GLORIA EN LA DERROTA Y RECONCILIACIÓN. LA CONFEDERACIÓN EN EL CINE DE JOHN FORD

NEKANE E. ZUBIAUR GOROZIKA

1. LAS HUELLAS DE LA GUERRA DE SECESIÓN EN EL CINE DE JOHN FORD

Al inicio de la película *Prisionero del odio* (The Prisoner of Shark Island, John Ford, 1936), Abraham Lincoln (Frank McGlynn Sr.) sale fatigado al balcón de la Casa Blanca para recibir a una muchedumbre exultante por la conclusión de la Guerra Civil. En lugar de ofrecerles un discurso que no ha tenido tiempo de meditar, solicita a una banda de música que toque *Dixie*. De este modo, «Lincoln trata instintivamente de reconducir el deber que condujo a hacer la guerra hacia una política de *reconciliación*» y reclama el himno oficioso de la Confederación[1] «como patrimonio de *todos* los estadounidenses. Sin embargo, otras facciones sienten instintivamente que el deber exige *venganza*: Lincoln es asesinado» (Gallagher, 2009: 185). Ford muestra el magnicidio a cargo del simpatizante de la causa sureña John Wilkes Booth en la secuencia inmediatamente posterior. «Ha sido asesinado, pero la Unión no ha sido asesinada [...]. La muerte realiza su obra, anula cien mil personas: presidente, general, capitán, simple soldado. Pero la nación es inmortal», escribió Walt Whitman en su composición *Muerte del presidente Lincoln* (1955: 669). Preservar la unidad de la nación fue la principal obsesión del mandatario político durante la contienda fratricida que seccionó a los Estados Unidos entre 1861 y 1865. Las consecuencias de esa obsesión fueron su propia muerte y la de 620.000 soldados de ambos bandos, así como la liberación de cuatro millones de esclavos negros, y una Constitución enmendada que pretendía consolidar los principios de igualdad y libertad.

Abraham Lincoln es una figura recurrente en la filmografía de John Ford[2], uno de cuyos ejes principales es la historia de los Estados Unidos. Según Santos Zunzunegui, el cineasta opera una «transubstanciación mítica» de la historia de su país mediante el despliegue de dos *figuras*:

> De un lado, tenemos la del viaje del este al oeste, odisea primordial en la que se coagula toda la aventura de una colonización que se construye sobre el reverso oscuro de la eliminación del *otro* que poblaba esas tierras [...]. De otro, el drama de la fractura que enfrenta, en una guerra civil de una violencia inaudita, a un Norte sensible a los valores democráticos y donde se hace patente un capitalismo que se revela como económicamente avanzado, contra un Sur que intenta sobrevivir manteniendo los caducos principios aristocráticos a base de la explotación de una masa (la población negra) a la que se confinaba en el rango de lo animal (2021: 136-137).

Pese a compartir origen, lengua y Constitución, existían grandes diferencias entre los territorios del Norte y del Sur. «Los sureños de mediados del siglo se proclamaban una raza superior a los norteños, preservadores del modo de vida agrario en que se había sustentado la república cuando la Revolución, y liderados por una raza de caballeros cultos que se parecían más a los Padres Fundadores que los avarientos capitalistas que dominaban la vida pública en el Norte. Las clases pobres del Sur, hijos de la tierra y hombres hechos a la intemperie, también se consideraban superiores a sus homólogos del Norte, cuyas vidas estaban confinadas por las paredes de una fábrica y que a menudo no eran estadounidenses de nación sino inmigrantes, a veces no angloparlantes y católicos en lugar de protestantes» (Keegan, 2011: 54). Jefferson Davis, presidente de la Confederación, declaró que el motivo de la secesión era defender y proteger los derechos que les habían legado sus padres: el derecho a poseer esclavos (que efectivamente no estaba prohibido por la ley), la libertad de llevar sus *propiedades* a otros territorios, y la soberanía de los estados para crear una nación sureña. El Norte luchó por la Unión, la democracia y, en última instancia, la emancipación de los esclavos (McPherson, 1988).

Las crónicas históricas hablan a partes iguales de muestras de confraternización y animadversión entre Johnny Reb y Billy Yank [3]. «Los norteamericanos seguían siendo norteamericanos. Salvo en los acentos [...], entre los soldados de ambos bandos había más semejanzas que diferencias» (Keegan, 2011: 30). Sin embargo, resulta llamativa, por ejemplo, la ausencia de sepulturas confederadas en el cementerio de Gettysburg, dado que los federales acostumbraban a enterrar en fosas comunes a los rebeldes caídos en su territorio (Keegan, 2011: 122). Y en el Sur, la prisión de Andersonville se convirtió prácticamente en centro de exterminio para los prisioneros yanquis, que murieron a millares por enfermedad o inanición. Con el fin de la guerra y el asesinato de Lincoln, la suspicacia con respecto a sus vecinos se adueñó de la ciudadanía del Norte: «Toda la época de la Reconstrucción se vio empañada por la sensación de que esos sureños no eran de fiar. Eran hombres a los que había que temer, hombres a los que había que vencer, hombres a los que había que controlar por la fuerza, y se desató un rencor y un distanciamiento que tardó generaciones en desaparecer» (Catton, 1986: 102).

