UNIVERSIDAD DE OVIEDO

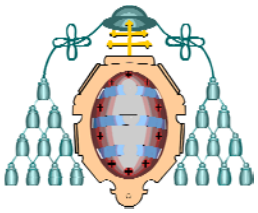
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

Tesis Doctoral

«SERGEANT RUTLEDGE», DE JOHN FORD, COMO MITO FILOSÓFICO

Miguel Ángel Navarro Crego

2008



Reservados todos los derechos
© El autor

Edita: Universidad de Oviedo,
Biblioteca Universitaria, 2009
Colección Tesis Doctoral-TDR nº 63

ISBN 978-84-692-8947-1
D.L.: AS.02298-2009

UNIVERSIDAD DE OVIEDO
Vicerrectorado de Ordenación Académica y Nuevas Titulaciones

INFORME SOBRE LA CALIDAD CIENTÍFICA DE LA TESIS DOCTORAL

Alumno: MIGUEL ANGEL NAVARRO CREGO

Título de la Tesis Doctoral: 'SERGEANT RUTLEDGE', DE JOHN FORD, COMO MITO FILOSÓFICO

La Tesis realizada por Migel Angel Navarro Crego es un análisis filosófico riguroso y original sobre una obra de arte como es el film "Sergeant Rutledge", de John Ford. En el trabajo se utiliza una metodología adecuada, y el manejo de las fuentes bibliográficas y documentales es muy solvente.

La Tesis cumple todos los requisitos científicos para una investigación filosófica de doctorado. Los objetivos planteados son pertinentes y están expuestos de manera clara, las estructura es correcta, y las conclusiones son de gran valor e interés en la línea de un desarrollo muy novedoso de la reflexión filosófica.

FOR-OFE-VCE-022

Oviedo, 25 de septiembre de 2008

Director de la Tesis

UNIVERSIDAD DE OVIEDO
Departamento de Filosofía

Director de la Tesis

Fdo: SANTIAGO GONZALEZ ESCUDERO

Fdo: VICENTE JESUS DOMINGUEZ GARCIA

SR. DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

"SERGEANT RUTLEDGE", DE JOHN FORD, COMO MITO FILOSÓFICO

AUTOR: MIGUEL ÁNGEL NAVARRO CREGO

DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA
UNIVERSIDAD DE OVIEDO

El hombre auténtico se preocupa sobre todo de la sabiduría y de la amistad: de las cuales cosas una es un bien inmortal y la otra mortal.
(Epicuro. Sentencias Vaticanas. 78)

Cómo debe ser uno en cuerpo y alma cuando nos sorprenda la muerte. La brevedad de la vida, la inmensidad del tiempo futuro y pasado, la fragilidad de toda materia.
(Marco Aurelio. Meditaciones. XII, 7)

A la memoria de **Santiago González Escudero**, *maestro y por ello amigo; pues supo vivir con estoicismo los sabios consejos de Epicuro.*

Índice

Índice

Citas

Introducción 1-10

Parte biográfica y documental sobre John Ford

Capítulo 1º. Introducción biográfica y filmográfica a John Ford 11-37
Capítulo 2º. Sobre la experiencia militar de John Ford 39-55
Capítulo 3º. Paréntesis sobre la experiencia política de John Ford 57-71

Parte sociológica e histórica. Contextos de la película

Capítulo 4º. Los estereotipos negros en el cine estadounidense. Desde sus orígenes hasta 1960 73-96
Capítulo 5º. Hollywood a finales de los años cincuenta. Sobre el entorno cinematográfico de Sergeant Rutledge (E Sargento Negro, 1960) 97-113
Capítulo 6º. ¿Quiénes eran los "Buffalo Soldiers"?..... 115-122
Capítulo 7º. Los afroamericanos y su lucha por los derechos civiles en EE.UU. 123-146

Parte técnica, artística y crítica de Sergeant Rutledge (John Ford, 1960)

Capítulo 8º. Ficha técnica y artística de la película “Sergeant Rutledge” (El Sargento Negro), de John Ford, 1960 147-162
Capítulo 9º. Cartel original y demás material gráfico y sonoro de Sergeant Rutledge (1960): Breve comentario..... 163-174
Capítulo 10º. Sergeant Rutledge (El Sargento Negro, 1960) ante la crítica..... 175-223

Parte doctrinal o específicamente filosófica

Capítulo 11º. El problema de la oralidad en el mundo griego 225-282
Capítulo 12º. ¿Qué entendemos por mito? 283-318
Capítulo 13º El banquete como "Mŷthos" y como construcción de un héroe..... 319-340
Capítulo 14º Sergeant Rutledge (El Sargento Negro, 1960): un estudio filosófico 341-426
Capítulo 15º Conclusiones y cuestiones abiertas 427-439

Apéndices y documentación

Anexos 441-491
Filmografía 493-498
Bibliografía 499-522

Citas

"De lo dicho resulta claro no ser oficio del poeta el contar las cosas como sucedieron sino cual desearíamos hubieran sucedido, y tratar lo posible según verosimilitud o según necesidad. Que, en efecto, no está la diferencia entre poeta e historiador en que el uno escriba con métrica y el otro sin ella —que posible fuera poner a Herodoto en métrica y, con métrica o sin ella, no por eso dejaría de ser historia—, empero diferéncianse en que el uno dice las cosas tal como pasaron y el otro cual ojalá hubieran pasado. Y por este motivo *la poesía es más filosófica y esforzada empresa que la historia*, ya que la poesía trata sobre todo de lo universal, y la historia, por el contrario, de lo singular. Y háblase *en universal* cuando se dice qué cosas verosímil o necesariamente dirá o hará tal o cual por ser tal o cual, meta a que apunta la poesía, tras lo cual impone nombres a personas; y *en singular*, cuando se dice qué hizo o le pasó a Alcibíades". (**Aristóteles. *Poética* 1451b.** Traducción de Juan David García Bacca. Edición de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela. Cuarta edición. Caracas, 1982, pp. 115-116. Las cursivas son del traductor).

"Esos atributos formales, en los que se reconoce de ordinario el *western*, no son más que los signos o los símbolos de su realidad profunda, que es el mito. El *western* ha nacido del encuentro de una mitología con un medio de expresión: la Saga del Oeste existía antes del cine bajo las formas literarias o folklóricas, y la multiplicación de los films no ha hecho desaparecer la literatura *western*, que continúa teniendo su público y proporciona a los guionistas sus mejores asuntos". **André Bazin.**

“Los «westerns», al igual que los mitos, se crean entre ellos”. **Robert Warshow.**

“El «western» es una mitología secularizada en la que una sociedad intenta reflejar sus contradicciones bajo la forma de recordar su origen”. **André Glucksmann.**

"Y si el *mito* es ya un l*ogos*, se debe a que el mito es, ante todo, una construcción lingüística, y por tanto una construcción sometida al *logos*, o *lógica*, del lenguaje… …El mito es una construcción lingüística, que presupone ya un lenguaje de palabras «de primer orden», llamémosle prosaico. Un lenguaje gramaticalizado que lleva adelante funciones expresivas y apelativas en las cuales están «embebidas», sin duda, ciertas funciones representativas;… …Por ello, la primera acepción del término «mito» es la de algo inventado, o sobreañadido a lo que aparece en el primer plano de la evidencia; lo que no significa que el contenido representado por el mito haya de ser falso o engañoso, porque podría encerrar una verdad arcana más profunda, *revelada* al rapsoda. Mito es pues, sencillamente, un relato representativo que no tiene evidencia inmediata, que supone una reelaboración de las evidencias inmediatas y que, por tanto, se distancia de ellas. Mito no se opone por tanto a *logos* cuanto a realidad inmediata; y por ello «mito» es ya, en cierto modo, un concepto crítico, porque se distancia de todo aquello que se presenta con evidencia inmediata… …Y es aquí en donde conviene establecer tres efectos generales, muy diferentes, atribuibles a los mitos:

1) El efecto de los mitos luminosos, esclarecedores (como pueda serlo el mito de la caverna de Platón).

2) El efecto de los mitos oscurantistas y confusionarios…

3) Los efectos de los mitos ambiguos o claroscuros…

…De las ideas expuestas sobre los mitos se desprende la necesidad de mantener un gran recelo ante los proyectos de desmitificación universal que tantos sedicentes «racionalistas» alimentan como objetivo del progreso racional. Porque «desmitificar» es un concepto confuso, cuando no distingue los tipos de mitos, y confunde, por ejemplo, la desmitificación de lo mitos oscurantistas, con la desmitificación de los mitos luminosos. Desmitificar un mito oscurantista es sin duda una tarea necesaria; pero desmitificar un mito luminoso es tarea absurda, porque equivale a cegar la luz que se supone emana de él […]

[…] Las ideologías no tienen por qué asumir la forma de mitos, ni siquiera de mitos abstractos. Una ideología puede adoptar la forma de una *doctrina* organizada según una sucesión abierta y lógica de proposiciones. Pero si bien las ideologías no tienen por qué adoptar la forma mítica, sin embargo lo más probable es que los mitos, o las fabulaciones míticas, creadas en los estados avanzados de la civilización, queden incorporadas a algún tipo de ideología. Dicho de otro modo, cada ideología asimilará sus propios mitos". (**Gustavo Bueno**. **El mito de la izquierda. Las izquierdas y la derecha.** Ediciones B. Barcelona, 2003, pp. 13-17. Las cursivas son del autor).

Introducción

Introducción

En esta introducción a nuestro trabajo, que hemos titulado *Sergeant Rutledge, de John Ford, como mito filosófico*, queremos explicar en qué va a consistir nuestra tarea investigadora. Se hace pues necesario mostrar cuál va a ser (cuál ha sido) el itinerario de nuestra labor.

Como experiencia personal y como motivación existencial, lo que nos ha movido a realizar este estudio es por un lado nuestra inveterada afición al *western*. En este sentido, y en España, los que ya no cumplimos los cuarenta, es muy posible que entre los recuerdos de la infancia más vívidos y queridos estén los de las series televisivas vespertinas de los sábados y los domingos. Entre estos seriales estadounidenses, que administraba la televisión pública española a finales de los sesenta y principios de los setenta del pasado siglo, muchos recordamos títulos como *Bonanza*, *Daniel Boone*, *El virginiano*, *Caravana*, *La ley del revólver*, *Cimarrón* o la archiconocida *La casa de la pradera*, que todavía hoy se repone en algún canal. Todas estas series contribuían a despertar la imaginación infantil, a un mundo de experiencias más ricas que las de la a veces gris vida provinciana, en una nación todavía no devorada por la vorágine de la sociedad de consumo. Y todo esto sin contar con que el *western*, como género cinematográfico, era un plato fuerte en las carteleras de todos los cines de estreno y de barrio, de cualquier ciudad o villa española por pequeña que ésta fuera. Ya en los ochenta el mercado del video y la competencia de las televisiones privadas, hizo que las grandes obras, desde los años treinta a los propios ochenta, estuviesen disponibles tanto en las parrillas de la programación de la pequeña pantalla como en los videoclubes de alquiler.

Hablamos del *western*, evidentemente, como el genuino género cinematográfico norteamericano por excelencia, que nutrió mitológicamente no sólo a los Estados Unidos, sino a una Europa Occidental que tras la Segunda Guerra Mundial vivió tutelada y ayudada por este nuevo imperio emergente en pleno desarrollo. Bajo este marco nombres como el de John Ford, junto con otros como Cecil B. DeMille, Michael Curtiz, Howard Hawks, William Wellman, Raoul Walsh, King Vidor, Anthony Mann, Delmer Daves, Henry Hathaway, Sam Peckinpah y bastantes otros, se hicieron harto populares entre un público que, aunque no fuera especialmente cinéfilo, visionaba *westerns* de forma rutinaria en la sesión doble casi todas las semanas. Así decir John Ford (y entre los actores John Wayne, "Yon Bayne" para los españolitos), era pensar de forma inmediata y asociativa en "películas del Oeste" o "de vaqueros", como habitualmente se las llamaba. Y pensar en estos, aunque fuese de forma mecánica, llevaba sin esfuerzo la imaginación a toda una galería de personajes y situaciones, héroes y villanos.

Pero evidentemente hechos y recuerdos como los anteriores, con ser ciertos y comunes a muchas personas, no justifican ni explican para nada lo que nosotros nos hemos propuesto, a saber: realizar un estudio filosófico del filme *Sergeant Rutledge* (*El sargento negro*, 1960) de John Ford.

Una motivación más próxima en el tiempo, y creemos que bastante más profunda desde un punto de vista erudito, es para nuestros propósitos la siguiente: leyendo diferentes obras y artículos de divulgación y de reflexión (de ensayo, dicho sea así de forma genérica), sobre el *western* y más concretamente sobre las películas que John Ford dirigió de este género, nos hemos encontrado con afirmaciones que presentan a este director como un "poeta", incluso como un Homero de nuestro tiempo. A su vez algunas de sus

obras, y me refiero principalmente a la muy valorada y celebrada *The Searchers* (*Centauros del desierto*, 1956), son elevadas a la categoría de cine épico. Así de esta última y en referencia a su personaje principal, Ethan Edwards (interpretado por el mismísimo John Wayne), se le suele comparar con un nuevo Ulises en busca de su Ithaca y de su redención personal[1].

Bajo esta óptica asociar *western* y mitología no es algo nuevo. Desde que André Bazin diese el pistoletazo de salida, con alguno de sus ensayos recogidos en su obra *Qu'est ce que le Cinéma?*[2] (1958-1963), bastantes ensayistas, e incluso filósofos, han pretendido definir el *western* como la mitología propia de los Estados Unidos de Norteamérica. Nación joven en la que el cine, y especialmente este género al que nos referimos, actúan de marco dialéctico realimentativo de sus propias señas de identidad y contradicciones sociales.

Por todo lo anterior entendemos que preguntarnos por qué John Ford, como director de cine, fue un constructor de mitos no es una pregunta absurda. De igual forma hemos escogido *Sergeant Rutledge*, película que se estrenó en 1960, como ámbito de nuestro estudio, porque muestra un grado de complejidad bastante grande. La complejidad a la que nos referimos será, obviamente, dilucidada a lo largo del estudio que aquí estamos introduciendo. Ella es pues (sea además de mítica, dramática, trágica, etc.), el campo de nuestro trabajo.

Asimismo es cierto que casi todos los estudios sobre el *western*, principalmente estadounidenses, inciden de forma clara en señalar que *Stagecoach* (*La diligencia*, 1939), fue una obra seminal. Pues este filme será el punto de arranque (o al menos uno de ellos), del *western* maduro. Así pues el *núcleo de la esencia* del *western* en su madurez (y hablamos de madurez en sentido argumental, dramático y trágico, que coincide también y se desarrolla a través de la sazón del cine como arte, técnica y tecnología), pasa además de forma indiscutible por la mano maestra de Ford. Igualmente también es cierto que las primeras obras que este director dedicó de forma explícita a la Caballería de los Estados Unidos, durante la conquista y expansión hacia el Oeste, es ya habitual considerarlas como una trilogía y estudiarlas en conjunto bajo una misma unidad temática, narrativa y estética. Nos referimos, como es evidente, a *Fort Apache* (1948), *She Wore a Yellow Ribbon* (*La Legión invencible*, 1949) y *Rio Grande* (1950). Además los eruditos (historiadores del cine, sociólogos y periodistas especializados), insisten en subrayar que *Wagon Master* (*Caravana de paz*, 1950), fue una pequeña obra maestra del autor, a veces poco conocida, tanto por lo que en ella se narra como por la forma personalísima en que fue rodada. De igual forma *The Searchers* (*Centauros del desierto*, 1956), que ya hemos citado, es una de las películas más estudiadas de Ford y por supuesto también una de las más encumbradas. Así este filme aparece siempre en los primeros puestos, y muchas veces encabezando la clasificación, en las

[1] Esta percepción de *The Searchers* es la que inspira a Eduardo Torres-Dulce, en una de sus colaboraciones en el número especial dedicado a John Ford de la revista Nickel Odeon. Véase Torres-Dulce, Eduardo. "*Homero en Texas. The Searchers (1956): John Ford*". Revista Nickel Odeon, primavera 2002, Nº 26, pp. 54-63. Edita Nickel Odeon Dos, S. A. Madrid, 2002.

La obra de Jordi Balló y Xavier Pérez, *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*, analiza cómo el argumento de la *Odisea* y del regreso del héroe al hogar (*Ulises*), está presente en el prototipo de algunos héroes del *western*. Se cita así "el tono profundamente homérico de *Centauros del desierto*". Véase Balló, J. y Pérez, X. 1997, pp. 28-40 (p. 39).

[2] Bazin, A. 1966, (edición española). Sección cuarta, C. XVI, pp. 395-404, C. XVII, pp. 405-415 y C. XVIII, pp. 416-424.

jerarquías que las monografías sobre el *western* elaboran para seleccionar las cien mejores películas del género.

Por otra parte todos los estudiosos del cine fordiano coinciden en subrayar que tras la Segunda Guerra Mundial, en la que John Ford participó activamente dentro de los servicios de reportaje y propaganda, el director se propuso hacer el cine que él quería, logrando un alto grado de independencia dentro de la industria de Hollywood. Se convertiría así en un narrador magistral capaz de crear un mundo propio lleno de significados: gusto por las tradiciones familiares (principalmente irlandesas y católicas), retrato de la vida cotidiana de la tropa de Caballería en su vida en la frontera (con especial atención a personajes entrañables como el sargento borrachín y bonachón, que encarnase magistralmente el actor Victor McLaglen), presencia constante de ceremonias institucionalizadas como proceso civilizador, análisis de personajes "perdedores" y "desclasados" en el contexto de la crítica al racismo, etc. Pero no es menos cierto que los analistas de la obra fordiana más avezados advierten y resaltan que, según iba envejeciendo el director y su arte se iba depurando cada vez más, éste se esforzaba por dejar de forma testimonial su credo moral impreso en su cine. El testamento intelectual de Ford coincide así con el inicio del *western crepuscular*, que en definitiva es el inicio del "canto del cisne" de un género que se niega a morir incluso hoy en día, una vez asumido y superado el legado del *Spaghetti-Western*, que tuvo a Sergio Leone como principal (por no decir único) maestro. Clint Eastwood ha sido con mucho el alumno más aventajado, aunque también hay que citar a Kevin Costner y a Tommy Lee Jones (entre otros menos destacados). ¡Mas a lo que vamos! Se menciona *The Man Who Shot Liberty Valance* (*El hombre que mató a Liberty Valance*, 1962) [y en menor proporción *Cheyenne Autumn* (*El gran combate*, 1964)], como la obra maestra del último Ford en la que éste nos deja su legado, su sabiduría última. El inicio del mentado crepúsculo del *western* se desarrolla en esta obra a modo de reflexión sobre las propias señas de identidad mitológicas del género. El duelo a tres bandas (real y figurado en el citado filme), entre Tom Doniphon (John Wayne), Ransom Stoddard (James Stewart) y Liberty Valance (Lee Marvin) [con la inestimable mediación dialéctica del personaje femenino de Hallie (Vera Miles)], certifica la digna y meditada sepultura de una serie de estereotipos heroicos. El Oeste es el mundo en el que los hechos se convierten en leyenda y el *western* es el desarrollo mitológico de esas leyendas.

En este contexto tenemos que entre dos obras maestras como son *The Searchers* (1956) y *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962), se encuentra *Sergeant Rutledge* (*El sargento negro*, 1960), [sin contar *The Horse Soldiers* (*Misión de audaces*, 1959)]. Vemos así que, sin ser una película tan celebrada como las dos primeras que acabamos de mencionar, *Sergeant Rutledge* es un filme singular, estando hoy todos los críticos de acuerdo en que el tema racial es el elemento medular sobre el que Ford quiso pronunciarse con este trabajo. Nosotros pensamos que este largometraje es muy interesante y por eso lo hemos elegido como campo y ámbito del estudio que aquí estamos introduciendo y justificando. El interés del que estamos hablando es, como mostraremos, de carácter filosófico. Se trata pues de descifrar y esclarecer cómo y de qué manera esta película fue posible. Y no nos referimos, y esto conviene aclararlo, exclusivamente al contexto histórico, sociológico e ideológico que enmarca la evolución del cine de John Ford o que afecta al devenir de la propia industria de Hollywood, a finales de los años cincuenta del pasado siglo, cuando comenzaba la lucha por los derechos civiles de la minoría afroamericana en los Estados Unidos. Ya que con ser todo esto importante (y dejaremos constancia de estos aspectos en varios capítulos), lo que queremos realmente estudiar es

cómo fue construido este filme y cuáles son las claves narrativas que lo nutren y desarrollan. Apuntamos así hacia el horizonte arquitectónico de esta obra y por ende a las claves que configuran el *relato* que esta película es y en el que ella consiste.

Sobre todo lo que acabamos de expresar cabe profundizar un poco más, y así tenemos que explicar que, cuando hablamos de "horizonte arquitectónico" del filme, nos referimos a cuestiones que caen bajo el ámbito filosófico de lo que tradicionalmente se entiende por Gnoseología, es decir (y dicho sea así en sentido genérico y sin mayores disquisiciones por el momento), por Teoría del Conocimiento. Para mayor abundamiento tenemos que adelantar que si mencionamos la idea de *relato* es porque esta idea está conectada con la de *mito* (y en la medida en que va más allá del mero uso conceptual de la noción de relato por parte, por ejemplo, de la teoría o crítica literaria como campo categorial).

Por todo lo ya expuesto, y para llevar a buen puerto nuestro estudio, creemos que es necesario e imprescindible documentar debidamente aspectos que pudieran parecer "externos" al filme *Sergeant Rutledge*, pero que en definitiva no lo son. Así, necesariamente, hemos dedicado un capítulo a explicar la biografía de Ford y, de forma sucinta, la evolución de su filmografía. De manera más particular nos ha parecido muy interesante recoger lo más fielmente posible la experiencia política y militar del director. La primera va desde su apoyo a la independencia de Irlanda hasta su entusiasmo por el proyecto renovador de J. F. Kennedy, pasando por su vinculación con los movimientos antifascistas de Hollywood y su sonada declaración en pleno delirio anticomunista, cuando el Maccartismo también se cernía sobre la industria del cine. En segundo lugar es clara y notable la admiración que Ford sentía por la vida militar, en concreto por la Armada, siendo a la vez un gran aficionado a la navegación. Además su participación en la Segunda Guerra Mundial le llevó a ensayar nuevas técnicas de comunicación a través del cine como documental y propaganda. Hay que destacar su intervención en el Desembarco de Normandía, donde vio luchar y morir con valor a soldados afroamericanos, lo cual dejará en él una profunda huella que trasciende a la película que vamos a estudiar.

Por otra parte, y desde un punto de vista más bien sociológico, hemos considerado necesario abordar la evolución de los estereotipos negros en el cine de los Estados Unidos y reseñar algunas características importantes de la filmografía de Hollywood a finales de los años cincuenta. Y esto porque *Sergeant Rutledge*, ya lo adelantamos aquí, presenta por primera vez un modelo de héroe negro. Asimismo, y puesto que afecta al trasfondo histórico del relato que se nos presenta en esta película, hemos dedicado un apartado de nuestro trabajo a señalar los "hechos de armas" de los *Buffalo Soldiers*, en la época de las guerras indias durante la conquista del Oeste. También dejamos constancia de la evolución histórica de los afroamericanos, en sus luchas y movilizaciones por los derechos civiles, en esta nación norteamericana.

Una vez expuesta esta parte de nuestra tarea, que bien podríamos considerarla como documental, (biográfica, sociológica e histórica), llega el momento de presentar la ficha técnica de la película, junto con el material gráfico y sonoro de la misma más pertinente, para desplegar así el campo o "terreno de juego" de nuestra investigación. Como resulta obvio también fue necesario aportar el balance que los críticos han realizado sobre este filme desde que se estrenara en 1960. En este aspecto, y aun a riesgo de resultar farragosos, hemos procurado recoger casi toda la bibliografía estadounidense (y también

francesa y española), que tiene algo que decir sobre la película (principalmente crónicas periodísticas, biografías de John Ford y estudios sobre el *western*).

Es ahora cuando hemos de retomar dos nociones que ya hemos dejado caer en esta introducción, a saber: "mito" y "héroe". Por esta razón, para estudiar *Sergeant Rutledge* como mito y más concretamente como "mito heroico", hemos tenido que acudir a los "clásicos". En principio ello nos lleva a tomar buena nota del problema de la oralidad en el mundo griego. Y esto porque el problema de la oralidad es el ámbito de estudio donde, tanto filólogos, historiadores, como filósofos, han planteado la cuestión de la transmisión de los mitos en el mundo griego arcaico y clásico. Una vez establecido esto tenemos que preguntarnos lo siguiente: ¿Por qué Platón? Es decir, ¿por qué es necesario entender qué papel le da al mito el padre de la Filosofía Occidental en su modelo de educación y de sociedad? Por un lado analistas tan autorizados como Marcel Detienne y Luc Brisson coinciden en que Platón es el padre de la mitología, aunque después, desde metodologías distintas, discrepen en el balance que se ha de hacer sobre el desarrollo de la misma desde sus inicios hasta nuestros días. Además Platón se enfrentó a la cuestión crucial de adaptar los mitos al nuevo mundo de la escritura y a una concepción del saber asentada sobre la ciencia geométrica y presidida por el saber filosófico. Principalmente por esta razón es por lo que nos hemos cuestionado qué vamos a entender por mito, puesto que el cine (y sobre todo el *western*), es muchas veces constructor y transmisor de mitos.

También cabe cuestionarse, ¿por qué hemos elegido el *Banquete* platónico como modelo de construcción mítica? La respuesta también es clara. Precisamente porque este diálogo de Platón es un modelo de elaboración de un relato, de un mito, y porque en él hay un perfecto equilibrio y una total trabazón e interdependencia entre los contenidos doctrinales que se representan (principalmente qué es el Amor y cuál es la labor de la Filosofía), y la forma en que estos contenidos se exponen a través de los discursos de los diferentes personajes. Recordemos que el *Banquete* se presenta como una evocación, como un complejo encadenamiento inclusivo (cual muñecas rusas), de recuerdos orales. Tampoco podemos olvidar que uno de los núcleos doctrinales de dicho diálogo (donde "ejercicio" y "representación" se traban dialécticamente de forma perfecta), es el que afecta a la identidad de Sócrates como filósofo. Un nuevo tipo de "héroe" que es "identificado" y "desvelado en su esencia" por un Alcibíades ebrio, sumido en pleno arrebato amoroso.

Por todo lo que acabamos de indicar, y a pesar de las grandes diferencias, muchas de ellas obvias, que pueda haber entre un diálogo filosófico y una película de cine, entendemos que el nexo común entre el *Banquete* y *Sergeant Rutledge* es justamente lo que ambas obras tienen de "mito". Hay que adelantar que el complejo montaje y la construcción de este filme, a través de *flashbacks* encadenados desde el escenario de un juicio o Consejo de guerra en el que los testigos "recuerdan", no son inocentes y responden a una clara intención "mitologizadora". Es decir John Ford quiere elaborar un mito y lo logra con éxito. Insistimos en que se entiende mejor el valor de nuestra empresa filosófica si, a lo ya expuesto y aclarado, sumamos que la amplia definición de mito que Platón realiza, a lo largo de su obra (y la utilización de los mismos), sigue hoy plenamente vigente, como demuestra Brisson.

Asimismo además de al horizonte platónico (aunque visto desde hoy por Detienne, Brisson y otros autores), nos hemos tenido que remitir a Aristóteles y más concretamente a su *Poética*. El estagirita, partiendo del marco creado por su maestro, reflexiona de forma esclarecedora sobre los componentes esenciales de toda obra poética (en el amplio sentido clásico), sea trágica o dramática. Y es que el *western* tradicional, como afirma Umberto Eco

refiriéndose precisamente al de Ford, tiene mucho de "Poética aplicada"[3]. Si queremos penetrar en el proceso de fabricación de un *mŷthos*, y en la relación dinámica de sus partes internas, tenemos pues que contar con el estudio que sobre el mito hiciera Aristóteles. Porque aunque el cine (incluso el más clásico como el de Hollywood), desborda con mucho las tesis que se puedan establecer sobre el teatro o la pintura, esto no quiere decir que no pueda ser estudiado según cánones clásicos, no evidentemente si nos referimos de forma exclusiva a la fotografía o a la iluminación de las escenas, ni tampoco en lo referente a lo encuadres o planificación de las secuencias. Mas en lo que atañe al argumento, al desarrollo o despliegue de la trama, al nudo y al desenlace, a la actuación de los personajes, a la construcción de éstos como caracteres, a su lenguaje y pensamiento, a la acción, a la peripecia y a los elementos de reconocimiento, hay que afirmar con rotundidad que Aristóteles estableció un marco doctrinal digno de ser tenido en cuenta y de ser reutilizado. Así, y como sucede en otros ámbitos de investigación filosófica, los pensadores clásicos (en este caso los padres de la Filosofía Occidental), siguen estando hoy plenamente vigentes y proyectan su luz clarificadora sin anquilosar el campo u objeto de estudio.

El hecho de que hayamos trabajado con Platón y Aristóteles, para analizar una película, no significa que la obra de estos sea la única clave posible para interpretar la "arquitectura" (digámoslo así) de un filme. Ahí están, por ejemplo, los estudios de Deleuze[4]. Utilizar a los clásicos, a pesar de que, como es obvio, en su época no existían las modernas tecnologías de la comunicación, significa entonces que es posible desarrollar una reflexión sobre las propias condiciones del cine como constructor y transmisor de relatos, desde unas fuentes privilegiadas que ya en los albores de la Filosofía se plantearon el problema del valor, la vigencia y la comunicación de los mitos.

Nuestra perspectiva de estudio es materialista (en el sentido ya clásico del Materialismo Histórico), pues partimos de las condiciones reales, materiales, que rodean y que de algún modo influyen en *Sergeant Rutledge*. Por un lado, y desde un punto de vista documental, abordamos la biografía de John Ford, con sus avatares políticos, ideológicos y militares. También bajo esta óptica, y como ya hemos manifestado, necesariamente hemos tenido que estudiar los aspectos sociológicos e históricos presentes en esta obra. Nos referimos, obviamente, tanto al marco social e ideológico en el que el filme se gesta y se inserta, como al sustrato histórico sobre el que se desarrolla el relato, o más concretamente el guión de la película. Estos elementos, por ejemplo las luchas de los afroamericanos por sus derechos civiles o la importancia histórica de los *Buffalo Soldiers*, no son un ornato o una "*pars pudenda*" que adorne nuestra tarea. Son partes esenciales de la investigación que hemos desarrollado. Entendemos además que Ford con este filme desmonta, y contribuye decididamente a destruir, una potente superestructura ideológica de la sociedad blanca estadounidense. Nos referimos a la cuestión del racismo. Así *Sergeant Rutledge* no sólo combate el racismo en un momento clave de la historia reciente de los Estados Unidos, sino que, frente a los prejuicios raciales de la mayoría blanca, anglosajona y protestante (WASP en inglés), que controla esta nación, muestra por vez primera, en el cine comercial de Hollywood, a un afroamericano como héroe y como protagonista. Dilucidar cómo en esta película se destruye la

[3] Eco, U. 2005, pp. 260-261.

[4] Nos referimos, obviamente, a la obra en dos volúmenes titulada *L'image-mouvement* y *L'image-temps*. Hay edición española en Paidós. Véase Deleuze, G. 1994 y Deleuze, G. 1986. Ediciones originales de 1983 y 1985 respectivamente.

ideología racista y cómo se construye de forma verdadera un nuevo tipo de protagonista, será la principal labor de nuestro estudio.

Por otra parte nos arriesgamos a adelantar que las conclusiones de nuestro trabajo no sólo nos sirven para entender qué es *Sergeant Rutledge* (por ejemplo, y como ya hemos reiterado varias veces, en lo que este filme tiene de *mŷthos*, de mito), pues pensamos también que nos han sido muy útiles para empezar a comprender mejor qué es el *western clásico*. De alguna forma, y posiblemente por caminos distintos, es decir con distinta metodología, hemos llegado a tesis similares a las que sostiene Umberto Eco, al que ya hemos citado. Por todo esto además en las conclusiones que cierran nuestra tarea nos aventuramos a orientar, como una cuestión abierta, por dónde podría ir un posible análisis de la evolución del género *western* como mitología. Por último queremos aclarar que, en el proceso de análisis de la construcción de *Sergeant Rutledge*, hemos tenido que incluir aspectos como el análisis de la canción que abre y cierre el filme (en los títulos de crédito), y atender también a la publicidad que en su momento se hizo de la película. Tampoco estos son elementos "externos" al mito.

Finalmente también queremos aclarar que en el Anexo o apéndice incluimos la documentación (fotocopiada y escaneada), que hemos podido conseguir sobre los trámites para que esta película pudiese ser doblada y exhibida en España, cuando se estrenó en nuestra nación, y sobre los expedientes de censura que tuvo que pasar durante la dictadura franquista (Expedientes 21203 y 21599). Quede todo ello como testimonio de una burocracia felizmente superada en un Estado democrático. Por ello damos gracias al Archivo General de la Administración (Secretaría de Estado de Cultura. Dirección general del Libro, Archivos y Bibliotecas. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte), al habernos facilitado, tras nuestra insistencia, dichos documentos.

Nota aclaratoria

Para estudiar *Sergeant Rutledge* partimos del contexto empírico que la propia película constituye. Es decir hemos visto el filme incontables veces. Por eso es no sólo necesario, sino obligatorio, explicar nuestra forma de trabajar. Las copias que hemos visionado no han sido siempre las mismas en las diferentes etapas de nuestro quehacer y conviene ahora matizar esto.

Evidentemente hace bastantes años que nosotros conocíamos *El sargento negro* en su versión española (y por eso ahora ponemos el título que lleva dicha versión). La habíamos visto por televisión y la teníamos grabada en videocasete. Volver a ver esta copia sucesivas veces, tomando notas sobre la misma, fue una primera labor. En segunda instancia conseguimos un ejemplar en video (VHS sistema PAL), de la versión original del filme, titulado evidentemente *Sergeant Rutledge*. Aquí nos encontramos ya con la pista de sonido original, es decir con los diálogos en inglés. También nos parece, y ésta es una apreciación puramente subjetiva, que la tonalidad de su colorido es algo más intensa, y en cierto sentido mejor, que la que habíamos visto por televisión española (RTVE), y que tenemos grabada en una cinta virgen. Lo primero que comprobamos es que no hay ninguna diferencia, en metraje, entre la edición original (vista en video), y la copia doblada al castellano. Esto queda además corroborado por el siguiente hecho: en los expedientes de censura que la película pasó en España poco antes de estrenarse (a finales de 1960), durante el franquismo, los censores no dejan constancia de que haya que hacer ningún corte o que sea "necesario" suprimir ninguna escena. Sobre la copia de la edición original (conseguida en Gran Bretaña), hemos realizado todos los cómputos de las

secuencias, con un cronómetro, fijándonos principalmente en la duración de los flashbacks. Luego entonces ha de quedar claro que nosotros hemos trabajado sobre la edición original en inglés, cotejándola en todo momento con la versión española. Asimismo, aunque la adaptación de los diálogos hecha en España está bastante bien, siempre hay ciertas licencias, principalmente por razones fonéticas (por ejemplo adecuar el nuevo diálogo, en castellano, al movimiento de los labios de los actores en los primeros planos). Lo cierto es que en algunas ocasiones, pocas pero significativas, se pierden en la versión española importantes matices que sólo se pueden captar en el original. Es el caso, y así lo hacemos notar, de la emocionada declaración del sargento Rutledge en el juicio, cuando es acosado por la acusación, y afirma su identidad negando que él sea un "negro" en sentido despectivo ("nigger" en inglés).

Por último queremos aclarar que como norma general, aunque puede haber alguna excepción, citamos las películas por su título original y ponemos entre paréntesis el año en que se estrenaron y su nombre en España. A veces también es cierto que hemos procedido a la inversa, sobre todo al principio de nuestro análisis.

Agradecimientos

Este trabajo no habría sido posible sin el concurso de muchos factores, algunos tan íntimamente ligados a mi persona (y a mi salud), que por pudor no hace al caso mencionarlos aquí. No obstante quiero aclarar que los doctores Quirós y Bobes siempre me han alentado en los últimos cuatro años. Su fuerza ha sido mi fuerza en muchos malos momentos. Quiero recordar también a todas las profesoras de inglés de Sama de Langreo, que me ayudaron en la ardua tarea de leer y traducir la gran cantidad de obras que hemos manejado. Las conversaciones con amigos, la mayor parte profesores de filosofía de instituto como yo, siempre me han motivado y orientado. De forma especial quiero citar a Enrique Suárez Ferreiro, que me puso tras la pista de las tesis de Umberto Eco sobre la *Poética* aristotélica y los *westerns* de Ford. Además las entrañables jornadas de diálogo con los compañeros de Nódulo Materialista, en los congresos estivales de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja), y de la revista digital *El Catoblepas*, han sido para mí una constante fuente de aprendizaje e inspiración. Al magisterio de D. Gustavo Bueno Martínez le debo tanto que sin él no habría sido posible este estudio.

Una mención muy especial merece D. Santiago González Escudero, que me ha dirigido con mano sabia y paciencia infinita. A él se deben los pocos aciertos que pueda tener nuestra obra y caigan sobre mis espaldas los apreciables defectos que en ella se encuentren.

En última instancia (aunque por cierto en primer lugar dentro del orden de la razón ética práctica), debo de nombrar a mi familia: a Begoña, Virginia y Graciela. Ellas, mi esposa e hijas, son, como suele ser habitual en este tipo de trabajos, las que más incomodidades han tenido que soportar en el ámbito doméstico. Sin su cuidado y paciente generosidad nada de esto sería viable.

Parte biográfica y documental sobre John Ford

CAPITULO 1

Introducción biográfica y filmográfica a John Ford

MODO DE INTRODUCCIÓN

> "John es mitad tirano, mitad revolucionario; mitad santo, mitad diablo; mitad posible, mitad imposible; mitad genio, mitad irlandés" Frank Capra. (Citado en McBride y Wilmington, *John Ford*, Ediciones JC, Madrid, 1984, p. 19).

Si en la historia de la Cinematografía estadounidense hablásemos de un hombre singular, católico e irlandés en sus orígenes culturales, conservador en sus convicciones pero liberal rooseveltiano en sus pasiones y afectos, alcohólico al modo irlandés, a la vez tímido y osado, de fachada tiránica y corazón sentimental, a buen seguro que abríamos acotado mucho las posibilidades de elección. Si esto no fuera suficiente añadamos algunos datos más: forjó su propia leyenda de duro intratable y sin embargo repudiaba hablar de su trabajo, aunque hubiese querido ser un buen marino; mentira e hipérbole eran en él algo más que simple exageración, eran temperamento y carácter; contribuyó con un buen puñado de películas a elevar un espectáculo de feria y barraca a la categoría de Séptimo Arte, convirtió al *western* en una de las señas de identidad de la cultura norteamericana, podía ser y era a la vez sádico y cariñoso con los actores mientras mordisqueaba un sucio pañuelo, le paró los pies a Cecil B. de Mille en el Hollywood acosado por la "caza de brujas" anticomunistas, mas como padre y marido no hubiese obtenido un aprobado; franco y seguro hasta el descaro en sus explosiones pero reservado e incluso huraño en sus notables reservas, de apariencia antiintelectual pero de gran complejidad vital..., era, sin duda, John Ford (1894-1973), convencido ciudadano americano con alma de campesino irlandés[1].

Por todo lo anterior ensayamos aquí una primera aproximación a la vida y obra de John Ford, por más que ésta sea una tarea incompleta o insatisfactoria en su conclusión, ya que lo primero que se percibe al acercarse a este cineasta es su compleja personalidad, como gustan en presentárnosla sus biógrafos y los estudiosos de su filmografía. Pues uno de los lugares comunes, en el que recalan aquéllos y éstos, es en el difícil acercamiento a quien nunca fue proclive a conceder entrevistas y a hablar abiertamente de su obra, siendo también famosas las astutas triquiñuelas que Ford empleaba para hacer desistir al más osado de los periodistas. Si en general los grandes creadores no suelen ser los mejores críticos, en el caso de Ford y con el creciente prestigio de buena parte de su filmografía, se entiende que es ésta la que habla por sí misma[2]. Contribuir

[1] Para esta caracterización en Eyman, S. 2001, pp. 13-29. Confert. McBride, J. 2004.

[2] Eyman, S. 2001, pp.13, 542-543. McBride, J. y Wilmington, M. 1984, p. 39. McBride, J. 2004, pp. 716, 746. Anderson, L. 2001, p. 23. Casas, Q. 1998, pp. 17-18.

a esclarecerla es tarea para los amantes y estudiosos de su cine y será también nuestro afán.

Por suerte contamos hoy en español con algunas de las más importantes biografías y estudios sobre John Ford, lo cual nos permite efectuar esa aproximación antes de adentrarnos en el análisis de *El sargento negro* (*Sergeant Rutledge*, 1960), como es el auténtico propósito de este estudio.

Entendemos pues que recoger los comentarios al uso sobre las películas más importantes de Ford, algunas de ellas consideradas como auténticas obras maestras, es un trámite necesario y previo a lo que será nuestra labor. Nos centraremos principalmente en los "*westerns*" de John Ford aunque no de forma exclusiva, por entender que *El sargento negro* es sistemáticamente encuadrado dentro de dicho género cinematográfico, como se verá en el apartado también introductorio que dedicaremos expresamente a esta película. No obstante advertimos que la respuesta a qué es *El sargento negro* sólo la podremos dar cuando hayamos finalizado nuestra tarea de análisis. Por todo ello justificamos también que nuestro recorrido por la vida y obra de Ford no pretende ser exhaustivo, pues de lo contrario nos encontraríamos ante la tarea de hacer una nueva biografía, lo cual nada tiene que ver con nuestro enfoque filosófico.

Seguiremos en este breve acercamiento el curso biográfico de Ford, para evitar así en lo posible, por nuestra parte, prejuicios o filtros teóricos que eventualmente pudiesen distorsionar nuestro ulterior quehacer.

¿Quién era "John Ford"?

Primeros años, hasta la llegada del cine sonoro

John Martin Feeney (la forma irlandesa respondería a "Sean Aloysius O'Feeney"), nació en 1894 cerca de Portland, en el estado de Maine (EE.UU.). Hijo de inmigrantes irlandeses y en el seno de una familia católica y numerosa, se crió en una comunidad pluricultural que acogía tanto a católicos irlandeses como a protestantes, judíos y negros[3]. Según McBride este hecho le influyó positivamente y trascendió a su obra, pues la "atención que el director presta en sus películas a los afroamericanos y a los miembros de otras minorías resulta de lo más insólita para el Hollywood de su época, y aunque su visión de esos grupos sigue siendo polémica, en términos generales siempre fue respetuosa"[4].

Tanto Eyman como McBride nos dan abundantes datos sobre la personalidad infantil y juvenil de quien, corriendo el tiempo, llegaría a ser el gran director de cine John Ford. Aunque su familia había prosperado en el nuevo mundo, los irlandeses eran una minoría menospreciada por los yanquis ricos y esto debió de influir en el joven Feeney[5].

Asimismo McBride se refiere a la estructura tradicional de la familia irlandesa y concretamente al papel dominante de la figura de la madre, para adelantar

[3] Una muy buena ilustración de los primeros años de John Ford, remontándose incluso a los orígenes familiares en Irlanda, puede verse en Eyman, S. 2001, pp. 23-42, y también sobre todo en McBride, J. 2004, pp. 27-90. Véase asimismo Gallager, Tag. *John Ford. The Man and His Films* (University of Carolina Press, 1986), p. 3. Apud. Casas, Q. 1998, p. 19.

[4] McBride, J. 2004, p. 45.

[5] Eyman, S. 2001, p. 33.

algunas de las claves interpretativas respecto a las limitaciones de Ford a la hora de abordar en su cinematografía el tema del amor sexual entre hombre y mujer[6].

En la escuela y el bachillerato fue un estudiante desigual, pero era querido en el mundillo escolar del fútbol americano, donde se le conocía con el apodo de "Toro" Feeney por sus acometidas como defensa. Unos años antes, durante su convalecencia de la difteria que le hizo perder un curso, se aficionó a la narrativa, y así para McBride las enfermedades y epidemias también estarán bastante presentes en su filmografía[7].

Fue su hermano Francis (Frank) quien, tras una primera juventud aventurera, comenzó casi por casualidad a trabajar en el cine, un nuevo espectáculo que aún estaba comenzando. Este mismo hermano adoptó el nombre de "Ford" que después también utilizará John.

Por otra parte, al poco de inaugurarse en Portland el primer cinematógrafo, el joven John Feeney comenzó a trabajar de acomodador convirtiéndose en un adicto al cine[8]. Constatamos también que tanto Eyman como McBride dan sus versiones de cómo su vida en Portland le afectó y moldeó su personalidad. Así explicarían ellos las posibles causas del "trato" (a veces "torturador", a veces "extremadamente amable"), que Ford daba a los actores, o también la dinámica emocional que dará forma a sus películas[9].

Eyman no da como cierta la leyenda (contada por el propio Ford), según la cual tras graduarse en el instituto se habría matriculado en la universidad de Maine, y que fue expulsado por sacudirle a otro alumno que se burlaba de su acento irlandés, mientras trabajaba de camarero en el comedor universitario. No obstante McBride sí nos relata el breve paso de Ford por la universidad de forma novelada, dejando constancia de cómo el incidente, aunque suavizado, fue llevado después a la pantalla en *Cuna de héroes*[10].

Lo cierto es que con su hermano Francis en Hollywood y tras contactar con éste, el joven John atravesó en 1914 el país de costa a costa, para ir a trabajar con él y bajo su tutela. Pronto se hará un nombre propio y será conocido por esos años como Jack Ford.

Pero Ford, como muchos otros de sus contemporáneos que llegaron en Hollywood a lo más alto, comenzó por abajo, desempeñando múltiples trabajos (para los estudios Universal). Conoció los rudimentos del oficio y al gran D. W. Griffith, y entre las muchas leyendas que el propio Ford propagó sobre su vida, está la de haber participado de extra en *El nacimiento de una nación* como uno de los jinetes del Ku Klux Klan[11].

Para Eyman, aunque en la época del cine mudo Hollywood estaba lleno de directores irlandeses, sólo Ford interpretaba el papel de irlandés profesional y así compensaba su inseguridad[12].

Además de trabajar de actor para su hermano Francis y probar por casualidad como director[13], Ford pronto conoció a Harry Carey, que se convertiría en su colaborador y amigo más fiel en la época silente.

---

[6] McBride, J. 2004, p. 60-61.

[7] McBride, J. 2004, p. 64.

[8] McBride, J. 2004, p. 70.

[9] McBride, J. 2004, p. 74-75. Eyman, S. 2001, p. 42.

[10] Eyman, S. 2001, p. 41. McBride, J. 2004, p. 89.

[11] Eyman, S. 2001, p. 46. McBride, J. 2004, p. 98. Urkijo, F. J. 1996, p.48. Anderson, L. 2001, p. 62.

[12] Eyman, S. 2001, p. 50.

[13] Las versiones sobre cómo empezó "Jack" Ford a dirigir, en Eyman, S. 2001, p. 50-51, McBride, J. 2004, pp. 106-107, Bogdanovich, P. 1983, pp. 44-46, Urkijo, F.J. 1996, p. 49, Casas, Q. 1998, p. 30.

Ford como director y Carey como actor crearon el personaje de Cheyenne Harry como héroe antitético de otros como Broncho Billy, Tom Mix o Rio Jim[14]. Muchos de estos primeros *westerns* de dos rollos no se conservan, pero para Ford fueron un auténtico laboratorio de experimentación y aprendizaje. Así Eyman señala que son "la obra de un hombre con futuro, y sorprendentemente maduro, por cierto; la frenética demostración del movimiento por el movimiento, típico de un joven director, según las pruebas que han sobrevivido, está ausente"[15]. Para McBride, Ford y Carey estaban influenciados por William S. Hart, que había establecido el personaje del "buen hombre malo". Así los "primeros *westerns* de Ford giran alrededor de la redención espiritual del fuera de la ley hasta que éste revela su innata nobleza. Durante el proceso, el personaje se enfrenta a los prejuicios clasistas y permite que la sociedad se comporte de una forma más humana. La fascinación de Ford por los forajidos de alma noble iría mucho más allá de la serie de *westerns* que rodó con Carey, plasmándola a lo largo de su carrera en películas tan distintas como *La diligencia*, *Las uvas de la ira*, *The Rising of the Moon* y *Siete mujeres*"[16]. Para el crítico francés Jean Mitry se trata de "films pequeños, dotados normalmente de una fotografía excelente, que subrayan la poesía primitiva de una acción violenta y colorista, la belleza de unos exteriores grandiosos. Atraído por las imágenes que hacían olvidar la puerilidad de la anécdota, John Ford se concentra poco a poco en su tema, en la puesta en escena, y consigue hacer algunas películas dignas de relativa atención"[17].

McBride nos recuerda que, en la época de los primeros *westerns* de Ford, la frontera entre la realidad y la ficción fílmica es prácticamente inexistente[18].

Straight Shooting (1917) es, según Eyman y McBride, la primera película larga de John Ford y la primera que ha sobrevivido, mostrando en ella una gran capacidad para la composición y un estilo visual más flexible que el que empleaba su hermano Frank[19]. También y bajo la influencia de D. W. Griffith, prefigura "con extraordinaria claridad el estilo fordiano, desplegado fundamentalmente después de la Segunda Guerra Mundial con su predilección por el respeto a los rituales y el gusto por los cambios de tono, especialmente en relación con el film *The Searchers* (*Centauros del desierto*, 1956)"[20]. Además John Wayne repitió un gesto al final de esta última película, al sujetarse el brazo, que ha quedado como homenaje consciente al que a su vez hiciera Harry Carey también al final de "Straight Shooting"[21]. En definitiva, esta película es un semillero de aciertos narrativos, donde se mezclan complejidad y simplicidad de forma personal, siendo un presagio de la maestría de Ford[22] a la hora de construir un "héroe". Por esta misma razón McBride no está de acuerdo con Lindsay Anderson en lo referente a la supuesta influencia del impresionismo sobre Ford[23].

---

[14] Casas, Q. 1998, pp. 30-31.
[15] Eyman, S. 2001, p. 55.
[16] McBride, J. 2004, p. 122.
[17] Apud. Casas, Q. 1998, 31.
[18] McBride, J. 2004, p. 125.
[19] Eyman, S. 2001, pp. 55-56. McBride, J. 2004, p. 133.
[20] Urkijo, F.J. 1996, p. 49. McBride, J. 2004, pp. 132-135. Confert Armada, I. 2002, pp.40-51.
[21] McBride y Wilmington. 1984, p. 53. Coma, J. 1994, pp. 29-30. Coma, J. 1996, pp. 47. Anderson, L. 2001, p. 64. Casas, Q, 1998, p. 33.
[22] Anderson, L. 2001, pp. 61-65.
[23] McBride y Wilmington. 1984, p. 56.

De esta época también son importantes films como *Marked Men* (*La fuerza de las circunstancias*, 1919) y *Just Pals* (*Buenos amigos*, 1920). La primera de estas películas será revisitada por Ford en el remake que hizo en *Tres padrinos* (1948) como homenaje a Carey, tratándose de una fábula sentimental y religiosa. La segunda es la primera que Ford rodó para la Fox y "pone en su sitio uno de los fundamentos temáticos principales de Ford: la superioridad de la gente marginal sobre los ciudadanos de Pro"[24], además se trata de una obra personal, porque "a pesar de lo artificioso de su trama los personajes se comportan como seres de carne y hueso, que experimentan emociones, no sólo las representan, de manera que los estereotipos de pronto cobran vida. El vigor y los extraños quiebros de la historia pueden ser típicos de la época; pero sus toques humorísticos, siempre característicos y a menudo irreverentes, pertenecen completamente a Ford"[25].

Pero el director estaba dispuesto a demostrar que era capaz de dirigir algo más que los *westerns* que hacía con Harry Carey como protagonista. La película, desgraciadamente perdida, *The Prince of Avenue A* (1920) será la primera muestra, que con un toque de comedia, consiste en una crítica de la política de inmigración irlandesa. Para McBride es precursora de *El último hurra* (1958)[26].

Tras su matrimonio, su viaje a Irlanda en 1921 y la ruptura de su asociación con Carey, la implicación de Ford en la reelaboración de los guiones o argumentos que le llegaban se constata por primera vez en *El herrero de la aldea* (1922)[27]. Otras películas importantes de estos primeros años son *Cameo Kirby* (*Sota, caballo y rey*, 1923), *The iron horse* (*El caballo de hierro*, 1924), *Three Bad Men (Tres hombres malos*, 1926) y *Four Sons* (*Cuatro hijos*, 1928). A partir de la primera de éstas "Jack Ford" será ya para siempre "John Ford".

Mitry cree que Ford está influido por el expresionismo sueco y alemán posterior a la Iª Guerra Mundial, pero para Anderson *El caballo de hierro* (1924) no acusa la presencia de tales corrientes[28]. Por otra parte este film suele citarse como el más importante y pretencioso de la época silente fordiana, por su compleja producción y porque su rodaje estuvo lleno de incidentes y riesgos. "Ford estaba llevando a cabo la tarea más difícil de un director: rodar a ciegas, mandando el trabajo de cada día a Hollywood; Fox lo devolvía días más tarde. Cuando podía ver el trabajo de un día determinado podía haber pasado una semana, haciendo que las nuevas tomas fueran difíciles de realizar"[29]. *El caballo de hierro* de Ford fue pensada por la Fox como superproducción para dar la réplica a *La caravana de Oregón* (*The covered wagon*, 1923), dirigida por James Cruze en la Paramount. No obstante para McBride la película de Ford tiene algunas limitaciones, siendo superada por la espléndida *Tres hombres malos*, aunque "como primer y verdadero acercamiento de Ford a la historia americana, *El caballo de hierro* anuncia sus obras maestras de madurez"[30]. Además aportó sensación de realidad a la pantalla e introdujo elementos épicos que después serán una constante en el cine de Ford, como el conflicto entre naturaleza salvaje y civilización, combinando una historia dramática con personajes

[24] Eyman, S. 2001, p. 69.
[25] Anderson, L. 2001, p. 66.
[26] McBride, J. 2004, p. 138.
[27] Eyman, S. 2001, pp. 70-71.
[28] Apud. Anderson, L. 2001, pp. 66-68.
[29] Eyman, S. 2001, p. 77.
[30] McBride, J. 2004, p. 168.

íntimos[31]. Ford se consolida así en la industria como un director trabajador y que no se arredra ante las adversidades, siguiendo además la estela griffithiana.

Su estilo visual y narrativo sigue progresando en las que serán sus últimas películas mudas. Así "*Tres hombres malos* contiene algunos de los más complejos encuadres de las películas de Ford y algunos de los más virtuosos empleos del claroscuro en la fotografía en blanco y negro. A pesar de su sofisticación visual, esta picaresca historia de aventuras rezuma en todo momento y sin ningún esfuerzo una gran naturalidad, y sus imágenes nunca parecen artificiosas o demasiado estudiadas"[32]. Asimismo *Cuatro hijos* es una obra en la que se reconoce de forma clara la influencia de Murnau, es decir del expresionismo alemán, en Ford[33]; película de *arte* y un firme paso para ulteriores logros. Con ella queda demostrado el grado de depuración artística al que podía llegar el cine silente[34].

El cine sonoro de John Ford hasta 1939

Resulta tópico decir que la llegada del sonido a Hollywood fue para algunos grandes directores una convulsión de la que no se repusieron. Otros, como Ford, la acataron y la conformaron con su sello personal, aunque éste se consideraba a sí mismo como un hombre del cine mudo, ya que las historias tienen que contarlas las imágenes y no las palabras[35].

El primer largometraje sonoro de Ford es *The Black Watch* (*Shari, la hechicera*, 1929). En esta historia de aventuras interviene (aunque ya lo había hecho en *Strong Boy*, 1929), uno de los actores que será habitual en la "compañía" fordiana. Nos estamos refiriendo a Victor McLaglen. Se trata de una película lastrada precisamente por sus alardes sonoros, demasiado evidentes[36]. En *El triunfo de la audacia* (1929), la audacia que triunfa es la de Ford, pues se atreve a rodar con el sonoro en exteriores. También conoce por esta época a dos de sus incondicionales y posteriores miembros de la "compañía", a saber: Ward Bond y "Duque" Morrison, más conocido por John Wayne.

La pasión por la marina, que será una constante en la vida de Ford, se plasmará ya en títulos como *Tragedia submarina* (*Men Without Women*, 1929) y *Mar de fondo* (*Seas Beneath*, 1931).

El talento creativo y la versatilidad de John Ford van en aumento, así Ford pasó por varios estudios (Fox, Universal, MGM, RKO). En este último se encontrará cómodo Ford y su inicial colaboración con el director de producción Merian C. Cooper se revelará bastante fértil, pues sabrá hacer películas que gusten al público y que le permitan ir madurando su personalidad artística[37]. Por esta misma época el director se convertirá en ferviente defensor del New Deal de Roosevelt, mientras que su vida privada en la década de los treinta no era

[31] Eyman, S. 2001 pp. 81-85. Casas, Q. 1998, p. 41.

[32] McBride, J. 2004, p. 179. Ver también las buenas críticas de Anderson, L. 2001, p. 82.

[33] Eyman, S. 2001, p.102-105. McBride, J. 2004, p. 183. Anderson, L. 2001, p. 85.

[34] Casas, Q. 1998, p. 52.

[35] Eyman, S. 2001, p. 110. Sobre la adaptación de Ford al cine sonoro véanse sus declaraciones en Bogdanovich, P. 1983, pp. 61-62. También citado en Casas, Q. 1998, p. 61.

[36] Eyman, S. 2001, p. 116.

[37] McBride, J. 2004, p. 203.

una balsa de aceite, pues su embriaguez o su ansiedad y depresión se cernían de forma constante sobre su vida.

Destacamos también que la aparición del guionista Dudley Nichols fue muy importante para la obra fordiana, sosteniendo una relación laboral que se mantendrá hasta finales de los cuarenta[38]. En 1935, bajo el familiar ambiente de la RKO y en colaboración con el citado guionista, que adaptó la novela de Liam O'Flaherty, dirigió John Ford su primera obra maestra, *El delator* (*The informer*, 1935).

Antes de comentar este film tenemos que mencionar algunos hitos más que jalonan esta evolución creadora de Ford, donde se van perfilando ciertas construcciones y soluciones morales a sus personajes protagonistas, así citamos la trilogía con el actor Will Rogers (*Doctor Bull*, 1933; *Judge Priest*, 1934 y *Steamboat' Round the Bend*, 1935)[39]. En la segunda de estas películas, *Judge Priest*, vemos ya en Ford cómo la muerte no acaba con las relaciones humanas entre dos personas que se han querido, y este mismo film será rehecho casi veinte años más tarde bajo el nombre de *The Sun Shines Bright* (1953)[40]. Por su parte *Steamboat'*… "llega tan lejos en su sátira de temas históricos y raciales que a veces raya en lo surrealista"[41].

Para Scott Eyman, "a partir de entonces Ford podría escoger entre las dos tendencias alternativas de su estilo, una procedente de Griffith y la otra de Murnau, utilizando primero una estética y luego la otra, combinándolas finalmente en una síntesis clásica que era puro Ford"[42]. Como contrapunto digamos también que a mediados de los treinta Ford se hizo con un yate al que rebautizó con el nombre de "Araner", lugar favorito para sus numerosas travesías, escapadas y juergas remojadas con abundante alcohol.

Con no ser una de las favoritas del propio Ford, según le contó a Peter Bogdanovich[43], con *El delator* consiguió su primer Oscar como director, y es una de las primeras veces que dentro de su obra más madura su añorada Irlanda actúa como telón de fondo histórico y sentimental. Ford tuvo que trabajar rápido y con pocos medios de producción, mas el personaje del delator Gypo Nolan, interpretado extraordinariamente por Victor MacLaglen, es una sabia caracterización de John Ford[44].

Las buenas críticas que el filme recibió cuando se estrenó han dejado paso, con el correr de los años, a comentarios mucho menos entusiastas. Así McBride señala, que "*El delator* se echa a perder por su final terriblemente sensiblero, con Gypo cayendo muerto a los pies de una cruz mientras extiende los brazos como si fuera Cristo crucificado, vociferando: «¡Frankie! ¡Qué tu madre me perdone!». Representando el arrepentimiento de Gypo de una forma tan operística lo único que se consigue es subrayar lo inverosímil del mismo. Pero, por lo demás, la interpretación de McLaglen es una hazaña de dirección rayana en lo milagroso"[45]. Scott Eyman afirma, que la "pesada dramaturgia y agresivo catolicismo de la película dan una cualidad retórica que no concuerda con la

---

[38] Anderson, L. 2001, p. 88. Casas, Q. 1998, p. 64.

[39] Casas, Q. 1998, pp. 72-77.

[40] Eyman, S. 2001, p. 143. McBride, J. 2004, p. 239. Casas, Q. 1998, p. 81.
Véanse también los comentarios de Lindsay Anderson en Anderson, L. 2001, p. 100.

[41] McBride, J. 2004, p. 239.

[42] Eyman, S. 2001, p. 145.

[43] Bogdanovich, P. 1983, pp. 71-73.

[44] Para las anécdotas sobre dicha caracterización véase Eyman, S. 2001, pp. 151-159, más concretamente en p. 152. También en McBride, J. 2004, p. 253.

[45] McBride, J. 2004, p. 252. Véanse los comentarios de Lindsay Anderson en Anderson, L. 2001, pp. 103-104. Confert Drove, A. 2002, pp. 52-53.

evolución de la carrera de Ford y la hace parecer un poco sofocante a los espectadores de hoy. Sin duda hay muchas escenas que aparecen por razones metafóricas. La música de Max Steiner es demasiado indicativa y el cartel de búsqueda que no deja de pegarse a las piernas de la gente amenaza con convertirse en algo semejante a un perro en celo"[46]. Para algunos críticos franceses, como Louis Marcorelles, los excesos de esta película son deudores del guión de Nichols; y así Quim Casas, además de recoger esta opinión, enfatiza las desmedidas pretensiones de la película[47].

En esta época comienza ya a formarse el mito de Ford como un cineasta seguro, que sabe lo que quiere en el plató de rodaje, moviendo la cámara sólo lo necesario, capaz de visualizar y montar la película en su cabeza, que no malgasta tiempo y tomas innecesarias porque suele preferir la primera. Pero es que además sabía moverse en la política de los Estudios y conocía el mercado.

El encuentro entre Katharine Hepburn y John Ford posiblemente daría para llenar algunas páginas de las revistas del corazón, pero *María Estuardo* (*Mary of Scotland*, 1936), no fue ningún cotilleo, ya que esta película fue una obra fallida de Ford precisamente por la excesiva fascinación del director por la actriz[48].

Otra película fallida fue *The Plough and the Stars* (1936), adaptación de la homónima obra de teatro de Sean O' Casey que trata sobre la rebelión irlandesa en la Semana Santa de 1916. La versión americana, con los cortes y los añadidos impuestos por la RKO que Ford no rodó, fue un auténtico fiasco. Las críticas negativas de McBride y Eyman deben de referirse a esta versión y no a la que se visionó en Inglaterra e Irlanda, porque sino no nos explicamos los claros elogios que le dedica Quim Casas[49]. Para Anderson, "lo más provechoso que puede extraerse del filme es la demostración de que en Ford lo irlandés es siempre un asunto dominado por el romanticismo y la fantasía, y de que en realidad nunca llegó a hacerse cargo de la realidad política y social de la Irlanda del siglo XX. Ése es el terreno en el que también se mueve *El hombre tranquilo*, el de la comedia poética, el del cuento de hadas"[50].

Ford abandonó así la RKO y antes de su resurgir creativo rodó en 1937, y en la Fox, *La mascota del regimiento* (para lucimiento de la estrella infantil Shirley Temple), que aunque fue ignorada no es una mala película a pesar de sus indudables servidumbres argumentales. También en ese año y para Samuel Goldwin, dirigió *Huracán sobre la isla*, obra en la que se mezclan melodrama e idilio en los Mares del Sur, dentro de una tradición temática y fílmica que Hollywood ya había desarrollado. En esta película y a pesar de las reticencias del productor, Ford demuestra su valía rodando en exteriores y manejando los efectos del huracán, además es capaz de caracterizar a los personajes[51]. En 1938 hizo otro par de encargos rutinarios para Darryl F. Zanuck y la Fox.

Sobre los posicionamientos políticos de Ford, Eyman afirma que "estaba firmemente situado del lado de Roosevelt, como la mayoría de la comunidad hollywoodiense. En una carta a su sobrino Bob, que estaba luchando en la

---

[46] Eyman, S. 2001, p. 156.

[47] Apud. Casas, Q. 1998, pp. 88-90.

[48] McBride, J. 2004, pp. 258-264. (más en concreto sobre la película en pp. 258-259). Eyman, S. 2001, pp. 165-171. Más concretamente sobre cómo afectó esta relación de forma nefasta a la película en p. 167. Casas, Q. 1998. pp. 99-102.

[49] McBride, J. 2004, pp. 272-274. Eyman, S. 2001, pp. 174-175. Casas, Q. 1998, pp. 92-94.

[50] Anderson, L. 2001, p. 108. (Nos hemos permitido modificar algunas erratas de traducción o impresión).

[51] Anderson, L. 2001, p. 108. McBride, J. 2004, pp. 289-297. Eyman, S. 2001, pp. 177-181. Casas, Q. 1998, pp. 102-106.

Guerra Civil española, Ford se definía como «un auténtico socialista demócrata, siempre a la izquierda. Para mí el comunismo no es el remedio que este mundo enfermo está buscando. He contemplado el experimento ruso con gran interés. Como la Comuna francesa, me temo que pueda conducir a otro Buonoparte; Mussolini era de joven anarquista, Hitler casi»"[52]. El propio Eyman nos cuenta, después de dar noticia del encuentro entre Ford y la cineasta alemana Leni Riefenstahl, que a "un antiguo periodista imparcial, Ford se presentaba como un conservador; a su sobrino y al cineasta oficial del nacional socialismo se presentaba como un socialista. El entusiasmo de Ford por las fuerzas de izquierda antifranquistas era una sencilla transposición de una situación política cercana a su corazón: Franco equivalía a Inglaterra, mientras que los republicanos españoles equivalían al IRA. Siempre oscilando y escondiéndose, el objetivo principal de Ford era evitar que nadie echase un vistazo a su bien custodiado centro vital"[53]. Además Ford, que ya en 1938 se convirtió en vicepresidente del recién fundado Comité Democrático de Cine, donó una ambulancia al gobierno republicano español[54].

De 1939 a 1950. Algo más que una década gloriosa

Es también un lugar común afirmar que 1939 fue el "annus mirabilis" de Ford, pues rubrica una informal trilogía americana con temas, motivos y procedimientos estéticos que marcarán al autor para el resto de toda su carrera cinematográfica. Se trata de *La diligencia* (*Stagecoach*), *El joven Lincoln* (*Young Mr. Lincoln*) y su primera película en Technicolor, *Corazones indomables* (*Drums Along the Mohawk*).

Digamos, en principio, que el "*western* clásico" no existía, pues por aquellos años el *western* era considerado, desde la época muda, como un subproducto de la serie B y de los seriales baratos estereotipados, que se hacían en seis días, para servir así de relleno en los programas dobles de las salas comerciales. La propia trayectoria profesional del joven John Wayne, viejo amigo de Ford, desde que protagonizase *La gran jornada* (*The Big Trail*, 1930), bajo la dirección de otro pionero del cine, Raoul Walsh, había estado sujeta a este tipo de producciones, consideradas en esos momentos como inferiores. Luego entonces Ford reinventará el género.

Cuando éste conoció la historia de Ernest Haycox "Stage to Lordsburg" (Diligencia para Lodsburg), suerte de readaptación a los abiertos espacios del Oeste americano del cuento de Guy de Maupassant "Boule-de-suif" (Bola de sebo)[55], empezó a tener las cosas claras. Ford y Dudley Nichols, en estrecha colaboración, hicieron un estupendo guión y sólo restaba buscar un productor que quisiera arriesgar el dinero. Esta tarea no fue fácil.

Para McBride, *La diligencia (Stagecoach, 1939)*, con su galería de personajes marginados y desclasados (pues el propio Ford había afirmado que no hay ningún personaje respetable en todo el reparto), es una apuesta por la igualdad

[52] Eyman, S. 2001, p. 181.

[53] Eyman, S. 2001, p. 183.

[54] Eyman, S. 2001, p. 183. McBride, J. 2004, p. 303.

[55] Eyman, S. 2001, p. 189. McBride y Wilmington. 1984, pp. 60-61. McBride, J. 2004, p. 310. Casas, Q. 1998, p.115. Bogdanovich, P. 1983, p. 76. Confert Utrera, R. 2002, pp. 116-123.

de derechos democráticos del New Deal y justificación de la doctrina del Destino Manifiesto. Hace además este autor una lectura simbólica en clave política. "La diligencia son los Estados Unidos, nación de exiliados: dividida en dos bandos opuestos y contradictorios: los indios son las fuerzas incontroladas de la naturaleza; la mujer embarazada, la libertad; el banquero, el poder corrompido; el benevolente "sheriff" de la escopeta es Roosevelt; la banda de Plummer las potencias del Eje; Buck, el conductor, y "Hoolietta", su esposa mejicana, son el cruce de razas que le dan el carácter democrático al país.

Pero como todas las buenas fábulas, "La diligencia" tiene una aplicación universal. Es la idea del forajido noble del "buen hombre malo" representado más concretamente por John Wayne como Ringo Kid, lo que centra el film"[56].

Eyman (que también señala las conexiones del filme con el New Deal), y frente a los que afirman que sólo se trata del mejor de los *westerns* de serie B, piensa que no es así, pues su mensaje es mucho más relevante por igualitario, ya que en la película "los marginados de la sociedad son los que hacen el trabajo duro de la civilización americana"[57].

Esta película está llena de aciertos técnicos (algunos de ellos iconoclastas para el momento), y de guiños a su pasado en el cine mudo. Monument Valley se convierte en "territorio fordiano" y Yakima Canutt será ya un especialista estrella. Anderson subraya la firmeza del estilo de Ford, mientras otros hablan de una sutil mezcla entre simplicidad, depuración, crítica, ideología, humor y excelente dirección de actores, pero todos subrayan la calidad de la película. Que es una obra puente entre la vieja serie B (bajo la que fue presupuestada), y el *western* psicológico, o que es una "road movie", son otros de los muchos calificativos.

Para finalizar con esta película digamos que el crítico francés André Bazin, en su ensayo "Évolution du western" (1950), definió *La diligencia* como "el ejemplo ideal de la madurez de un estilo llevado a la perfección clásica. John Ford encuentra el equilibrio ideal entre el mito social, la reconstrucción histórica, la verdad psicológica y el tema tradicional de la *mise en scène* del *western.* Ninguno de estos elementos domina por encima de otro. *La diligencia* es como una rueda, está concebida con tanta perfección que permanece en equilibrio sobre su eje en cualquier posición"[58].

En *El joven Lincoln* (*Young Mr. Lincoln*, 1939), Henry Fonda será (junto con John Wayne en otras películas), el otro cauce expresivo de John Ford. Se trata de otra gran obra, donde se "combina sin fisuras la romántica teoría de la historia del "gran hombre" con un tolstoiano sentido del determinismo histórico. Aunque los actos de Lincoln parecen predeterminados, siempre son el resultado de la rectitud de su carácter. Ford se mantiene fiel a sus creencias católicas insistiendo en que la voluntad de Lincoln es libre de escoger su destino"[59]. El director siempre tendrá un trato muy personal con Lincoln y no era la primera vez

---

[56] McBride y Wilmington, 1984, pp. 61. McBride, J. 2004, p. 316. y ss.

[57] Eyman, S. 2001, p. 200.

[58] Apud. McBride, J. 2004, p. 316. (pp. 315-333), También en Eyman, S. 2001, p. 200.

Además de las obras citadas, como documentación general véase: Anderson, L. 2001, pp. 108-109. Casas, Q. 1998, pp. 114-130. Confert. Casas, Q, 1994. Confert. Fernández-Santos, A. 1988. Astre y Hoarau. 1986, pp. 224-230. Urkijo, F. J. 1996, pp. 57-59. D'Amicone, G. 2002, pp. 53-54. Andrade, T. 1996, pp. 157-158. Mena, J. L. 1994, p. 58.Confert. Coma, J. 1992. Coma. J. 1996, pp. 52-55. Confert. VV. AA. 1990. Ford, Ch. 1976, pp. 224-239. Confert Everson, W., K. 1994. Sarris, A. 1979, pp. 12-15. Borau, J. L. 1990, p. 5. Guajardo, J. M. 1990, p. 6. Rodríguez, H. J. 2001, pp. 33-36.

[59] McBride, J. 2004, p. 338. Véase también Eyman, S. 2001, pp. 204-205. Casas, Q. 1998, pp. 136-143. Bogdanovich, P., 1983, pp., 77-78.

que aparecía en su obra ni será la última. Por si nos es útil para nuestras pesquisas constatamos que el nombre, en la ficción fílmica, de la fallecida prometida del joven Lincoln es Ann Rutledge[60].

La película *Corazones indomables* (*Drums along the Mohawk*, 1939), es un *pre-western* donde Ford es poético y humorístico, al reconstruir los esfuerzos de la comunidad de colonos en el proceso civilizatorio de la Norteamérica colonial, y ello en el marco de las guerras entre franceses e ingleses en dichos territorios con las respectivas alianzas indias. Por eso abunda en ceremonias y en solidarios actos tanto individuales como colectivos, lo cual será prototípico en el curso de la obra fordiana. Cuando Ford conoció a los indios su mirada se volvió más compasiva para con éstos. Esta película responde a los anhelos y expectativas de la Depresión, pues privaciones, desastres y lucha por la superación optimista están en ella presentes[61].

A partir de la novela de John Steinbeck "Las uvas de la ira", bajo la audacia del productor D. Zanuck, que compró los derechos de adaptación, con el excelente guión de Nunnally Johnson y la espléndida fotografía de Gregg Toland (otro gran colaborador en la obra de Ford), este director consiguió su segundo Oscar con la película homónima. Afectado en su fibra sensible por los devastadores efectos socioeconómicos del "Crack del 29", "*Las uvas de la ira* representa el clímax de Ford durante la época del Frente Popular. Con su director en el momento de máximo compromiso, es su única película de ficción que expone una cuestión social contemporánea de máximo interés"[62]. Para Anderson, "aun cuando la adaptación estuviera impregnada de un espíritu mucho más liberal-reformista que propiamente radical, el filme narraba esa historia con un grado de honestidad muy superior al que suele ser habitual en las películas producidas por Hollywood"[63]. Por su parte el crítico Andrew Sarris afirma, que "sólo después de haberlo visto se hace posible concluir que el estilo particular de Ford era particularmente opuesto a la concepción biológica que tenía Steinbeck de sus personajes. Mientras Steinbeck describió la opresión deshumanizando sus personajes hasta hacerlos criaturas de una indigencia abyecta, Ford evoca la nostalgia humanizando los insectos económicos de Steinbeck y convirtiéndolos en campeones de un orden agrario, familiar y comunitario"[64].

Entre los críticos franceses hubo disparidad de opiniones en el enjuiciamiento ideológico de esta película, pues para el radical Michael Dempsey trata de "El Pueblo" como vacía abstracción, sin embargo Bertand Tavernier subraya que consiste en el estudio de la reacción de una familia ante un grave problema[65]. El propio Ford en su vejez se apuntaría más bien a esta última tesis, al afirmar que la familia Joad sólo le interesaba como "personajes"[66]. Para Eyman —y en este mismo ámbito argumentativo—, "la película carece de la agudeza sociológica de la novela, pero la compensa creando una sensación de universalidad que hace que los Joad sean arquetipos del desposeimiento. Para Jack era fácil lograr esto:

---

[60] McBride, J. 2004, p. 335. Eyman, S. 2001, pp. 204-205.

[61] McBride, J. 2004, pp. 341-342. Anderson, L, 2001, p. 111-113. Eyman, S. 2001, pp. 205-208. Casas, Q. 1998, pp.141-143.

[62] McBride, J. 2004, p. 343.

[63] Anderson, L. 2001, p. 113.

[64] Sarris, A. *The John Ford Movie Mystery*, Ed. Bloomington (Indiana University Press),1975. Apud. Urkijo, F. J. 1996, p. 250.

[65] Casas, Q. 1998, pp. 150-151.

[66] Apud. McBride, J. 2004, p. 343.

un sentimiento de comprensión hacia las almas sin raíces que enriquecería sus *westerns*, naturalmente, pero también darían forma a *El hombre tranquilo* y *They Were Expendable*"[67].

Junto con el mentado Toland, que volvió a hacer un excelente trabajo de fotografía, Ford rodó *Hombres intrépidos* (*The Long Voyage Home*, 1940), después de crear su propia productora, la Argosy Pictures. Es esta otra obra maestra dramática que fue apreciada y premiada por la crítica, aunque fracasó en taquilla[68]. *La ruta del tabaco* (*Tabaco Road*, 1940), revisita de nuevo la América rural sureña en clave humorística. Considerada una obra menor que tuvo que sortear la censura con prodigios elípticos, es considerada (y en parte por dichas razones), como un fracaso para algunos críticos, aunque Quim Casas entiende que es una comedia admirable, jocosa y bien construida. Ford le confesó a P. Bogdanovich que se lo pasó bien haciendo esta película[69].

Después de rodar un documental didáctico para el Ejército, *Sex Higiene*, con vistas a la prevención de las enfermedades venéreas, John Ford encara otra de sus grandes películas de esta época, a saber: *¡Qué verde era mi valle!* (*How Green was my Valley*, 1941).

Con esta película el director conseguirá un nuevo Oscar, siendo considerada otra obra maestra. Esta reconstrucción de la vida familiar y comunal de un pueblo de mineros galeses, basada en un excelente guión de Philip Dunne, supone la primera colaboración con Ford de una actriz también emblemática dentro de la "familia" fordiana, se trata de Maureen O'Hara. Para Eyman, "Ford podía pasar del punto de vista de izquierdas más o menos mordaz de *Las uvas de la ira* al incómodo centrismo de *Qué verde*, en el que los sindicatos se justifican pero conllevan un alto coste, porque la visión de Ford era siempre más comunal que colectiva, y casi nunca ideológica. En ese sentido, los arrumacos que le hizo la izquierda a mediados de los treinta fueron un malentendido que funcionó a favor de Ford"[70]. Para el citado biógrafo de Ford la película trata de cómo el fluir del tiempo destruye los viejos modos de vida, que deben morir para que el futuro ocupe su lugar. Así el padre pierde el control sobre sus hijos cuando éstos se revelan contra la injusticia y deciden emigrar a América.

Por otra parte y como se ha dicho tantas veces, la familia con sus ceremonias como núcleo originario de la vida comunal (el paraíso perdido), que siempre se ve desbordado o destruido, es un tema muy querido de toda la obra fordiana y aunque William Wyler ya había iniciado el proyecto de esta película, *¡Qué verde era mi valle!* fue considerada por el propio Ford como su película más autobiográfica[71], ya que como escribió Michel Delahaye, su ambiente "si no es irlandés al menos es galés, es decir, siempre celta"[72]. Para Lindsay Anderson esta película, que ganó seis Oscars, fue dirigida por Ford de forma tan "decorativa como "artesanalmente" magistral"[73]. Algunos de los autores que citamos subrayan también cuán lograda está la historia de amor, a pesar de que

---

[67] Eyman, S. 2001, p. 218.

[68] Eyman, S. 2001, pp. 224-226. McBride, J. 2004, pp. 351-354. Casas, Q. 1998, pp. 152-158. Anderson, L. 2001, pp. 113-116. Bogdanovich, P. 1983, pp. 80-82.

[69] Eyman, S. 2001, p. 228. Urkijo, F. J. 1996, pp. 252-253. Bogdanovich, P. 1983, p. 82. Anderson, L. 2001, pp. 116-117. Casas, Q. 1998. pp. 158-166.

[70] Eyman, S. 2001, p. 235.

[71] McBride, J. 2004, p. 358 y p. 366.

[72] Delahaye, M. *De John Ford a Sean O'Feeney*, en "Cahiers du Cinéma", nº. 183, octubre de 1966, p. 55. Apud. Casas, Q. 1998. p. 167.

[73] Anderson, L. 2001, p. 117.

Ford era conocido por ser incapaz de rodar dichas escenas, siendo según otros testimonios una de las mejores interpretaciones de Maureen O'Hara[74].

Después de esta escalada de éxitos y tras el ataque a Pearl Harbor, nuestro director ingresa en la Marina de los EE. UU. para participar en la 2ª Guerra Mundial. A las órdenes de William Donovan organiza la Oficina de Servicios Estratégicos y prepara a muchos hombres del mundillo del cine, alistados como cámaras y documentalistas. Filmará *La batalla de Midway* en primera línea de fuego y *December 7th*, ganando así un nuevo Oscar, mientras la divisiones internas de la sociedad estadounidense se vuelven más pronunciadas "y la creencia de John Ford en la vacilante promesa americana empieza a oscurecerse"[75]. Después de todo esto Ford todavía tuvo tiempo de filmar el desembarco de Normandía.

Al final de la contienda pero todavía sin desmovilizar rueda *The were expendable,* relato bélico sobre la campaña de Filipinas. En el mismo son claves los héroes que se sacrifican y que no se dejan abatir por las adversidades, y el tema fordiano de la gloria o de la victoria moral en la derrota. Luego este filme va más allá de lo estrictamente propagandístico[76], ya que en él Ford da "una visión más profunda de su papel como el cronista cinematográfico oficial de la historia de América"[77]. Cuando el director se reintegre a la vida civil lo hará con un *western*, que resultará ser mucho más que un simple "remake" sobre el duelo en el OK Corral de Tombstone, con el mítico Wyatt Earp. Los biógrafos de Ford abundan en referencias sobre cómo el director conoció al viejo Earp en los tiempos del cine mudo, cuando éste iba por Hollywood a visitar a sus amigos. Se trata de *Pasión de los fuertes* (*My Darling Clementine*, 1946).

Ford haría *westerns* porque se sentía cómodo y más libre en ese género, alejado de las miradas del macarthysmo, y porque este tipo de películas le "permitían enfrentarse a temas políticos y sociales"[78]. Los *westerns* de postguerra servirán no para dar lecciones de historia sino para reflexionar sobre temas claves de la sociedad política norteamericana[79], pues "la idea principal de Ford, cuando volvió de la guerra, era hacer las películas que quería hacer, libres de las interferencias de un estudio o las visiones competitivas o incluso complementarias de un terco escritor con su propia opinión sobre una historia"[80].

Con *Pasión de los fuertes* Ford logra un "western del western, lacónico, sencillo, amplio de espíritu, perennemente moderno con su talante callado y contemplativo y oscuras corrientes subterráneas"[81]. A través del personaje que encarna Henry Fonda (Wyatt Earp) Ford construye un héroe "a medio camino entre el fanático y el hombre corriente: rígido y permisivo, taciturno y enérgico, exaltado y reservado, mantiene todas estas conflictivas facetas en perfecta armonía. Su dandismo (siempre señal de peligro en un personaje de Ford), insinúa un impulso latente hacia la civilización, y si se profundiza un poco, se puede empezar a discernir indicios de arrogancia que el papel de Fonda en "Fort Apache" expresó abiertamente"[82]. Para Anderson, Ford "realizó una película

[74] Confert. McBride, J. 2004.
[75] Eyman, S. 2001, p. 238.
[76] Anderson, L. 2001, p. 120. Bogdanovich, P. 1983, pp. 84-85. Urkijo, F. J. 1996, p. 263. Eyman, S. 2001, pp. 274-275. McBride y Wilmington. 1984, pp. 77-86. Marías, M. 2002, pp. 272-274.
[77] McBride, J. 2004, p. 449.
[78] McBride, J. 2004, p. 461.
[79] Apud. McBride, J. 2004, p. 461. Eyman, S. 2001, p. 301.
[80] Eyman, S. 2001, p. 301.
[81] Apud. Eyman, S. 2001, p. 305.
[82] McBride y Wilmington. 1984, p. 89.

compleja y elegíaca, llena de una nostalgia que no resulta triste y animada por una profunda simpatía hacia los valores y el código de conducta de un mundo desaparecido"[83]. Este mismo autor observa que *La diligencia* es muy buena prosa, pero *Pasión* es poesía[84]. En términos generales digamos que se trata de una gran obra, muy alabada en su momento por la crítica purista, y aunque en las secuencias de acción Ford se superará en próximos trabajos, él ya está desarrollando la leyenda americana del Oeste[85].

El fugitivo (*The Fugitive*, 1947), es otra película que agradó a Ford (al menos eso le dice él a Bogdanovich), pero que no tuvo éxito de crítica y taquilla. Se trata de un drama religioso rodado en Méjico, pero con un mensaje católico intemporal, construido a partir de la novela de Graham Greene "The Power and the Glory". Los biógrafos y otros comentaristas de Ford inciden en sus defectos: así rareza nacida muerta, actor protagonista (Henry Fonda) mal elegido para el personaje protagonista, atmósfera insoportablemente artística, film equivocado, violación de todos los dones artísticos de Ford excepto el visual, película aburrida, etc., son algunos de los epítetos que descalifican esta obra[86].

Para reflotar la Argosy y resarcirse de este fracaso económico Ford volvió a terreno seguro, es decir a los *westerns.* Así rodará la famosa trilogía de la Caballería y la "compañía fordiana" se nucleará en torno a John Wayne y a otros incondicionales: como Ward Bond y Victor McLaglen. También conoció el director durante la guerra al escritor de historias de la Caballería James Warner Bellah, que le proporcionará los argumentos base de dicha trilogía además de colaborar en otros *westerns* como guionista.

Respecto a este autor son importantes los testimonios que nos cuenta Eyman. Destaca así, "la prosa arrítmica de Bellah y un marcado racismo que invoca frases como «la carga del hombre blanco» aún en 1947.

Para Bellah los indios eran salvajes, pura y simplemente. Los indios eran la «bestia roja en la noche». Informó a los lectores de "The Saturday Evening Post" de que «el olor de un indio es resinoso, salado y rancio. Es el humo de leña de su tipi y la fetidez de su aliento que procede de comer entrañas calientes de animales. Es su tabaco fresco y el sudor de su cuerpo sin lavar. Es la grasa de su pelo y el viejo cuero y las pieles, curtidas con excrementos de pájaro y heredadas sucias de cuerpos ancestrales reunidos hace mucho tiempo en las Tierras Felices»"[87]. El testimonio que recoge este biógrafo también es bastante significativo, así cita que "mi padre era un absoluto militar esnob —dijo James Warner Bellah Jr.—. Sus ideas políticas estaban ligeramente a la derecha de Atila. Era un fascista, un racista y un fanático de primera"[88]. Lo que es importante en este contexto es subrayar que este autor de novelas baratas, nada sentimental, escribía historias que tenían una sólida espina dorsal narrativa, pero

[83] Anderson, L. 2001, p. 120.

[84] Apud. Eyman, S. 2001, p. 307.

[85] Apud. Urkijo, F. J. 1996, p. 266. McBride, J. 2004, pp. 478-481. Eyman, S. 2001, p. 307. Bogdanovich, P. 1983, p. 85. Casas, Q. 1994, pp. 46-56. Casas, Q. 1998, pp. 192-205. García Brusco, C. 2002, pp. 55-56. Torres-Dulce, E. 2002, pp. 276-280 y en general Confert. 2002. Méndez-Leite, F. 1996. pp. 180-184. Confert. Fernández-Santos, A. 1988. Ford, Ch. 1976, pp. 224-239. Coma, J. 1992, pp. 124-125. Coma, J. 1996, pp. 58-60. Confert. Astre y Hoarau. 1986. Confert. Everson, W. K. 1994. Mena, J. L. 1994, p. 154. Confert. VV. AA. 1990. Confert. Rodríguez, H. J. 2001.

[86] Bogdanovich, P. 1983, p. 86. Eyman, S. 2001, p. 317. McBride, J. 2004, pp. 484-485. Urkijo, F. J. 1996, pp. 267-268. Anderson, L. 2001, pp. 122-123. Casas, Q. 1998, pp. 207-214.

[87] Eyman, S. 2001, p. 319. También Apud. McBride, J. 2004, p. 495.

[88] Apud. Eyman, S. 2001, p. 319. También Apud. McBride, J. 2004, p. 494.

que —al igual que sucedió con otros guionistas—, daban la oportunidad de obrar libremente a Ford para hacer sus propias correcciones e insertos visuales. Al parecer, Bellah —y siguiendo con el testimonio de su hijo—, no respetaba a Ford al que consideraba un andrajoso irlandés, al igual que le disgustaban los plebeyos de Hollywood y los judíos[89].

En *Fort Apache* (*Fort Apache*, 1948), la primera de la trilogía, se modificó la trama para presentar a los indios no como villanos, sino como víctimas de criminales (el agente indio), tolerados por el Gobierno. Esta película fue preparada con sumo cuidado por John Ford, que caracterizó biográficamente con breves historias a los personajes principales antes de iniciar el rodaje. Casi todos los autores inciden en la evolución temática y dramática entre las tres películas, a saber: la recién citada, *La legión invencible* (*She Wore a Yellow Ribbon*, 1949) y *Río Grande* (*Rio Grande*, 1950).

McBride afirma que la trilogía de la Caballería es una tragedia familiar sobre el nacimiento de una nación, donde los indios son los hermanos marginados y la Caballería —no el Gobierno—, es lo mejor de la cultura blanca. Ford desmitifica a los héroes empezando por el general Custer, cuya quintaesencia es el coronel Thursday de *Fort Apache*, pero el director sabe que las mentiras son necesarias, por eso permite que se imprima no sólo la realidad sino también la leyenda.

La evolución del personaje que encarna John Wayne es notable en su caracterización psicológica, pero sobre todo moral. Así se pasa del joven y vigoroso capitán York, contrapunto de sensatez y antifanatismo frente al citado coronel, al cansado, escéptico y casi ordenancista teniente coronel Yorke de *Río Grande*. Los secundarios de las tres películas también son prototípicos, como el sargento bonachón, irlandés, borrachín y prodigio de camaradería y condescendencia al que da vida magistralmente Victor McLaglen.

Los tres filmes tienen elementos en común también desde el punto de vista estético, constructivo y narrativo, aunque el segundo de ellos, *La legión invencible*, tiene una excelente fotografía en color premiada con un Oscar, mientras que en el último*, Río Grande*, las tensiones familiares entre el protagonista y su sureña esposa (encarnada por Maureen O'Hara), quedan al final redimidas, homenajeando así Ford la unión entre el Norte y el Sur.

Estamos de acuerdo con los comentaristas que resaltan la armonía fordiana que se respira en estas películas, pues en ellas lo artístico y lo narrado se acompasan de forma equilibrada, permitiendo la libre evolución creadora y crítica del director[90].

Por estos mismos años Ford rodó dos *westerns* menos ambiciosos, más personales en aspectos distintos a los desarrollados en la trilogía recién comentada y que tienen además un toque más intimista y relajado. Nos referimos a *Tres padrinos* (*Three Godfathers*, 1948) y *Caravana de Paz* (*Wagon*

[89] Eyman, S. 2001, p. 288 y 320. Apud. McBride, J. 2004, p. 494.

[90] McBride y Wilmington, 1984, pp. 97-109. McBride, J. 2004, pp. 493-506, 551-554. Bogdanovich, P. 1983, pp. 86-87, 88. Eyman, S. 2001, pp. 332, 383-387. Urkijo, F. J. 1996, pp. 268-272, 276-279, 281-284. Casas, Q. 1998. pp. 217-253. Confert. Casas, Q. 1994. Anderson, L. 2001, pp. 124-130, 192-202. Coma, J. 1992, pp. 64-67, 158-160, 178. Coma, J. 1996. pp. 61-63, 66-69, 72-75. Confert. Fernández-Santos, A. 1988. Ford, Ch. 1976, pp. 224-239. Confert. VV. AA. 1990. de Prada, J. M. 1996, pp. 143-144. García Escudero, J. M. 1996, pp. 159-160. Torres Dulce, E. 2002, pp. 276-280. Rodríguez Sánchez, J. J. 2002, pp. 76-77. Losilla, C. 2002, pp. 72-75. Heredero, C.F. 2002, pp. 74-75. Confert. Everson, W. K. 1994. Astre y Horau. 1986, pp.242-247. Mena, J. L. 1994, pp. 80 y 134.

Master, 1950). El primero es una especie de cuento de Navidad, nueva versión de una película muda que hiciera Ford con Harry Carey, al que se le homenajea en este film después de su muerte, participando además como uno de los tres bandidos de dicha película el hijo de éste último. El segundo dio lugar a una serie televisiva, tratándose de una fábula familiar y social sobre las caravanas de pioneros y sus avatares (aparecen los mormones, los cómicos ambulantes, los forajidos y los indios). Esta última película es muy querida por Ford, que además escribió el argumento, estando llena de autocitas, como por ejemplo la dignificación de los marginados de la sociedad. También es muy apreciada por la crítica, que siempre destacó su tono lírico, original, espontáneo y esperanzador[91].

De 1950 a 1960. Otra década memorable

Repuesto económicamente, John Ford encara una de las obras más importantes de toda su filmografía, *El hombre tranquilo* (*The Quiet Man*, 1952). Este proyecto que Ford acarició durante años fue rodado en Irlanda en las tierras de sus antepasados. Se trata de la historia de amor entre un joven norteamericano, que ha regresado a la tierra de sus padres tras dar muerte como boxeador a un contrincante, y la joven pueblerina y orgullosa Mary Kate Danaher, que se niega a aceptar sexualmente a su marido mientras éste no reclame la dote de su madre a su hermano y rival cuñado. Como no podía ser menos la pareja estelar está representada por John Wayne y Maureen O'Hara, y los excelentes actores secundarios son los habituales de la "compañía Ford". Se trata, como ya hemos dicho, de una historia de amor, pero de amor a la irlandesa, donde aparecen todos los tópicos de dicha cultura: el idioma gaélico, la religiosidad católica con su trasfondo céltico, las matriarcales estructuras de la familia, la camaradería y la inveterada afición por el alcohol, la bucólica y armónica vida pastoril y campesina, la resistencia política frente al inglés (el IRA), etc., y todo ello regado con el humor, evidentemente también irlandés.

Por todo ello Ford nos construye un paraíso perdido (Innisfree), un mundo prístino de ensoñaciones cargado de poesía y alientos líricos. Como dice Anderson, "estamos ante un cuento de hadas o, cuando menos, ante una fábula"[92]. Por esto mismo los críticos subrayan el paralelismo entre los actores y el propio Ford, actuando en suma John Wayne como "alter ego" del enamorado director, que se reencuentra con sus raíces y que las reinventa de forma homérica[93]. Este cuento de hadas sobre dos personas que no pueden vivir juntas hasta que aprenden a ser humildes y cómo ceder mutuamente, es el "sueño de un exilado acerca de una tierra y una gente a la que nunca ha conocido"[94]; por esto mismo cada generación redescubre a su modo a *El hombre tranquilo*, película considerada como una gran obra de esta etapa del autor.

Por estos años Ford también hizo comedias como *Bill, qué grande eres* (*When Willie Comes Marching Home*, 1950) y *What Price Glory?* (1952), pero los

[91] Bogdanovich, P. 1983, p. 88. Eyman, S. 2001, p. 359. McBride y Wilmington, 1984, pp. 66-76. Coma, J. 1996, pp. 70-72. McBride, J. 2004, pp. 544-548. Anderson, L. 2001, pp. 203-205.Casas, Q. 1998, pp. 253-264.

[92] Anderson, L. 2001, p. 209.

[93] Bogdanovich, P. 1983, p. 89. Eyman, S. 2001, pp. 392-402. McBride y Wilmington, 1984, pp. 111-126. McBride, J. 2004. pp. 551, 558-567. Coma. J. 1997, pp. 79-134.

[94] Eyman, S, 2001, p. 401.

comentarios inciden en que son obras fallidas[95], pues Ford no encuentra el punto de equilibrio entre los momentos trágicos y los cómicos, pasándose o quedándose corto en el realismo de las mismas.

En *El sol siempre brilla en Kentucky* (*The Sun Shines Bright*, 1953), otra película favorita de su autor, revisa con nostalgia la misma temática y elementos narrativos que había desarrollado en *Judge Priest* (1934), existiendo los mismos estereotipos raciales, y así "retrata a los negros, junto con las prostitutas, como los marginados del pueblo. Pero Ford, igual que Billy Priest, valora claramente a los negros tanto como a cualquiera en la película"[96]. El filme cuenta así con una escena esencial, el funeral de una prostituta, que Ford presenta de forma naturalista, al igual que nos narra el discurso del perdón del protagonista.

Es importante la siguiente opinión de McBride: "Las estrellas eran uno de los lujos que *The Sun Shines Bright* no podía permitirse, que era justo lo que Ford quería. «Mis películas más bellas no son *westerns* —le dijo a Bertrand Tavernier en 1966—, son pequeñas historias sin grandes estrellas sobre comunidades de gente muy sencilla»"[97]. Evidentemente Ford vuelve a sus valores, los de las pequeñas formas de vida comunal que desaparecen y que son guardadas por un personaje íntegro, pero ya obsoleto, en un mundo que no es el suyo. El director se aparta así de los gustos y modas más en auge en Hollywood.

Tras el fracaso comercial de la película anterior y después de liquidar Argosy, su productora, rueda *Mogambo* (1953), triangulo amoroso y aventuras en África en un *remake* comercial de una vieja historia que también protagonizó Clark Gable. Ford se lo toma como unas vacaciones pagadas y consigue una buena interpretación de los protagonistas, sobre todo de Ava Gardner[98]. En España esta película adquirió resonancia porque la censura, para enmascarar un adulterio, casi nos presenta un incesto.

En 1955 se estrenan dos películas más, que son *Cuna de héroes* (*The Long Gray Line*, 1955) y *Escala en Hawai* (*Mister Roberts*, 1955). La primera tiene todos los tópicos para glorificar el sistema militar americano, girando su trama en torno a West Point. Criticada a veces por su tono patriótico, si esta película puede ser valorada hoy es por reflejar la evolución de unos personajes en un contexto bélico, convirtiendo Ford la Academia Militar en su hogar; símbolo de la grandeza y de las contradicciones del propio país norteamericano[99].

Escala en Hawai supuso el fin de la amistad entre John Ford y Henry Fonda, en el seno de una película llena de tensiones durante el rodaje y que no puede decirse que fuese un éxito. Se trata de un relato sobre un barco carguero y su oficial al mando, el teniente Roberts, en el contexto del final de la guerra en el Pacífico. Al parecer Ford, que bebía en exceso, perdió el control y las relaciones con los actores (H. Fonda, J. Cagney, J. Lemmon), no fueron nada buenas. La película fue acabada de dirigir por Mervyn LeRoy y resulta un producto

[95] McBride, J. 2004, pp. 538-539. Eyman, S. 2001, p. 405.

[96] Eyman, S. 2001, p. 408. (Advertimos que titulamos *The Sun Shines Bright* por *El sol siempre brilla en Kentucky*, ya que aparece con este nombre en España en su emisión por la televisión. También en Anderson, L. 2001, pp. 210-215 y 443).

[97] McBride, J. 2004, p. 573. Véase también: Eyman, S. 2001, p. 409. Bogdanovich, P. 1983, p. 90.

[98] Eyman, S. 2001, p. 415. McBride, J. 2004, p. 585. Casas, Q. 1998, pp. 309-317. Crespo, P. 2002, pp. 290-291.

[99] McBride, J. 2004, p. 591. Eyman, S. 2001, p. 423. Casas, Q. 1998. pp. 317-326. Marías, M. 2002, pp. 292-294.

desigual[100]. A partir de ahora más que nunca el héroe fordiano dependerá en exclusiva de John Wayne.

La próxima película de John Ford es considerada por la crítica, salvo la rara excepción de Lindsay Anderson, como una de sus obras maestras y para muchos como el mejor *western* de la historia del cine. Nos estamos refiriendo a *Centauros del desierto* (*The Searchers*, 1956). Esta obra es así objeto de culto por la complejidad de las tensiones raciales y sexuales que destila, y que es también la complejidad del "héroe", Ethan Edwards, encarnado por John Wayne en uno de los papeles más memorables de su vida artística. Mencionar aquí en extenso toda la complejidad del film nos resulta imposible pero recogeremos algunas opiniones al respecto.

Así McBride y Wilmington sostienen, que "Centauros del desierto" tiene esa clara aunque intangible calidad que caracteriza las obras maestras de un artista: esa sensación de que ha llegado más allá de sus límites acostumbrados, de que ha puesto a prueba sus convicciones más profundas, y de que se ha atrevido a ir más allá de lo que se hubiera podido esperar de él. Su héroe Ethan Edwards (John Wayne), es síntesis abstracta del conjunto de paradojas que Ford había ido encontrando en sus héroes del western desde "La diligencia". Un nómada torturado por su deseo de tener un hogar. Fuera de la ley y héroe militar. Caballero y asesino. Ethan emprende una odisea de cinco años a lo largo de la frontera tras el asesinato de su familia y la captura de su sobrina por los comanches. Como Ulises, viaja a través de un peligroso paisaje"[101].

En esta obra el citado John Wayne, que era considerado por Ford más como un artista que como un verdadero actor, consiguió meterse en el personaje en todo momento. El propio Ford, que se revitalizaba rodando *westerns*, estuvo de lo más centrado y profesional, al revés que en la anterior película, y por eso pudo convertir en materia narrativa cuestiones que en la industria cinematográfica de la época se tenían por inenarrables. Por eso, "*Centauros del desierto* llega al fondo de muchas de las contradicciones por resolver que hacen del género del *western* un campo de lo más rico para estudiar la historia y la mitología americana"[102]. Al parecer, de esta película Ford dijo que sería "una especie de epopeya psicológica"[103].

Por otra parte el director utiliza un recurso narrativo novedoso en el género, y más en esta época, como el *flash back*, para hacer avanzar la narración de forma coherente. Muchos son también los autores que se prodigan en hablar del *outsider*, de su soledad, de sus frustraciones y de su incompatibilidad con la sociedad que él mismo ayuda a crear y que le excluye. Se trata de una obra seminal cuya influencia en la posteridad reclaman múltiples cineastas como George Lucas o Francis Ford Coppola, siendo asimismo una encrucijada en la propia evolución ideológica de Ford, por lo cual se hace difícil juzgarla con los parámetros que hasta el momento se habían empleado para interpretar su obra[104].

---

[100] McBride, J. 2004, pp. 601-605. Eyman, S. 2001, pp. 428-430. Casas, Q. 1998, pp. 326-330.

[101] McBride y Wilmington, 1984, p. 149. (pp. 149-166). Para las comparaciones de esta película y su protagonista, el personaje de Ethan Edwards, con el Ulises de la *Odisea*, véase también Balló y Pérez, 1997, pp. 37-39, 41.

[102] McBride, J. 2004, p. 611.

[103] Apud. McBride, J. 2004, p. 612.

[104] Además de las obras ya citadas véase: Eyman, S. 2001, pp. 440-441. Urkijo, F. J. 1996, pp. 303-308. