto más arriba:

La madre está obligada a saber cuándo y cómo empezar a permitir que el niño se diferencie de ella [...]. La capacidad para conocer el momento y el modo de abandonar el control sobre el bebé es tan importante como la inicial capacidad maternal de proveer cuidado total¹⁶.

El filósofo Erich Fromm coincide con Chodorow:

La esencia misma del amor materno es cuidar de que el niño crezca, y esto significa desear que el niño se separe de ella. Ahí radica la diferencia básica con respecto al amor erótico. En este último, dos seres que estaban separados se convierten en uno solo. En el amor materno, dos seres que estaban unidos se separan. La madre debe no solo tolerar, sino también desear y alentar la separación del niño¹⁷.

En la mayoría de los casos, el sujeto-madre alcanza la conjunción con su objeto de valor de manera natural desde el mismo instante en que este es concebido, por lo que es el momento de la disyunción el que pone definitivamente a prueba su competencia.

Las cuatro figuras de la madre que se distinguen en el cine de John Ford se mueven en esta dialéctica establecida por la doble competencia del *podér ser* y el *saber hacer*, y todas se enfrentan de una manera u otra al doloroso trance de la separación de sus vástagos¹⁸. Veamos a continuación cómo se caracterizan dichas figuras de la madre, de qué manera ejercen las funciones inherentes a su rol y cómo expresa en el nivel figurativo la puesta en escena de John Ford la gran prueba de su aptitud maternal.

[14] Nancy Chodorow, *El ejercicio de la maternidad. Psicoanálisis y sociología de la maternidad y paternidad en la crianza de los hijos* (Barcelona, Gedisa, 1984), p. 26.

[15] Nancy Chodorow, *El ejercicio de la maternidad*, p. 25. La cursiva corresponde al original.

[16] Nancy Chodorow, *El ejercicio de la maternidad*, p. 130.

[17] Erich Fromm, *El arte de amar* (Buenos Aires, Paidós, 1970), p. 66.

[18] ¡Madre mía! y Cuatro hijos siguen un esquema narrativo diferente: las madres son inicialmente separadas de sus hijos, pero acaban reencontrándose con ellos en un feliz desenlace. Tag Gallagher, que ha dividido la filmografía de John Ford en distintas fases cronológicas, señala que, entre 1927 y 1931, segmento temporal en que se realizaron ambas películas, «las cualidades de su obra de madurez empezaron a surgir», aunque lo califica aún como «periodo de transición» (John Ford. *El hombre y su cine*, p. 75). Gallagher considera que, a partir de 1931, Ford finaliza su proceso de aprendizaje y experimentación y *digiere* la excesiva influencia del estilo de Murnau, especialmente visible en *Cuatro hijos*. Comienza entonces a elaborar su obra más personal, por lo que este artículo también se centrará en las películas dirigidas a partir de esa fecha.

3. Figuras de la madre en el cine de John Ford

3.1. Las integrales

Son las más frecuentes en la filmografía del cineasta americano. Ellas aúnan en su ser la doble competencia maternal: *pueden ser* madres biológicas y además *saben cómo desempeñar* todas las funciones atribuidas a su rol, encarnan en definitiva el núcleo de la familia fordiana y el resto de miembros se aglutinan en torno a ellas.

Las figuras de la madre integral están presentes en casi todas las comunidades mixtas del cine de Ford —*Fort Apache*, *Río Grande*, *Caravana de paz*, *El gran combate* (*Cheyenne Autumn*, 1964)— y, a menudo, aparecen representadas como un colectivo genérico, arquetípico, por encima de individualidades concretas.

La señora Clay (Alice Brady), de *El joven Lincoln* (*Young Lincoln*, 1939), dispuesta a perder a sus dos hijos varones por no declarar cuál de ellos cometió un asesinato, o la Eve Prescott (Carroll Baker), del capítulo a cargo de Ford en *La conquista del Oeste* (*How the West Was Won*, 1962), también pertenecen a este grupo. Fiel a su estilo de caracterización basado en la viñeta o el retrato breve, Ford traza su condición de madres integrales en unos pocos rasgos, y el respeto afectuoso que sus vástagos les profesan no es sino la consecuencia más visible de ello. Es precisamente la devota actitud de la matriarca Clay, que hace resurgir la memoria de su difunta madre, lo que empuja al abogado Lincoln (Henry Fonda) a aceptar, y ganar, un caso en apariencia imposible. En ambos filmes, sin embargo, no llegamos a verlas ejercer por completo: *El joven Lincoln* solo muestra el acontecimiento concreto que conecta a la familia Clay con el futuro presidente, y el fragmento de Ford en *La conquista del Oeste* se inicia en el momento justo en que el hijo se despide de la madre para combatir en la Guerra Civil.

Son sin duda *Las uvas de la ira* y *¡Qué verde era mi valle!* las películas del Ford maduro en las que mejor se ejemplifica este modelo materno. Ambos filmes ponen en escena estudios de familias¹⁹ pertenecientes a la clase obrera, los Joad y los Morgan, que tratan de sobrevivir sin resquebrajarse en un contexto de crisis socioeconómica.

La primera, basada en la novela homónima de John Steinbeck, relata el éxodo de la familia Joad desde su Oklahoma natal hasta California durante la Gran Depresión. Ante la inutilidad de las figuras masculinas —el abuelo fallece al comienzo del viaje, el padre sucumbe a la senilidad, el yerno huye abandonando a Rosasharn embarazada y Tom, el primogénito recién salido de prisión, está dividido entre sus deberes familiares y morales—, es Ma Joad (Jane Darwell) quien lidera la expedición. La secuencia en que Ma incinera dolorosamente los recuerdos familiares antes de emprender viaje es la mejor muestra de su carácter ambivalente: como representante de la persistencia, se siente atada al pasado y a la tierra sobre la que ha fundado su hogar, pero el deseo y el deber de conservar la unión familiar la empujan a adaptarse a cualquier circunstancia y a arrastrar a los demás hacia un futuro incierto con el único fin de subsistir juntos.

[19] Así calificaba el propio Ford *Las uvas de la ira*: «Antes que nada, se trata de la historia de una familia, de la manera en que reacciona, de cómo se ve afectada por un problema grave, que la supera. No es una película social sobre ese problema, sino un estudio de la familia». Citado en Tag Gallagher, *El hombre y su cine*, p. 244.

La maternidad se presenta como una cualidad tan intrínseca a su ser que el guion ni siquiera le otorga un nombre propio, calificándola únicamente por su función de madre, Ma. Una tarea que ejerce no solo con los de su sangre, sino también con los pequeños hambrientos del primer campamento al que arriban los Joad, entre quienes reparte buena parte de la sopa cocinada para los suyos. No es de extrañar, por tanto, que a ella reserven Ford y, sobre todo, el productor Darryl F. Zanuck²⁰, el optimista y alentador discurso final en el que subyace la filosofía del *New Deal*, convirtiéndola en portavoz, no solo de su familia, sino de todo un colectivo social: «Nosotros seguiremos adelante. Somos el pueblo que vive. Ellos no pueden destruirnos, no pueden borrarlos»²¹.

Aunque el núcleo de la película se centra en la toma de conciencia de Tom (Henry Fonda) que, iluminado por las palabras del exreverendo Casey (John Carradine), decide unirse activamente a la lucha del proletariado, la influencia de la madre en el protagonista es fundamental. A lo largo del filme, además de a Casey, Tom solo escucha y tiene en consideración el criterio de su madre, y ella no confía en nadie más que en él. Consciente de que Tom huirá tras haber matado al asesino de Casey, le hace un llamamiento desesperado para que se quede, no tanto con la familia, sino *junto a ella*: «Unidos, las cosas se ven claras, pero ahora no veo claro nada y es porque no estamos unidos. [...] Nos estamos rompiendo, ya no somos una familia. [...] No te vayas, Tom. Quédate y ayuda, *ayúdame*».

A Welles no le gustaba *Las uvas de la ira* porque Ford «la convirtió en una historia sobre el amor de una madre. El sentimentalismo es uno de los vicios de Jack. Cuando lo evita, logra una perfecta inocencia». [...] El tema del amor de madre es, por supuesto, muy irlandés, una inquietud muy fordiana. Y hay mucha verdad en el inevitable choque entre el radicalismo de Tom y la influencia conservadora de su madre en su intento por mantener a la familia unida. En este arquetípico conflicto entre el «noble proscrito» fordiano y la idealizada figura de la madre puede encontrarse buena parte del alma y el corazón del director²².

En sentido opuesto a Ma Joad, Beth Morgan (Sara Allgood) apenas debe suplicar a su hijo Huw (Roddy McDowall) que permanezca con ella en el valle —«Huw, mi vida, si tú alguna vez me dejaras me arrepentiría de haber tenido hijos»—, puesto que él se muestra tan reacio como ella al cambio²³. El tono de nostalgia casi enfermiza que supura *¡Qué verde era mi valle!* desemboca en un retrato del desmembramiento familiar, más oscuro y pesimista que el de *Las uvas de la ira*. A diferencia de Tom Joad, itinerante figura de resonancias crísticas, su protagonista Huw se aferra a una existencia perdida en un valle minero de Gales, otrora próspero, pero sumido ahora en la más absoluta decadencia y poblado de los fantasmas de aquellos que se marcharon en busca de una vida mejor. Si *Las uvas de la ira* adoptaba la forma narrativa de una *road movie*, toda la peripecia de Huw se desarrolla mirando al pasado —el filme está narrado en *flashback*— y anclada en un mismo lugar.

La presentación del clan Morgan al inicio del filme enfatiza como ninguna otra secuencia de la filmografía de Ford el carácter ritual de la forma

[20] La inserción de esta proclama explícita y enfática, que no se corresponde del todo con el estilo de John Ford, es integramente obra de Zanuck. Sin llegar a reproducir el tenebroso desenlace original de la novela de Steinbeck, la intención de Ford era concluir la película con la marcha de Tom Joad.

[21] La madre india interpretada por Dolores del Río en *El gran combate* también toma la palabra en nombre de su tribu en el fuerte Robinson para declarar que resistirán hasta la muerte antes que volver a ser confinados en una reserva.

[22] Joseph McBride, *Tras la pista de John Ford*, pp. 349-350.

[23] Huw solo abandonará el valle, convertido ya en una escombrera, siendo un adulto y envolviendo sus pertenencias precisamente en el chal que antaño cubrió a su madre.

de vida de sus personajes. Todos sus miembros escenifican sin palabras una perfecta liturgia familiar en la que la madre ocupa el centro. Terminada la jornada de trabajo, los mineros descienden por la pendiente hacia el pueblo, entonando como un himno colectivo una canción popular. Angharad (Maureen O'Hara), la única hija de los Morgan, saca solícita un taburete para que su madre se siente en la entrada de la casa y la matriarca extiende su mandil en el que los hombres Morgan van depositando, de mayor a menor, sus respectivos jornales. Todos se descubren la cabeza al penetrar en la casa salvo el último, que se detiene en el umbral de la puerta para franquear respetuosamente la entrada de su madre en el hogar. «Mi madre no descansaba nunca», recuerda el pequeño Huw, «era siempre la última en empezar a comer y la primera en terminar, porque si mi padre era el cabeza de familia, mi madre era su corazón».

Pero, tal como le sucede a Ma Joad, en el idílico valle se propaga una amenaza implacable contra la que nada puede el amor de una madre: la crisis económica obliga a los cuatro hijos varones de mayor edad que no se han casado aún a abandonar el hogar en busca de mejor fortuna en otras tierras. Ni Ma Joad ni Beth Morgan soportan la idea de que sus hijos se alejen de su lado, pero ambas acaban asumiéndola como inevitable en el curso del ciclo vital. La contenida asunción de este dolor es la máxima expresión de la competencia maternal de estas mujeres, y la planificación de Ford en esos instantes cruciales establece un paralelismo simétrico entre ambas que delata la manera en que una y otra asimilan esa pérdida.

En primer lugar, tanto Tom Joad como los Morgan tratan de evitar a sus madres el pesar de la despedida, partiendo cuando ellas no puedan verlos. No se trata de una cuestión irrelevante puesto que, en todos los casos que se propondrán a continuación, Ford coreografía la puesta en escena de la separación entre madre e hijo en torno a la mirada de esta hacia el objeto amoroso que se va.

En *Las uvas de la ira*, Tom trata de escapar del campamento amparado en la noche, pero Ma, atenta siempre a los movimientos de sus retoños, escucha unos ruidos y lo descubre. Tom trata de explicarle la apremiante necesidad que le induce a abandonarlos para ayudar a mejorar las cosas y, aunque ella, cuya mirada no puede alcanzar más allá de los límites de su propia familia, le confiesa no comprenderlo, tampoco lo retiene. Ma Joad observa a Tom alejarse del campamento en un plano en el que madre e hijo, situados ya en términos separados de la composición, comparten aún encuadre [Fig. 5]. Una vez que Tom ha dejado atrás a su familia, la oscuridad del siguiente plano general envuelve en luto la figura solitaria de la mujer. Su mirada permanece clavada en el lugar por donde ha partido su hijo, y la compo-



Fig. 5. *Las uvas de la ira*.

sición del plano [Fig. 6], simétrica a la anterior, evidencia el vacío que deja la ausencia del joven hasta que ella también se gira para borrar definitivamente tan dolorosa visión [Fig. 7].



Figs. 6 y 7. *Las uvas de la ira*.

En *¡Qué verde era mi valle!*, la partida de los dos primeros hijos coincide con el anuncio de que el coro de Ivor (Patric Knowles) ha sido invitado a actuar ante la Reina. Para entonces, sus hermanos Gwilym (Evan S. Evans) y Owen (James Monks) ya han tomado la decisión de emigrar a América. Tras la euforia inicial por la buena noticia, los Morgan regresan al interior de la casa. La matriarca, que al inicio del filme había recibido a su esposo e hijos en la entrada, se apoya ahora en el quicio de la puerta, separada del sector masculino de la familia [Fig. 8] y dando la espalda a esos muchachos que se disponen a preparar sus patatas sin atreverse a mirar de frente a quien los trajo al mundo [Fig. 9]. Esa noche, el coro forma solemne para interpretar el himno británico en honor a la Reina, a quien, en palabras del señor Morgan, todos consideran una madre. Su esposa Beth escucha con gesto afligido, rodeada de su hija y su nuera y cubierta



Figs. 8 y 9. *¡Qué verde era mi valle!* (*How Green Was my Valley*, John Ford, 1941).



Figs. 10 y 11. *¡Qué verde era mi valle!*

por un manto negro que evoca claramente la iconografía de la Dolorosa en el trance de perder al fruto de su vientre [Fig. 10]. En el preciso momento en que el coro entona la frase «*God save our Queen*» —«Dios salve a nuestra reina» y, por extensión, a nuestra madre—, la cámara se desplaza a la derecha para mostrar a los dos jóvenes enfilando apresuradamente la escalinata, en un plano general que los aparta para siempre de la mirada de su progenitora [Fig. 11].

La puesta en escena de la partida de los otros dos hijos, Ianto (John Loder) y Davy (Richard Fraser), sigue una estrategia similar, no tanto en el nivel visual como en la actitud de los personajes. En el instante de la despedida, la madre se sienta en la mecedora del salón y deja que Ianto le cierre los ojos con las manos para evitar que contemple la marcha de sus hijos [Fig. 12]. Estos abandonan la estancia y, solo cuando el ruido de la puerta delata su desaparición, se atreve la mujer a asomar levemente la cabeza hacia el lugar por donde se han ido [Fig. 13]. La cámara se mueve, como ya ocurría en la secuencia ante-



Figs. 12 y 13. *¡Qué verde era mi valle!*

rior, pero en esta ocasión lo hace para reencuadrar a la matriarca, ahora sola en plano. El movimiento hace desvanecer por completo la presencia de sus hijos, eliminando definitivamente el hueco que uno ocupaba en la cabecera de la mecedora y subrayando, como en *Las uvas de la ira*, el vacío que el otro ha dejado ante la chimenea.

Ni Ma Joad ni Beth Morgan impiden a sus hijos que sigan su camino como adultos autónomos, pero las distintas fórmulas estéticas que Ford emplea en ambos filmes desvelan las actitudes de una y otra ante tal hecho. La matriarca americana no puede comprender la huida de Tom, por eso observa apesadumbrada su marcha antes de retirar definitivamente la mirada en señal de sumisa aceptación. Su conformidad será total, como revela el discurso de optimismo y ánimo colectivo que pronuncia en el cierre del filme. La galesa, en cambio, comprende que sus hijos deben buscarse el pan fuera del valle, aunque se resiste a aceptarlo, de ahí que, desde el principio, prefiera apartar su mirada para no presenciar lo inevitable y que afirme con rebelde nostalgia, «yo sé dónde están, sin mapas, ni rayas, ni compases, ni lápices. Están en esta casa».

Tanto en *Las uvas de la ira* [Fig. 14] como en *¡Qué verde era mi valle!* [Figs. 11 y 15], las secuencias de despedida se cierran con el plano de los jóvenes en camino, en busca de su independencia y lejos para siempre del alcance de la mirada de sus madres. Los hijos, que hasta ahora habían constituido un todo indivisible con la madre, se convierten al desgajarse de ella en seres nuevos y distintos de los que ella conoció, siluetas de rasgos indefinidos que ya no forman parte de su ser.

Los recursos expresivos empleados por Ford en estos filmes resonarán en los títulos analizados a continuación y nos ayudarán a comprender la idiosincrasia del resto de figuras de la madre y la forma en que son representadas.

3.2. La frustrada

Mary O'Donnell (Maureen O'Hara), esposa de Marty Maher (Tyrone Power), sempiterno instructor de la tradicional y prestigiosa academia militar West Point en *Cuna de héroes* (*The Long Gray Line*, 1955), encarna a la figura de la madre frustrada. Comparte con las anteriores la



Fig. 14. *Las uvas de la ira*.



Fig. 15. *¡Qué verde era mi valle!*

competencia para ejercer de madre, pero no así su facultad biológica, lo que la condena a una cruel esterilidad. Mary *no puede ser* madre, está físicamente incapacitada para engendrar y alumbrar sus propios hijos; sin embargo, *no sabe no hacer* de madre y no puede evitar exhibir a lo largo del filme una inquebrantable vocación maternal hacia los cadetes de la escuela.

Hallamos en la obra de Ford otras madres que, en sentido similar, podrían ser consideradas *adoptivas*. En *Centauros del desierto*, por ejemplo, la señora Jorgensen (Olive Carey) convierte su rancho en medio de la llanura en cálido refugio para aquellos que vagan por el desierto y acaba acogiendo como *hijos* a Martin y Debbie, huérfanos tras el ataque de los indios que inaugura el relato. Deborah Wright (Carroll Baker), la maestra cuáquera de *El gran combate*, también se responsabiliza de los pequeños cheyenes sin padres a lo largo de un penoso éxodo que, en realidad, no le incumbe. Lo que distingue a ambas mujeres de Mary O'Donnell es su competencia biológica: la señora Jorgensen ya es madre de una hija, y nada hace indicar que la joven maestra no sea capaz de engendrar en el futuro descendencia propia. Mary es, por tanto, la única representante de la figura de la madre frustrada en el cine de Ford, pero es justamente ese carácter excepcional, asociado a la importancia dramática y visual que el cineasta le otorga en el relato, lo que la hace digna de un tratamiento particular.

Cuna de héroes es uno de los filmes de Ford que mejor reflejan la dialéctica entre la persistencia y el tránsito, entre la constancia y el cambio exterior. La película abarca cincuenta años de la vida de Marty Maher, en los que el instructor jamás llega a graduarse mientras ante sus ojos desfilan, literalmente, las sucesivas promociones de cadetes —sagas enteras de abuelos, padres e hijos— que, tras licenciarse, son enviados a morir en diversas guerras. La ira se mezcla con el pesar por las noticias de las bajas de sus muchachos, mientras él permanece refugiado entre las paredes de la academia. Pero hay un ancla que lo ata más fuertemente a ese lugar: Mary y su ferviente anhelo de tener un hijo que crezca en West Point y se convierta en oficial. La mujer solo podrá asumir el terrible dolor de la muerte de su bebé a las pocas horas de nacer y recibirá la noticia de que no podrá volver a concebir ejerciendo de madre con los jóvenes de la escuela.

«Podría decirse que West Point acaba convirtiéndose en el regazo de una madre. Marcharse de West Point es abandonar ese regazo: hay quien muere, hay quien resulta herido y hay quien se convierte en un gran hombre»²⁴. Mary es quien insufla calor humano a ese regazo: despide en la estación a los oficiales recién graduados que parten hacia los campos de batalla, comparte con Marty el duelo por los muchachos caídos en combate y celebra junto a los pupilos de su marido el fin de la guerra.

Mary cree que podrá vivir a través de Red Jr. (Robert Francis), hijo de uno de los alumnos predilectos de Marty muerto en la Primera Guerra Mundial, el proceso que no disfrutó con su bebé malgrado hasta cumplir su sueño de verlo convertido en oficial. Acompaña a lo largo de los años a su verdadera madre Kitty (Betsy Palmer) en todas las labores maternas: asiste al juramento

[24] Tag Gallagher, *John Ford. El hombre y su cine*, p. 427.

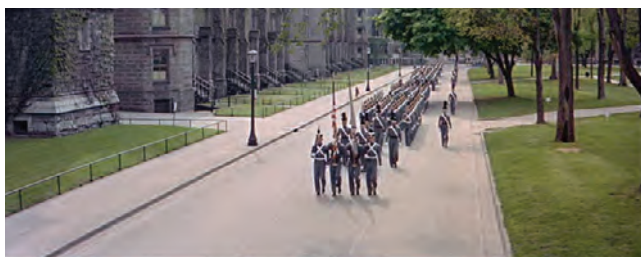
de ingreso del chico en la academia, le arregla el uniforme de gala y exige a Marty que no lo denuncie a las autoridades de la institución cuando el joven Red infringe el reglamento: «Marty Maher, ese muchacho, ha sido como mi propio hijo. Es todo lo que yo hubiese querido que fuese mi hijo. Y si le haces algún daño, aunque sea un solo pelo de la cabeza, yo... nunca te lo perdonaré».

Mary cumple con tanto fervor como Ma Joad o Beth Morgan las tareas atribuibles a una madre, pero la puesta en escena del filme, basada una vez más en la mirada de la mujer hacia su objeto de valor, pone de manifiesto la brecha que las separa en cuanto a la faceta biológica de la maternidad. Prostrada en la cama del hospital tras perder a su hijo, Mary escucha en fuera de campo los sonidos del desfile que avanza junto al edificio y pide a Marty que la acerque a la ventana. Ambos observan a los jóvenes cadetes con una mezcla de tristeza y esperanza, y toman tácitamente la determinación de *adoptarlos*. Ford subraya con un ligero *travelling* de aproximación la mirada de los Maher [Fig. 16]; el plano del desfile, sin embargo, no corresponde en realidad a su punto de vista subjetivo, dado que la posición de la cámara situada frente a la comitiva no permite considerarlo un contraplano de sus miradas [Fig. 17]. Dicha desconexión física entre sujeto y objeto señala la distancia que los separa. Ni Marty ni Mary pudieron mirar directamente a su bebé antes de su muerte, y, aunque crean haber encontrado a quien ocupe su lugar, esos jóvenes solo podrán hacerlo de manera vicaria e incompleta, puesto que todos tienen sus propios progenitores fuera de ese universo total y semificticio que es para el matrimonio la academia.

Esa realidad se hace palmaria en la desoladora secuencia de la despedida de Red Jr. El chico ha decidido asumir las consecuencias de su infracción y abandonar la academia para alistarse como recluta en la Segunda Guerra

Mundial. Minutos antes de tomar el tren, Red y su madre Kitty van a despedirse de los Maher. El golpe es demoledor para Mary: no solo no ha visto cumplido su sueño de tener un hijo graduado en West Point, sino que este la abandona para partir a la primera línea de fuego en lo que podría ser la reedición del trágico destino de su padre. Parece que la mujer lo ha perdido todo en un solo instante. Pero no se puede perder lo que no se ha tenido.

Mary abre la puerta a Red y Kitty y se queda en el umbral mientras Red explica a Marty que su sentido del honor le ha llevado a tomar esa determinación. Al fondo, situada en segundo



Figs. 16 y 17. *Cuna de héroes* (*The Long Gray Line*, John Ford, 1955).



Figs. 18, 19, 20 y 21. *Cuna de héroes*.

término entre los dos hombres y significativamente más pequeña que el resto de personajes, se observa a Mary abatida [Fig. 18]. Cuando Kitty, la auténtica madre de Red, en pie tras él en señal de respaldo, se traslada a su lado para declarar que ella está orgullosa de su hijo, borra literalmente del encuadre la figura de la *otra* madre, reafirmando su propio puesto [Fig. 19]. El siguiente plano ilustra la posición marginal de Mary en la estampa familiar [Fig. 20]. Como Beth Morgan en *¡Qué verde era mi valle!* [Fig. 8], permanece apoyada en el quicio de la puerta evitando mirar al resto de la familia que parece alegrarse por la decisión del muchacho, aunque en esta ocasión el efecto de la profundidad de campo y la dimensión del cuadro en Cinemascope subrayan la soledad y la distancia con mayor crueldad. Ella no desea ver partir a Red y se lanza a sus brazos apartando la mirada, pero, a diferencia de Tom Joad y los hermanos Morgan, este la obliga a mirarlo a los ojos para decirle adiós [Fig. 21].

Tal como sucedía en los filmes anteriores, la secuencia finaliza con el plano del *hijo* convertido en una sombra indistinguible que se aleja del hogar [Fig. 22] y, al igual que en *¡Qué verde era mi valle!*, la madre viste los ropajes de una Dolorosa. En esta ocasión, sin embargo, la mujer sí observa la partida del muchacho entre lágrimas [Fig. 23]. No es casual que la posición de la cá-



Figs. 22 y 23. *Cuna de heroes*.

mara sea prácticamente idéntica a la observada en la secuencia del hospital [Figs. 16 y 17]: Red Jr. nunca llegó a formar parte de Mary, y es precisamente Kitty quien lo acompaña en ese trayecto final.

El desfile, desarrollado siempre en el exterior, es en *Cuna de héroes* símbolo de tránsito y cambio, de avance del curso de la vida. Mary y Marty permanecen arraigados a su casa de West Point mientras las sucesivas camadas de hijos vienen y van, en un ciclo constante que para el matrimonio se reproduce sin cesar de manera antinatural y que tiene un único cierre posible: la muerte. Los sonidos en *off* del desfile que invocaron el innato instinto maternal de Mary O'Donnell en el momento de la pérdida de su propio hijo la arrullan de nuevo en el instante de su defunción. Sentada en el porche de su hogar en West Point, alarga el cuello para escuchar por última vez, en esta ocasión *sin llegar a verlos, a sus hijos*. Después deja caer la mano, inerte, y se va para siempre, en uno de los pasajes más genuinamente poéticos y conmovedores de la filmografía de John Ford.

3.3. Las posesivas

La tercera categoría de figuras maternas supone la perversión de las madres integrales, mujeres que *pueden ser madres* y en principio saben ejercer como tales, hasta que llega el momento de romper el vínculo materno-filial.

La señora McCandless (Jeanette Nolan) de *Dos cabalgan juntos* (*Two Rode Together*, 1961) es una de las pocas madres fordianas que demuestra una incapacidad total para asumir la separación de su hijo, debido probablemente a las traumáticas circunstancias en que esta se produce. Desde que su pequeño fue raptado por los indios, la mujer ha perdido la razón y martiriza a su esposo durante años, obcecada con la imposible recuperación de su retoño. Cuando varios cautivos blancos son liberados de un poblado, ella cree hallar a su hijo entre ellos, pero su enfermiza obsesión le impide comprender que el chico se ha convertido ya en un violento comanche que incluso debe ser atado. La mujer lo libera en un irresponsable acto de amor de trágicas consecuencias: el muchacho mata a esa madre que no reconoce y es inmediatamente linchado por ello.

La esencia de las figuras de la madre posesiva reside, sin embargo, en el abrumador sentido de la propiedad que las invade en el instante decisivo de dejar que los hijos emprendan su propio camino. Quebrantan entonces voluntariamente su deber maternal y demuestran *saber no hacer* de madres acometiendo acciones que impiden la emancipación y el natural proceso de maduración de su progenie.

Puede suceder que una madre cumpla perfectamente sus responsabilidades iniciales para con su bebé y, después, no sea capaz de abandonar el control total. [...] En tal caso, al bebé le quedan dos opciones. O bien debe permanecer en regresión y fundido con la madre o bien la debe rechazar totalmente, aunque, desde el punto de vista infantil, hasta ese momento su madre le haya resultado muy buena²⁵.

[25] Nancy Chodorow, *El ejercicio de la maternidad*, p. 131.

Kathleen Yorke (Maureen O'Hara) en *Río Grande* es una de las mujeres foridianas que muestra tal actitud. Cuando su hijo Jeff (Claude Jarman Jr.) se alista sin consultarle como voluntario en el regimiento de su padre (John Wayne), Kathleen se presenta en el fuerte dispuesta a pagar lo que sea necesario para llevarse a su hijo de vuelta a casa. Jeff, sin embargo, demuestra a sus progenitores que ya no deben considerarlo un niño, puesto que llega a lo largo del filme a convertirse en un valeroso y competente soldado. Rechaza en cierto modo a la madre, tal como sugería Chodorow, y, ante esa circunstancia, ella rectificará a tiempo su postura protectora al no poder evitar que el joven vuele solo. La representación del momento en que la mujer comprende tal verdad guarda estrechas concomitancias estéticas con los ejemplos anteriormente analizados.

Durante un asalto de los indios al convoy en el que se encuentran Kathleen y Jeff, este recibe la orden de un superior de regresar al fuerte para dar la voz de alarma [Fig. 24]. Su caballo sale al galope. Durante unos segundos, el encuadre parece quedar vacío [Fig. 25], como si esperara a Kathleen, que llega corriendo con la intención de retenerlo. La mujer solo consigue ocupar el espacio que su hijo acaba de abandonar y dirige una mirada angustiada a un fuera de campo inasible [Fig. 26]. Es demasiado tarde. Jeff ya ha adquirido su rol definitivo de soldado y a la madre solo le queda, como a Ma Joad y Mary O'Donnell, observar su minúscula silueta alejándose para cumplir con su deber de adulto [Fig. 27]. Una vez finalizada la misión y asumida su nueva



Figs. 24, 25, 26 y 27. *Río Grande* (*Río Grande*, John Ford, 1950).

posición, Kathleen aguardará en el fuerte el retorno de su marido y su hijo, reintegrada al conjunto de leales y sumisas esposas del destacamento militar.

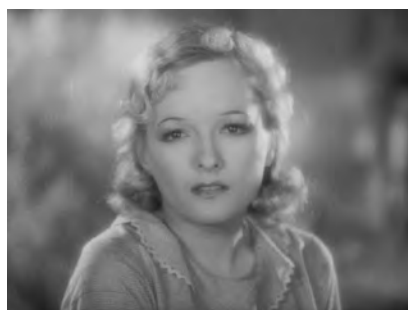
Kathleen Yorke regresa a tiempo a su condición inicial de madre integral, no así Hannah Jessop (Henrietta Crosman), protagonista de *Peregrinos* (*Pilgrimage*, 1933) y máxima encarnación de la figura de la madre posesiva. Hannah vive sola con su adorado hijo Jim (Norman Foster) en Three Cedars, pequeña población rural de Arkansas. Este desea casarse con Mary Saunders (Marian Nixon), una buena muchacha procedente de la granja vecina, pero Hannah, mujer temperamental de corazón pétreo, lo ha dado todo por criar a su hijo desde que enviudó y los celos le impiden aceptar un hecho que lo alejaría irremisiblemente de su lado. Descalifica a Mary cuestionando sus buenas intenciones y coloca a su hijo entre la espada y la pared: «Si la quieres a ella, no puedes quererme a mí», ante lo que Jim se rebela: «Quieres mantenerme atado a tus faldas. Odiaste a toda chica a la que *he mirado*. [...] Ya no soy un bebé. Soy un hombre».

La mirada reaparece en *Peregrinos* como elemento nuclear en la puesta en escena de la relación madre-hijo. Hannah quiere a su hijo tanto como las madres integrales, pero *no lo quiere bien*. Ma Joad y Beth Morgan apartaban la mirada de sus vástagos para dejarlos ir en paz; los ojos de Hannah, por el contrario, se posan en Jim siempre de manera *inadecuada* para una madre.

Al inicio del relato, Ford reserva a Hannah el primer plano corto de la película para subrayar una mirada ambiguamente ansiosa hacia el joven mientras este trabaja en el huerto [Fig. 28]. Poco después, equiparará las miradas entre los amantes Jim y Mary con las del muchacho y su madre, en un inusitado empleo de la interpelación a cámara que rompe las reglas de transparencia propias de la enunciación clásica. Los jóvenes se encuentran frente a frente en el arroyo y el deseo que sienten el uno por el otro queda patente en sus respectivos primeros planos, en los que ambos miran directamente a cámara desde el punto de vista subjetivo del otro [Figs. 29 y 30]. La misma articulación de miradas se repetirá entre Hannah y Jim cuando, sentados a la mesa tras la cena, ella lea un pasaje de la Biblia advirtiéndolo a su hijo contra



Fig. 28. *Peregrinos*
(*Pilgrimage*, John Ford, 1933).



Figs. 29 y 30. *Peregrinos*.

las argucias de la *mujer malvada*. La madre parece así tratar de usurpar el lugar que naturalmente corresponde a Mary como potencial esposa [Figs. 31 y 32].



Figs. 31 y 32. *Peregrinos*.

No es la única vez en el transcurso del filme que Ford violenta las reglas de la enunciación invisible. Esa misma noche, en un intento desesperado por adquirir cierta autonomía de su madre, Jim le insinúa que le gustaría alistarse para combatir en la Primera Guerra Mundial. Sus palabras provocan una discusión entre ambos en la que los planos cortos correspondientes a Hannah [Fig. 33] se encuentran visiblemente fuera del eje marcado por el plano general de la conversación [Fig. 34] y en manifiesta desconexión con los planos medios —y los deseos— de su hijo [Fig. 35].

Estas *impropiedades* enunciativas en las miradas de Hannah Jessop no son sino el anuncio visual de una actitud inadecuada para una madre, y los planos mencionados más arriba señalan la inminente ruptura entre ambos. Incapaz de asumir que Mary le arrebatase a Jim, la cruel y egoísta Hannah actúa en contra del deber maternal de velar por su hijo y toma la terrible decisión de enrostrarlo en el ejército cumpliendo la amenaza lanzada a Mary: «Preferiría verlo muerto antes que casado contigo».

En efecto, Hannah no vuelve a ver a Jim vivo. En contra de lo ocurrido con el resto de figuras maternas, la película no ofrece ninguna secuencia de despedida entre Hannah y su hijo, y Jim muere en Francia lejos de esta.

La sentimentalidad de Ford, sin embargo, no parece proclive a dibujar un retrato materno de tal mezquindad y acaba por conceder a Hannah la opor-



Figs. 33, 34 y 35. *Peregrinos*.



Fig. 36. *Peregrinos*.

[26] Ford ya había llevado a la pantalla este relato de Peter B. Kyne en *Hombres marcados* (*Marked Man*, 1919) y repitió parte de la trama en *Tres hombres malos* (*Three Bad Men*, 1926), lo cual da una idea de la inclinación que sentía por la historia.

[27] Existe una madre en la filmografía de Ford que también demuestra *no saber hacer* pero que, a diferencia de los tres padrinos, sí es biológicamente fértil. Se trata de la granjera Ada Lester (Elizabeth Patterson) de *La ruta del tabaco* (*Tobacco Road*, 1941). La mujer es incapaz de llevar la cuenta de los hijos que ha parido, no sabe dónde están la mayoría de ellos y ha criado como salvajes a los dos que aún viven con ella y su marido. La película, basada en la novela de Erskine Caldwell y la obra teatral de Jack Kirkland, parece una caricatura grotesca de *Las uvas de la ira* y se aleja por completo del universo fordiano. En palabras de McBride, «era casi como si *La ruta del tabaco* la hubiera dirigido un hermano gemelo y perverso de Ford, en el oscuro pozo en que se hundía entre película y película, metido en su saco de dormir para emborracharse» (*Tras la pista de John Ford*, p. 351). Así las cosas, he juzgado oportuno no tener al personaje en consideración como figura materna representativa del cine de Ford.

tunidad de enmendarse. Diez años después de la guerra, Hannah participa en una peregrinación organizada por el Gobierno para que las madres de los soldados americanos caídos en Francia visiten las tumbas de sus hijos. Los actos conmemorativos, de enorme carga ritual, y la comparación con otras mujeres que han sufrido su mismo dolor, le hacen comprender su error: «Los encerramos en nuestro corazón como si fuera una cárcel. [...] Nunca le dejé hacer nada de lo que él quería hacer». Durante el viaje, Hannah alcanza la redención al contribuir a que una joven pareja que conoce en París supere la intolerancia de la madre del muchacho y regresa a su hogar reconociendo como nieto al hijo ilegítimo que Mary engendró antes de que Jim partiera al frente.

Con su peregrinación a Francia, la protagonista repite el itinerario de su hijo para regresar al origen y desandar el camino. El reencuentro entre ambos se produce en el espacio del mito, en el espacio de la muerte. Hannah, que no vio marchar a Jim y rompió en pedazos su fotografía para olvidar su rostro, solo podrá contemplar, esta vez de espaldas a la cámara, la sepultura que, como una cicatriz, le recuerda que fue ella misma quien truncó su trayectoria vital [Fig. 36].

3.4. Las ineptas

La última figura materna es excepcional en el cine de Ford y se localiza únicamente en uno de sus *westerns* predilectos: *Tres padrinos* (*Three Godfathers*, 1948)²⁶. La película narra la peripecia de tres bandidos, Robert Hightower (John Wayne), William Kid Kearney (Harry Carey Jr.) y Pedro Roca Fuerte (Pedro Armendáriz), que, en su huida por el desierto de Mojave tras atracar un banco, encuentran en la caravana de unos colonos a una mujer parturienta (Mildred Natwick) a la que el esposo ha dejado abandonada sin una gota de agua. Los tres hombres le asisten en el alumbramiento y le prometen en su lecho de muerte que cuidarán del recién nacido.

Estas insólitas figuras maternas coinciden con Mary O'Donnell en su incapacidad biológica para la concepción, pero no en su *saber hacer*²⁷. No obstante, y pese a erigirse en padrinos del pequeño Robert William Pedro, ostentan en sentido estricto la condición de sujeto-madre en la medida que, siguiendo las citadas palabras de Chodorow, son «la figura parental nutricia primaria para el niño».

En su agonía, la madre enumera lastimosamente las atenciones maternas de las que su pequeño ya no gozará: «Nadie te arropará por las noches y nadie te enseñará a rezar. Nadie besará tus heridas cuando te caigas y te hagas daño. Y no tendrás a nadie a quien contarle tus secretos». Sus temores parecen fundados en vista de la manifiesta ineptitud de los tres hombres para cubrir

las necesidades básicas del niño desde el principio. Es la difunta madre quien les proporciona lo indispensable mediante el ajuar que, previsoramente, ha dispuesto antes del nacimiento: la leche condensada y el biberón para alimentarlo, algunas ropitas y un manual sobre la crianza de bebés cuyas indicaciones tratan de seguir no sin cierta negligencia, pues Robert provoca el llanto del niño sacudiéndolo con excesivo vigor, sus discusiones a gritos lo despiertan abruptamente y untan a la pobre criatura con grasa para las ruedas de la carreta en una delirante medida de higiene.

Ante semejante incompetencia, sin agua en mitad del desierto y perseguidos por el *sheriff*, parece un milagro que el pequeño llegue sano y salvo a la población de Nueva Jerusalén, y, en efecto, así es. *Tres padrinos* no enmascara en ningún momento su carácter de alegoría religiosa. El libro de instrucciones no es la única ayuda que *esos buenos ladrones* reciben a lo largo de su periplo: la Biblia les indicará de manera aparentemente fortuita el camino a seguir y, por la noche, una estrella servirá de guía a esos tres Reyes Magos, protectores de un niño nacido en vísperas de la Navidad, que les conducirá a la expiación de sus pecados.

A diferencia de las figuras de la madre integral y frustrada, caracterizadas por la competencia y representantes de la persistencia, tanto Hannah Jessop como los tres padrinos necesitan del movimiento y del viaje mítico para comprender el alcance de sus deberes maternos. La travesía por ese desierto azotado por un viento que insinúa la presencia divina, servirá de redención a los tres supuestos malhechores, que demuestran una nobleza innata sacrificando sus posibilidades de fuga para salvar al pequeño.

No son, pues, su *saber hacer* ni sus habilidades maternas lo que les procura el éxito en la empresa, sino la intervención divina: Kid y Pedro mueren desplomándose con el bebé en brazos, y es Robert quien culmina la misión gracias a la providencial aparición de un asno cargado con agua justo cuando el hombre, exhausto, había claudicado.

Tras la hazaña, el juez le impone una simbólica condena de un año y Robert decide adoptar al bebé a su vuelta de prisión. Así pues, en una última inversión que lo aleja del resto de las figuras de la madre de Ford, es él mismo quien abandona a su hijo, en el momento en que este más necesita de sus cuidados y cuando aún no tiene edad para emanciparse. Antes de marchar arropado por los cánticos de la comunidad que lo despiden en la estación, Robert, lejos de apartar la mirada, observa directamente al pequeño en brazos de la esposa del *sheriff*, a quien ha cedido la tutela hasta su regreso. El contraplano del niño desde el punto de vista subjetivo del hombre demuestra, en sentido contrario a lo que sucedía en *Cuna de héroes* y *Peregrinos*, el saludable y duradero vínculo amoroso que se ha establecido entre *madre* e hijo [Figs. 37 y 38].



Figs. 37 y 38. *Tres padrinos* (*Three Godfathers*, John Ford, 1948).

4. Las madres en la poética fordiana

El análisis filmico ha constatado la condición dramáticamente nuclear de la figura de la madre en el universo cinematográfico de John Ford. El cineasta pone en marcha los mecanismos más característicos de su peculiar estilo a la hora de plasmar el instante pregnante en que las madres se separan de sus hijos. Los movimientos de los personajes —coreografiados a la perfección pese a su apariencia de espontaneidad— en el interior de encuadres habitualmente compuestos en profundidad; el uso mínimo pero siempre significativo de los movimientos de cámara; y el valor expresivo de los gestos y miradas de los actores, así como de los espacios entre ellos, son algunos de los estilemas fordianos que sustentan la arquitectura de las secuencias abordadas.

Han sido muchas las películas en que lo hemos visto evocar esa nostalgia mágica de alguien que mira cómo se marcha otra persona, con el énfasis puesto invariablemente en quien observa. Esa fascinante mirada en blanco constituye en sí misma la firma personal de John Ford. [...] Sus personajes miran cuando alguien se marcha, cuando alguien muere, cuando algo real se convierte de repente en recuerdo²⁸.

Es la naturaleza de esas miradas hacia el objeto de valor que se marcha lo que distingue a estas cuatro figuras fordianas de la madre, que se relacionan entre sí en virtud de sus distintos niveles de competencia maternal en dos vertientes: la biológica —*poder-ser* o *no poder-ser* madres— y la referida al ejercicio de las labores de crianza y protección —*saber-hacer*—. Tanto las integrales, caracterizadas por el *poder-ser* y el *saber-hacer*, como la frustrada, marcada por el *no poder-ser* y el *no saber-no hacer*, desempeñan de manera impecable las tareas propias de una madre. No obstante, y aunque en ambos casos la puesta en escena de las despedidas de los hijos guardan semejanzas evidentes, la faceta orgánica que las distingue condiciona sus miradas finales: mientras unas apartan los ojos para romper definitivamente el cordón umbilical y dejar que sus retoños adquieran la autonomía que les depara el curso natural de la vida, la otra se ve obligada a ver marchar a vástagos ajenos desde un punto de vista dislocado —tan dislocado como su propia posición de *madre postiza* para esos jóvenes— en un ciclo que se repite sin fin.

Las posesivas, por su parte, caracterizadas por el *poder-ser* y el *saber-no hacer*, son madres biológicas que han consagrado sus vidas a sus hijos sin la compañía de una pareja masculina y tratan de perpetuar tal situación mediante acciones contrarias al lógico desarrollo de la relación madre-hijo y en perjuicio de sus descendientes. Este irregular comportamiento se plasma en una constante e inadecuada mirada hacia el hijo que refleja una incomprensión de sus inevitables necesidades de emancipación y desemboca en una abrupta disyunción, donde no caben secuencias de despedida.

Finalmente, y en contraposición a todas las demás, las ineptas —*no poder-ser* y *no saber-hacer*—, abandonan ellas mismas a un hijo que no han

[28] Tag Gallagher, *John Ford. El hombre y su cine*, p. 539.

parido y cuyas necesidades básicas han satisfecho a medias o con evidente torpeza, despidiéndose de él con una mirada directa que promete un reencontro imposible en el resto de los casos.

Pese a las diferencias, todas ellas ocupan el centro de la estructura familiar. Ahí radica precisamente su cualidad sustancial en el cine de Ford, no en vano, «la familia, figura ejemplar de la idea del grupo cerrado, es el espacio dramático predilecto de las historias fordianas y sobre las que se inscriben los acontecimientos de la Historia [de los Estados Unidos]»²⁹. Nos hallamos, pues, en el contexto del cine convertido en mito mencionado al inicio de estas páginas³⁰, un cine caracterizado por el tratamiento de los acontecimientos cotidianos como rituales. Las secuencias aquí analizadas ponen de manifiesto que las despedidas entre madres e hijos adquieren en el universo estilizado de Ford la condición de ritual, en la medida en que se basan en el uso de la *fragmentación* y la *repetición*, mecanismos señalados por Lévi-Strauss como procedimientos esenciales del rito³¹. Así lo indica la insistencia en un mismo enunciado, la mirada —o no mirada— de la madre hacia el hijo (*repetición*), en el que se introducen pequeñas diferencias discriminadoras que permiten distinguir los matices y las variedades de los gestos y acciones (*fragmentación*). Aunque en apariencia opuestos, la fragmentación conduce, según Lévi-Strauss, a la repetición en tanto en cuanto minúsculas diferencias tienden a confundirse en una cuasi-identidad³². Esta conexión entre mito y rito, determinante en el desarrollo de las relaciones materno-filiales, apuntala de manera definitiva la posición primordial de la figura de la madre en la poética fordiana.

BIBLIOGRAFÍA

CHODOROW, Nancy, *El ejercicio de la maternidad. Psicoanálisis y sociología de la maternidad y paternidad en la crianza de los hijos* (Barcelona, Gedisa, 1984).

DEMPSEY, Michael, «John Ford: una reconsideración», en *John Ford* (Madrid, Filmoteca Española / ICAA, 1988), pp. 249-267.

FISCHER, Lucy, *Cinematernity. Film, Motherhood, Genre* (Nueva Jersey, Princeton University Press, 1996).

FROMM, Erich, *El arte de amar* (Buenos Aires, Paidós, 1970).

GALLAGHER, Tag, *John Ford. El hombre y su cine* (Madrid, Akal, 2009).

GREIMAS, Algirdas Julien y COURTÉS, Joseph, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (Madrid, Gredos, 2006).

KAPLAN, E. Ann, *Motherhood and Representation. The Mother in Popular Culture and Melodrama* (Londres y Nueva York, Routledge, 1992).

LÉVI-STRAUSS, Claude, *L'homme nu* (París, Plon, 1971).

LLINÁS, Francisco, «Lazos de sangre» (*Nickelodeon*, nº. 26, primavera de 2002), pp. 176-180.

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

ZUMALDE, Imanol, *La experiencia filmica. Cine, pensamiento y emoción* (Madrid, Cátedra, 2011).

ZUNZUNEGUI, Santos, *Robert Bresson* (Madrid, Cátedra, 2001).

[29] Imanol Zumalde, *La experiencia filmica. Cine, pensamiento y emoción* (Madrid, Cátedra, 2011), p. 211.

[30] Tag Gallagher, *John Ford. El hombre y su cine*, p. 637.

[31] Claude Lévi-Strauss, *L'homme nu* (París, Plon, 1971), p. 601.

[32] Puede encontrarse una síntesis de las reflexiones de Lévi-Strauss sobre el ritual en Santos Zunzunegui, *Robert Bresson* (Madrid, Cátedra, 2001), pp. 80-81.