John Ford era un ávido lector de libros sobre la Guerra de Secesión y conocía bien sus circunstancias. Pese a ello, solo dirigió dos películas ambientadas en dicho periodo: *Misión de audaces* (The Horse Soldiers, 1959) y el episodio titulado *La guerra civil* (The Civil War) dentro de la obra coral *La conquista del Oeste* (How the West Was Won, John Ford, Henry Hathaway y George Marshall, 1962). *Misión de audaces* pone físicamente en escena el segundo viaje mencionado por Zunzunegui. Basada en la novela de Harold Sinclair *The Horse Soldiers* (1956), narra la incursión de tres regimientos de la caballería federal al mando del coronel Benjamin H. Grierson en territorio del Sur: durante dieciséis días recorrieron alrededor de ochocientos kilómetros desde La Grange (Tennessee) hasta Baton Rouge (Luisiana), destruyendo todas las vías férreas, cables de telégrafo y suministros que encontraron a su paso para apoyar al general Ulysses S. Grant en la determinante conquista de Vicksburg (1863).

La película incluye dos secuencias cargadas de épica que enaltecen el espíritu de resistencia del bando sudista. La primera ilustra el ataque casi suicida que un pequeño grupo de rebeldes lanza contra los hombres del coronel Marlowe (John Wayne) —*alter ego* de Grierson—, después de que estos hayan capturado la estación de Newton, principal objetivo de la misión. La ofensiva sorpresa la ha orquestado el coronel Jonathan Miles (Carleton Young), cuyo rostro tras el cristal de una ventana se funde con el reflejo del tren cargado de soldados confederados dispuestos a repeler a Marlowe (imagen 1). La composición del encuadre emula el célebre plano de la secuencia final de *Fort Apache* (1948), en el que las fantasmagóricas figuras de los soldados de la caballería aniquilada por Cochise se superponen sobre la imagen del capitán York (John Wayne), resuelto a que la prensa ignore la responsabilidad del teniente coronel Thursday (Henry Fonda) en la masacre y publique únicamente la leyenda gloriosa de esos hombres que consideran el deber y la lealtad al ejército por encima de su propia vida (imagen 2).

Imágenes 1 y 2





La segunda secuencia, una de las más afortunadas del film, muestra a un grupo de cadetes menores de dieciséis años de la Academia Militar Jefferson marchando con aplomo y en perfecta formación al encuentro de las tropas de Marlowe. La posición baja de la cámara, ensalzando las pequeñas figuras humanas recortadas contra el cielo, evoca la imagen de los soldados del Norte con la que arranca la película (imágenes 3 y 4)[4].





Imágenes 3 y 4

Si bien la película es relativamente fiel a los hechos históricos, ambos acontecimientos son ficticios, y el segundo no aparece recogido en el guion firmado por John Lee Mahin y Martin Rackin, por lo que se puede atribuir íntegramente a Ford (York, 2001: 94)[5]. El film en su conjunto pone el foco en la gesta y el sacrificio de los soldados de la Unión, de modo que estos dos pasajes plantean una aparente contradicción que, por otra parte, atraviesa toda la obra de Ford.

Solo *Misión de audaces* y *La guerra civil* se centran directamente en la Guerra de Secesión[6]. Ambas se alinean con la causa del Norte y en ambas «la posición del cineasta es crítica con la destrucción y crueldad que implica la guerra» aunque «la considera un sacrificio indispensable para mantener a la nación unida» (Zubiaur, 2026: 269). No obstante, lo cierto es que las huellas de la conflagración se propagan de forma transversal a lo largo de buena parte de su filmografía, y que esta está poblada de memorables personajes confederados. A continuación, rastrearé la presencia de la Guerra Civil en la obra del cineasta de Maine, más allá de los dos títulos ya mencionados, y analizaré el retrato que este esbozó del bando opuesto a sus postulados, el bando perdedor, la Confederación. La hipótesis de partida es que Ford elogia ciertos rasgos del temperamento del Sur con el propósito de reforzar las ideas de unión y reconciliación que Lincoln defendió durante su breve, pero decisivo mandato.

2. LA CONFEDERACIÓN EN EL CINE DE FORD

Los personajes fordianos afines a la Confederación pueden organizarse en tres categorías en función de sus características y avatares: los marginados redimidos, los jueces de Kentucky y los confederados de la trilogía de la caballería.

2.1. Los marginados redimidos

El protagonista de *Prisionero del odio,* Samuel Alexander Mudd (Warner Baxter), es el médico que curó la pierna herida de John Wilkes Booth en su huida tras matar a Lincoln. Víctima del irracional clima de odio y venganza que la muerte del presidente ha provocado en el país, el médico es sentenciado a cadena perpetua como cómplice de asesinato tras un irregular consejo de guerra en el que no se observan las mínimas garantías legales. Pese a ser torturado por sus carceleros en la isla Dry Tortugas, acaba salvando sus vidas durante una epidemia de fiebre amarilla tras sustituir al doctor del penal fallecido.

LOS PERSONAJES FORDIANOS AFINES A LA CONFEDERACIÓN SE DIVIDEN EN TRES CATEGORÍAS: LOS MARGINADOS REDIMIDOS, LOS JUECES DE KENTUCKY Y LOS CONFEDERADOS DE LA TRILOGÍA DE LA CABALLERÍA

La conducta de Mudd se corresponde con su condición de honorable hombre del Sur. Auxilia a Booth (Francis McDonald) ignorando su identidad, y combate la plaga que diezma a sus enemigos sin la promesa de recompensa alguna, guiado únicamente por su sentido del deber. Se preocupa por el bienestar de sus esclavos y, a diferencia de los yanquis, sabe cómo convencer a los soldados negros amotinados en el fuerte para que retomen sus obligaciones. Finalmente, lidera un ataque de artillería contra un buque del Gobierno para obligarlo a descargar las provisiones y medicinas que precisan urgentemente. Su redención llega en forma de indulto presidencial.

Ciertas investigaciones han demostrado que el verdadero Mudd era miembro de un movimiento clandestino de simpatizantes confederados en el que efectivamente conoció a Booth, pero sigue sin clarificarse su implicación en el magnicidio. De modo que «*Prisionero del odio* debería tal vez considerarse más por sus aspectos míticos que por su reivindicación de la precisión histórica, [...] como una alegoría sobre la necesidad de "vendar las heridas de la nación"» (McBride, 2004: 287).

Hallamos a los otros marginados redimidos en dos de los wésterns más relevantes de Ford, el más destacado, sin duda, el atormentado Ethan Edwards (John Wayne) de *Centauros del desierto* (The Searchers, 1956), cuya condición de confederado es capital para entender su compleja y oscura idiosincrasia. Ford es «el cineasta de lo no dicho, de lo que puedes ver, pero no se explica» (Viota, 2019:

LA CONDICIÓN DE CONFEDERADO DE ETHAN EDWARDS ES CAPITAL PARA ENTENDER SU COMPLEJA Y OSCURA IDIOSINCRASIA

209). También de lo que puedes escuchar. Kathryn Kalinak ha señalado que la combinación musical que acompaña la llegada de Ethan al rancho de su hermano al inicio de la película establece el estatus de derrotado del personaje (2007: 167). Su cuñada Martha (Dorothy Jordan) abre la puerta como si presintiera el retorno de Ethan y nos introduce en el relato al son de la canción *Lorena*, en la que su autor J.P. Webster se refiere a un amor personal perdido a causa de una prohibición. Martha dirige la mirada a la lejanía. Aparece la figura de Ethan aproximándose a caballo y las notas de *Lorena* se transforman en las del himno de la Confederación *Bonnie Blue Flag*. En el momento en que Ethan desmonta y saluda a su hermano se retoma la melodía de *The Searchers*, tema original compuesto por Stan Jones, que ya habíamos escuchado en los títulos de crédito y cuya letra se pregunta: «¿Qué lleva a un hombre a errar? ¿Qué lleva a un hombre a vagar sin rumbo?».

El cartel inaugural incluido por Ford al margen del guion de Frank S. Nugent subraya que estamos en «Texas, 1868», estado anteriormente confederado en el que ahora se libra una lucha territorial entre colonos y nativos americanos. Ethan ha perdido la Guerra de Secesión, pero tres años después aún conserva su sable y su capote confederados porque afirma no creer en rendiciones. También ha luchado por el emperador Maximiliano en México, otra causa perdida, y retorna a un hogar que no es el suyo tras años huyendo de su deseo por Martha. *Lorena*, canción especialmente popular en el Sur, hace alusión a ese amor no consumado pero sí correspondido, tal como revela el modo en que Martha acaricia el capote confederado de Ethan antes de que ambos se despidan para siempre. El mismo capote que servirá de sudario a su hija Lucy (Pippa Scott).

Esa herida sentimental será «la que configure su carácter y autorice la analogía que va a atravesar de lado a lado la narración: si Scar —el jefe indio que viola, mutila y asesina a Martha y a su familia, y hace suya a [su sobrina] Debbie—, toma su nombre de la cicatriz que le cruza el rostro, Ethan portará consigo otra cicatriz, ésta interior, como *alter ego* del piel roja al que perseguirá incansable durante casi siete años» (Zunzunegui, 2016: 43). Ethan no consigue matar a Scar, pero sí escalpa su cadáver, tal como este hizo con Martha. Zunzunegui ha señalado que Ford nos oculta en repetidas ocasiones los ojos del protagonista, un hombre *ciego* de odio y venganza. Cuando finalmente encuentra a Debbie (Natalie Wood), objeto de su obsesiva búsqueda, la alza en brazos con la intención de matarla. Repite así el gesto realizado al inicio del film. Entonces la había confundido con su hermana mayor Lucy; ahora, las notas de *Lorena* lo llevarán a *re-conocer* en ella a la hija de Martha (2016: 26).

«La búsqueda física de Ethan no es más que una búsqueda de sí mismo, un intento de aceptar su propia soledad. La búsqueda no concluirá con la muerte de Scar [...], sino con la transfiguración de la violencia, la soledad y el racismo de Ethan en amor, comunidad y (¿lo opuesto al racismo?) fraternidad» (Gallagher, 2009: 446-447). Ethan devuelve a Debbie al rancho de los Jorgensen, pero él se queda fuera. Su redención no puede ser completa. La labor de ese hombre brutal y violento asegura el futuro de los colonos en Texas a través de sus sobrinos Martin (Jeffrey Hunter) —con una octava parte de sangre *cherokee*—, y Debbie —criada por los comanches—. Pero sus *cicatrices* son demasiado profundas y sus pecados demasiado oscuros para integrarse en ese mundo civilizado. Debe seguir «buscando su corazón y su alma».

Hatfield (John Carradine), el tahúr de *La diligencia* (Stagecoach, 1939), es el otro exsoldado confederado que encuentra la redención en un viaje

a través de Monument Valley. Es rechazado en los locales respetables y se insinúa que mató a un hombre por la espalda. Ocupa, pues, el mismo espacio social que los personajes marginados como el forajido Ringo (John Wayne), la prostituta Dallas (Claire Trevor) o el borracho Doc Boone (Thomas Mitchell), los más puros e íntegros del film. Su actitud hacia ellos, sin embargo, es tan despectiva y prejuiciosa como la de la dama virginiana Lucy Mallory (Louise Platt), a las órdenes de cuyo padre combatió en la guerra y a quien protege durante el trayecto.

Al final de la película descubrimos que es hijo del eminente juez Ringfield, y suponemos que, como buen caballero del Sur, cambió su apellido al convertirse en jugador para no mancillar el nombre de su familia. Hatfield pelea con bravura junto al resto de viajeros en el asalto apache a la diligencia y recupera así la dignidad de sus orígenes, pero muere en el preciso instante en que pretendía emplear su última bala para evitar a Lucy Mallory la tortura —y el deshonor implícito en ella— de ser capturada por los indios[7].

Lucy realiza, al igual que el protagonista de *La guerra civil*, el doble movimiento mencionado por Zunzunegui: se casa con un capitán yanqui, pese a su ascendencia sureña, y viaja del este al oeste para reunirse con él. Encarna así la sutura simbólica de la herida que fracturó al país, representada a lo largo del film en la hostilidad mutua que se profesan el confederado Hatfield y el unionista Boone. La nación no puede refundarse sobre el ideario del Sur, por eso Hatfield debe morir y Lucy sobrevivir. Será rescatada *in extremis* por la caballería, un detalle que, como veremos más adelante, no es en absoluto banal.

2.2. Los jueces de Kentucky

Kentucky, tierra de nacimiento tanto de Abraham Lincoln como de Jefferson Davis y estado limítrofe entre Norte y Sur, era esclavista en 1861. Su gobernador declaró su neutralidad, pero ambos bandos lo consideraron parte de sus respectivos territorios y los kentuckianos se alistaron como voluntarios en ambos ejércitos.

John Ford situó en ese controvertido territorio dos películas protagonizadas por el juez William Priest, personaje creado por Irvin S. Cobb. Los dos relatos, llenos de lirismo y humor, transcurren entre finales del siglo XIX y principios del XX en un apacible pueblo apegado a las tradiciones, donde blancos y negros conviven en armonía —no en igualdad—, y donde aún se conmemoran los logros de la Confederación.

En *El juez Priest* (Judge Priest, 1934) Will Rogers encarna a un magistrado campechano, irónico y sagaz, más preocupado por el bien y la justicia que por la letra de la ley o las convenciones, un filósofo de la vida que desafía a las diferencias de clase y combate la intolerancia de la comunidad. Cuando el herrero Robert Gillis (David Landau), forastero de pasado desconocido, es acusado injustamente de una agresión al barbero del pueblo, Priest consigue su exculpación gracias al testimonio del reverendo Brand (Henry B. Walthall)[8]. Este explica en el juicio que Gillis fue reclutado de la cárcel donde cumplía cadena perpetua, pero demostró gran heroísmo en la Guerra Civil, rescatando a un soldado enemigo o enfrentándose en solitario a la artillería de la Unión. Las notas de *Dixie,* a cargo de una banda de afroamericanos orquestada por Priest, acompañan el final de su declaración, que desemboca en un jolgorio generalizado y pone fin al proceso: no se necesitan más pruebas de la inocencia de Gillis. «Combinar una celebración de hermandad con una descarada manipulación del jurado de confederados es la forma en que el juez se acerca a la comunidad, al tiempo que pone de

PRIEST ES UN MAGISTRADO CAMPECHANO, IRÓNICO Y SAGAZ, MÁS PREOCUPADO POR EL BIEN Y LA JUSTICIA QUE POR LA LETRA DE LA LEY O LAS CONVENCIONES

manifiesto y se mofa de la perdurable fuerza de sus prejuicios» (McBride, 2004: 239).

Durante el testimonio, las imágenes del *flashback* bélico surgen en forma de sobreimpresión sobre la figura del reverendo, situada en la esquina inferior izquierda del encuadre. Ford mantiene en ocasiones esa composición descentrada, incluso cuando no se muestran imágenes de la guerra. El espacio vacío es ocupado por el retrato del general Thomas J. Jackson (imagen 5), apodado *Stonewall* desde que en la batalla de Manassas (1861) sus tropas consiguieron contener como un «muro de piedra» a las fuerzas unionistas. Jackson, dotado de cierta aura de invencibilidad por haberse impuesto a un ejército muy superior en número en el valle virginiano de Shenandoah (1862) (McPherson, 1988: 460), es la personificación del tipo de autoridad que reconoce y trata de impartir el tribunal de Priest.



Imagen 5

La fotografía de *Stonewall* también preside el juzgado del condado de Fairfield en *El sol siempre brilla en Kentucky* (The Sun Shines Bright), revisión de *El juez Priest* que Ford realizó en 1953. El Billy Priest encarnado por Charles Winninger exhibe el mismo humanismo que su predecesor, si bien es más viejo y cínico, y está más preocupado por la política. Se juega la reelección contra Maydew (Milburn Stone), un arrogante yanqui que quiere arrumbar los viejos valores del Sur —«las reliquias de una causa perdida»— por los que Priest rige la comunidad. El juez siente la amenaza del progreso que propugna su rival, pero no puede evitar enfrentarse a la intolerancia y la hipocresía de sus conciudadanos con acciones que ponen en peligro su reelección: impide que una turba de hombres linche a un joven negro y encabeza la comitiva en el funeral de una prostituta que él mismo oficia.

Dicho funeral es uno de los ejemplos de comunión más hermosos del cine de Ford. Priest avanza en solitario tras el féretro, junto a las mujeres del burdel, pero tras el estupor inicial, el resto de respetables ciudadanos comienza a unirse a él. Es significativo que el primero en apoyar la desafiante decisión del juez sea Joe Habersham (Henry O'Neill), presidente de la asociación de veteranos del ejército de la Unión. En una secuencia previa, los veteranos confederados liderados por Priest, habían arrancado su asamblea saludando tanto a la bandera de los Estados Unidos como a la de la Confederación. Habersham irrumpe en la reunión reclamando cortésmente que le sea devuelta la bandera robada a su asociación. Priest porta solemne el estandarte hasta la sede del Gran Ejército de la República, donde Habersham alude a unas banderas confederadas hechas jirones que Ford, respetuosamente, mantiene siempre en fuera de campo. Todo es un ardid del astuto Priest para tratar de recabar votos en un caladero inalcanzable, pero su mensaje, aplaudido por los viejos yanquis, es inequívocamente conciliador: «Esas banderas confederadas y nuestro estandarte nacional son los que han hecho grande a esta Unión». Priest abandona el lugar solo, envuelto en sombras. Se detiene junto a unos cañones ya inútiles y saluda irónicamente a un cartel promocional de Maydew. Se escucha a un coro entonar el cántico de la Unión *Tenting on the Old Camp Ground*: «Muchos son los corazones que están cansados esta noche, deseando que la guerra cese. Muchos son los corazones que están buscando el bien para ver un amanecer de paz».

La comunidad reconoce el buen juicio de Priest reeligiéndolo, pero tras el desfile en su honor, el protagonista desaparece en la oscuridad del interior de su casa en un desenlace crepuscular. Priest pertenece a un mundo ya obsoleto.

2.3. Los confederados de la trilogía de la caballería

La trilogía de la caballería está formada por los films *Fort Apache* (1948), *La legión invencible* (She Wore a Yellow Ribbon, 1949) y *Río Grande* (Rio Grande, 1950), aunque nunca fue planificada como tal. Las tres películas están basadas en historias publicadas en *The Saturday Evening Post* por James Warner Bellah, al que McBride define como «un supremacista sudista blanco y recalcitrante» (2004: 494). Situadas después de la guerra, en el momento de la expansión hacia el Oeste, narran los avatares de los regimientos de caballería asentados en la frontera.

«La visión que Ford tiene de la caballería no es etnocéntrica, sino de reconocimiento de la diversidad cultural americana» (McBride, 2004: 409). Dentro de esa diversidad se integran también los confederados. En *Fort Apache*, el mexicano Pedro Armendáriz encarna al sargento exconfederado Beaufort, encargado de labores tan importantes como instruir a los nuevos reclutas o hacer de intérprete de los indios. Pero quizá sea el sargento Tyree (Ben Johnson) de *La legión invencible* el personaje sureño más interesante de la trilogía. El protagonista del film, el capitán Nathan Brittles (John Wayne), es un consumado yanqui a punto de retirarse. Abby Allshard (Mildred Natwick), esposa de su superior, lo apoda «*Marching through Georgia*», título de la canción que conmemora la llamada Marcha hacia el Mar (1863-1864) en la que el general William T. Sherman arrasó sin piedad los estados sureños de Georgia y Carolina del Norte y del Sur, y en la que tal vez Brittles participara. Pese a ello, el veterano capitán tiene en el exconfederado Tyree a su hombre de confianza. Jinete veloz y excepcional, siempre está separado de la columna para actuar como avanzadilla, lo ve todo antes que Brittles y es el único subordinado del que requiere opinión, aunque este se resista a darla porque su madre «no lo educó para emitir juicios ante un capitán yanqui». También es el único que lo acompaña en su última misión —precisamente una misión de paz—, en la que Brittles parlamenta con el viejo jefe indio Pony-That-Walks (Jefe John Big Tree) para evitar una guerra que solo desean las nuevas generaciones. «Tyree es el perfecto solitario, recortándose a caballo contra los cielos impresionistas de *She Wore*… Es el hombre que no necesita de los demás, el que se excluye, en eso sí semejante a Ethan. Aunque los demás sí necesitan a ambos. La sabiduría de Ford ha encarnado un personaje así en un militar profesional, contra los tópicos de que el ejército es un lugar de sujeción. Tyree muestra que se puede ser libre en cualquier ámbito» (Viota, 2022: 245-246).

Brittles y Tyree protagonizan uno de los momentos más emotivos de la película en torno a un entierro, ceremonia ritual muy frecuente en el cine de Ford que, como todas sus liturgias, refuerza los lazos colectivos. La posta de la diligencia de Sudrow's Wells ha sido destruida por los cheyenes, que han asesinado al matrimonio que la regentaba y han malherido al soldado John Smith (Rudy Bowman), un hombre demasiado mayor para ostentar un rango tan bajo. Mientras Brittles y Tyree lo atienden en su último aliento, reconocemos las notas de *Dixie,* lánguidas como una canción de cuna. A punto de morir, el viejo soldado invoca al sargento Tyree llamándolo *capitán*. La siguiente escena clarifica lo que Ford ya ha deslizado sutilmente para quien haya sabido escuchar. El regimiento se congrega al anochecer en torno al féretro del compañero caído en un plano general picado, casi pictórico (imagen 6). Ford corta a un plano americano, con la cámara a la altura de Brittles, en el preciso momento en que éste encomienda a Dios el alma de Rome Clay, brigadier general del ejército de los estados confederados (imagen 7). Después concede permiso a Tyree para







Imágenes 6, 7 y 8

colocar sobre el ataúd una bandera confederada que la esposa del comandante unionista Allshard ha confeccionado «con orgullo» valiéndose de sus enaguas rojas (imagen 8). Con un simple pero revelador cambio de plano, Ford ha puesto de relieve el honorable gesto del capitán yanqui, que ha restituido al antiguo enemigo no solo su identidad —John Smith es un nombre genérico en inglés para referirse a alguien anónimo— sino la dignidad de su rango.

Ben Johnson volverá a interpretar a un soldado de la caballería denominado Tyree en *Río Grande*. El noble muchacho de Texas es detenido por matar a un yanqui que ofendió a su hermana —de nuevo el sentido del honor sureño— y, pese a conseguir fugarse, decide regresar a la compañía para colaborar en el rescate de unos niños secuestrados por los indios. Los verdaderos protagonistas del film son, sin embargo, el matrimonio formado por el teniente coronel Kirby Yorke (John Wayne) y su esposa Kathleen (Maureen O'Hara). Llevan quince años separados desde que en la guerra él se vio obligado a incendiar la plantación de ella en Shenandoah a las órdenes del general unionista Philip H. Sheridan[9]. El hijo de ambos, Jeff (Claude Jarman Jr.), al que Kirby apenas conoce, se ha alistado en el ejército y ha sido destinado al regimiento de su padre. Kathleen se presenta en el fuerte dispuesta a sacar a su hijo de un cuerpo que ya le ha arrebatado a su marido. Pero los rescoldos del amor no extinto y la fuerza de los lazos familiares —los de los Yorke, pero también los de la propia caballería— la llevarán a aceptar su derrota. La reconciliación del matrimonio se produce a través de un simbólico intercambio de objetos relacionados con sus hostilidades anteriores. Kathleen ha planchado el uniforme de Kirby y este le paga con diez dólares confederados, cuyo único valor reside en el mero hecho de que él los haya guardado. Ella, por su parte, le entrega las vueltas en monedas yanquis, las mismas que pretendía usar para sacar a Jeff del ejército. *Devuelve* así a Kirby a su hijo y reúne de nuevo a la familia.

No obstante, el gesto de pacificación más significativo sucede entre el propio Sheridan (J. Carroll Naish) y Kathleen. Sheridan es un héroe de la Unión que ofreció en Cedar Creek «el ejemplo

más notable de liderazgo personal en el campo de batalla visto en la guerra» (McPherson, 1988: 779): galopó veinticinco kilómetros a lomos de su caballo Rienzi para organizar a sus tropas y contraatacó aniquilando al ejército rebelde de Jubal Early. Fue también, junto a Sherman, el hombre más odiado por los secesionistas por ejercer una cruel política de tierra quemada en el valle de Shenandoah en 1864. En una de sus conversaciones con Kirby, que aún sigue bajo su mando, el general se pregunta con pesar qué dirá la historia sobre su actuación en Shenandoah, pero a final del film aplaca sus dudas y se redime mediante dos gestos de concordia. Por un lado, permite que el valiente sudista Tyree huya del *sheriff* en su veloz caballo. Por otro, ordena que la banda toque *Dixie* en el desfile en honor a los soldados que han rescatado a los niños. Kirby, seccionado durante años por dos amores incompatibles —el ejército de la Unión y su esposa confederada—, se sitúa ahora entre ambos como puente o elemento de engarce (imagen 9).



Imagen 9

Sheridan y Kathleen comparten origen irlandés y Paulino Viota ha aventurado la posibilidad de que la idea de *Dixie* se le ocurra al general durante una serenata que los cantores del regimiento le dedican en una secuencia anterior. Los soldados entonan para él *By the Glenside*, canción que honra a los independentistas irlandeses fenianos y que fue compuesta en 1916, fecha muy posterior a la época recreada por la película. Ese anacronismo, forzosamente premeditado por parte de un experto en música popular como Ford, *debe* encerrar algún sentido profundo: Sheridan «emocionándose con los separatistas irlandeses, tan queridos, quizás ha podido comprender a los separatistas americanos, tan odiados» (2019: 305).

3. CONCLUSIONES

El gesto de Sheridan en *Río Grande* remeda el de Lincoln en *Prisionero del odio*, lo que nos lleva de nuevo al inicio de este artículo. Para Ford, Abraham Lincoln encarna «el arquetipo de la justicia, un hombre que administra sabiduría legal con el sentido del humor de un cura, caridad y tolerancia. Es el antepasado del linaje popular fordiano, de los jueces humanos y los políticos entre los que también se encuentran el juez Priest y el alcalde Skeffington» (McBride, 2004: 335).

La fundación de la nación estadounidense es uno de los temas axiales de la obra fordiana. Los dos movimientos señalados por Zunzunegui —del este al oeste y del norte contra el sur— dibujan una especie de cruz sobre la geografía americana que señala «el osario sobre el que crece el proyecto nacional que tuvo en esos gestos inaugurales su auténtico crisol» (2021: 137). Ford ya había situado al presidente Lincoln en el centro de dicha cruz en una de sus primeras grandes películas, *El caballo de hierro* (The Iron Horse, 1924). La secuencia que cierra el film escenifica el momento en que las vías de ferrocarril de la Union Pacific y las de la Central Pacific se conectan por primera vez en Promontory Point (Utah) el 10 de mayo de 1869, enlazando las dos costas estadounidenses de este a oeste. Se trataba de un proyecto impulsado por Lincoln en plena guerra, con el que demostraba su voluntad de construir un futuro común para la totalidad del país que sirviera de sutura tras la guerra. Lincoln siempre proclamó que ese proyecto nacional, esa

«casa», no podía sostenerse dividida[10], y que la hermandad y la unión entre estadounidenses eran indispensables para el desarrollo de la nación.

El retrato admirativo y redentor de los individuos pertenecientes a la Confederación en la obra de Ford es heredero de esa filosofía de reconciliación. Ford alaba la lealtad de los combatientes y adeptos confederados a su causa, así como su sentido del deber, su espíritu de libertad y su perseverancia. Aunque la geografía les permitía acometer una estrategia puramente defensiva, los sureños «creían verdaderamente en su capacidad de derrotar a un número superior de yanquis. [...] Querían invadir a los estados no secesionistas y obtener victorias en su territorio, no solo resistir incursiones norteñas en la Confederación» (Keegan, 2011: 124). «Parece probable que, de haber contado con comida y tropas suficientes, [Lee] hubiera continuado resistiendo, lo mismo que muchos de sus hombres» (Keegan, 2011: 459).

Esa resistencia está vinculada con los sentimientos que, según McPherson (1997), compensaron el miedo, la fatiga y la nostalgia del hogar en aquellos soldados que lucharon desde el principio de la guerra en ambos bandos: la camaradería y la cohesión del grupo, pero, sobre todo, el deber, el honor y la patria. Son cualidades que el cineasta estima particularmente, no en vano el héroe fordiano, caracterizado por su rectitud y su sentido de la justicia, se siente obligado a asumir el deber de sostener a la comunidad y a sacrificarse por ella en un peregrinaje hacia la redención (Gallagher, 2009: 638). Los personajes confederados representan, además, otro de los motivos más frecuentes en la obra de Ford, «la derrota, el fracaso: la tragedia que representa, pero también la especial gloria que lleva inherente» (Bogdanovich, 1991: 29).

Tras la guerra, se impuso la necesidad de superar las hostilidades entre hermanos y reconstruir el país. En ese sentido, la obra de Ford retrata la colonización del oeste «como espacio de la expansión y constitución de la nación», mientras que el eje vertical de la cruz mencionada por Zunzunegui se entiende como «una cicatriz que atravesó en un momento dado el cuerpo social». Las huellas de esa cicatriz, que acompaña a varios de los personajes sureños de Ford, «deben ser borradas mediante la reabsorción de una comunidad (en este caso los estados que optaron por la Confederación) en el interior de otra más abierta e inclusiva» (2021: 137). Dicha reabsorción se fragua precisamente en el contexto de esa expansión hacia el oeste que originó nuevos enfrentamientos sangrientos con los nativos americanos. El espíritu de comunidad familiar que Ford atribuye al ejército, y más concretamente a la caballería, lo convierten en el marco idóneo para que combatientes yanquis y confederados olviden sus diferencias, convivan en lealtad y camaradería, y peleen juntos por un nuevo objetivo compartido.

EL ESPÍRITU DE COMUNIDAD FAMILIAR QUE FORD ATRIBUYE A LA CABALLERÍA, LA CONVIERTEN EN EL MARCO IDÓNEO PARA QUE COMBATIENTES YANQUIS Y CONFEDERADOS OLVIDEN SUS DIFERENCIAS

Al final de *La legión invencible*, cuando Tyree entrega a un Brittles que se cree ya jubilado la noticia de su nuevo nombramiento, Brittles exclama orgulloso «¡Vaya trío de ases!» al ver en el documento las firmas de los generales que ganaron la guerra: Ulysses S. Grant, William T. Sherman y Philip H. Sheridan.[11] Tyree apunta que él habría deseado que tuviera un póker de ases con una cuarta firma, la de Robert E. Lee. Brittles sonríe y responde que «no habría estado mal». Ambos regresan al fuerte convertidos en siluetas indistinguibles bajo una luz crepuscular: solo dos jinetes que cabalgan juntos sobre las llanuras de Monument Valley. ■

NOTAS

1 Aunque lo compuso un hombre del Norte, Daniel Decatur Emmett, circunstancia que coincide plenamente con las pretensiones aglutinadoras de Lincoln.

2 Suman ocho las películas de Ford en las que el presidente aparece físicamente o se alude a él: *El caballo de hierro* (The Iron Horse, 1924), *¡Madre mía!* (Mother Machree, 1927), *Prisionero del odio*, *El joven Lincoln* (Young Mr. Lincoln, 1939), *El sargento negro* (Sergeant Rutledge, 1960), el capítulo *La guerra civil* (The Civil War) en *La conquista del Oeste* (How the West Was Won, 1962), *El hombre que mató a Liberty Valance* (The Man Who Shot Liberty Valance, 1962) y *El gran combate* (Cheyenne Autumn, 1964).

3 Apelativos genéricos con los que eran designados rebeldes y unionistas respectivamente.

4 Ambos ejemplos responden a la práctica habitual en Ford, propia del lenguaje poético, de establecer simetrías y correspondencias entre situaciones, gestos o encuadres dentro de una misma película o entre películas distintas, que contribuyen a la construcción general de las obras y enriquecen la globalidad de su filmografía (Viota, 2022).

5 La secuencia se inspira en un hecho real: la intervención de los cadetes de la Academia Militar Virginia en la batalla de New Market en mayo de 1864, posterior a la incursión de Grierson.

6 Tal vez lo exiguo de esa cosecha explique que el tema de la Guerra de Secesión no haya despertado demasiado interés entre los estudiosos de Ford.

7 Poco antes, Hatfield había cubierto con su capa el cadáver de una joven blanca ultrajada por los indios, tal como hará Ethan con el de su sobrina.

8 Actor que interpretó al «Pequeño Coronel» de *El nacimiento de una nación* (Birth of a Nation, D. W. Griffith, 1915).

9 En *Misión de audaces* el federal Marlowe también se enamora de una dama sureña, Hannah Hunter, aunque la película no aclara cuál será el destino de ese romance cuyo acompañamiento musical es indefectiblemente *Lorena*. Las vicisitudes de los Yorke también están relacionadas con el propio matrimonio de Ford: la plantación familiar de su esposa Mary Smith en Carolina del Sur fue incendiada por las tropas del general Sherman.

10 En un discurso pronunciado en 1958 en la Convención del Partido Republicano de Illinois.

11 Grant y Sherman aparecen en *Misión de audaces* y *La guerra civil*, por lo que los tres tienen presencia física en la filmografía del director.

REFERENCIAS

Bogdanovich, P. (1991). *John Ford*. Madrid: Fundamentos.

Catton, B. (1986). *America goes to war. The Civil War and its meaning in American culture*. Middletown: Wesleyan University Press.

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

Kalinak, K. (2007). *How the west was sung. Music in the western of John Ford*. Berkeley: University of California Press.

Keegan, J. (2011). *Secesión. La guerra civil americana*. Madrid: Turner.

McBride, J. (2004). *Tras la pista de John Ford*. Madrid: T&B.

McPherson, J. (1988). *Battle Cry of Freedom. The Civil War Era*. Nueva York: Oxford University Press.

McPherson, J. (1997). *For Cause and Comrades*. Nueva York: Oxford University Press.

Nugent, F. (1956). *The Searchers. Revised Final Screenplay*. Recuperado de https://www.dailyscript.com/scripts/searchers.html

Viota, P. (2019). *La herencia del cine*. Madrid: Ediciones asimétricas.

Viota, P. (2022). *Simetrías. Los 5 actos en las películas de John Ford*. Sevilla / Madrid: Athenaica / Serie Gong.

Whitman, W. (1955). *Obras escogidas*. Madrid: Aguilar.

York, N.L. (2001). *Fiction as fact. The Horse Soldiers and popular memory*. Kent: Kent State University Press.

Zubiaur Gorozika, N. E. (2026). Historia y mito de una fundación. La Guerra de Secesión en el cine de John Ford, *Zer* (60), 255-271. https://doi.org/10.1387/zer.28251.

Zunzunegui, S. (2016). *La mirada cercana. Microanálisis fílmico. Edición revisada y ampliada*. Santander: Shangrila.

Zunzunegui, S. (2021). *Wagon Master* (John Ford, 1950). En S. Zunzunegui, *Imagen sobre imagen. Mis historias de cine I* (pp. 134-161). Valencia: Shangrila.

GLORIA EN LA DERROTA Y RECONCILIACIÓN. LA CONFEDERACIÓN EN EL CINE DE JOHN FORD

Resumen

John Ford solo dirigió dos películas ambientadas en la Guerra de Secesión y, aunque es un tema que a él le interesaba particularmente, la impronta de dicho acontecimiento histórico en su obra apenas ha sido estudiada. Este artículo rastrea las huellas de la Guerra Civil en su filmografía y analiza más concretamente el retrato que Ford esbozó de los personajes confederados, contrarios a sus propios postulados ideológicos. Dichos personajes se dividen en tres categorías: los marginados redimidos, los jueces de Kentucky y los confederados de la trilogía de la caballería. Los perfiles de estos personajes muestran algunos de los rasgos que el cineasta norteamericano estimaba especialmente, como el sentido del deber, la resistencia y el honor en la derrota. Las relaciones que mantienen con los personajes del bando de la Unión, especialmente en las películas de la caballería, revelan la afinidad de Ford con la filosofía de fraternidad y reconciliación que Lincoln promulgó durante su breve mandato y señalan al ejército como marco idóneo para desarrollarla.

Palabras clave

John Ford; Guerra de Secesión; Confederación; Cine de historia; Trilogía de la caballería.

Autora

Nekane E. Zubiaur Gorozika (Bilbao, 1979) es doctora en Comunicación Audiovisual por la Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea (EHU), y profesora agregada en el departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la misma universidad. Sus líneas de investigación se centran en la historia del cine español y el análisis fílmico. Es autora de diversos artículos publicados en revistas científicas como *Signa*, *Fotocinema* o *Arte, individuo y sociedad*. Ha publicado los libros *Anatomía de un cineasta pasional. El cine de Manuel Mur Oti* (Shangrila, 2013), *Peter Weir* (Cátedra, 2013) o *Cortometrajes de Kimuak. Semillas del cine vasco* (Comunicación Social, 2014, junto a Ainhoa Fernández de Arroyabe e Iñaki Lazkano). Contacto: nekaneerritte.zubiaur@ehu.eus

Referencia de este artículo

Zubiaur Gorozika, N. E. (2026). Gloria en la derrota y reconciliación. La Confederación en el cine de John Ford. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *42*, 221-233. https://doi.org/10.63700/1343

GLORY IN DEFEAT AND RECONCILIATION: THE CONFEDERACY IN THE FILMS OF JOHN FORD

Abstract

John Ford only directed two films set during the American Civil War, and although it was a subject of particular interest to him, the impact of this historical event on his work has received very little scholarly attention. This article traces the presence of the American Civil War in Ford's filmography and, more specifically, analyses the portrayal of Confederate characters, whose ideological perspectives diametrically oppose his own. These characters fall into three categories: redeemed outcasts, Kentucky judges, and Confederates in his Cavalry Trilogy. These characters exhibit a number of the traits that the American filmmaker particularly valued, such as a sense of duty, resilience and honour in defeat. Their relationships with characters who had fought on the Union side, especially in the cavalry films, reveal Ford's affinity with the philosophy of fraternity and reconciliation promulgated by Lincoln during his brief term of office and suggest that the army is an ideal context for implementing it.

Key words

John Ford; American Civil War; Confederacy; Historical Film; Cavalry Trilogy.

Author

Nekane E. Zubiaur Gorozika holds a PhD in Audiovisual Communication from Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea (EHU), where she lectures in the Department of Audiovisual Communication and Advertising. Her lines of research focus on Spanish film history and film analysis. She is the author of various articles published in scholarly journals, including *Signa*, *Fotocinema* and *Arte, individuo y sociedad*. She has also published the books *Anatomía de un cineasta pasional. El cine de Manuel Mur Oti* (Shangrila, 2013), *Peter Weir* (Cátedra, 2013) and *Cortometrajes de Kimuak. Semillas del cine vasco* (Comunicación Social, 2014, co-authored with Ainhoa Fernández de Arroyabe and Iñaki Lazkano). Contact: nekaneerritte.zubiaur@ehu.eus

Article reference

Zubiaur Gorozika, N. E. (2026). Glory in Defeat and Reconciliation: The Confederacy in the Films of John Ford. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *42*, 221-233. https://doi.org/10.63700/1343

recibido/received: 22.09.2025 | *aceptado/accepted:* 09.12.2025

Edita / Published by

associació cinefòrum L'ATALANTE

EL CAMAROTE DE PERE JULES

Licencia / License

creative commons SOME RIGHTS RESERVED

ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com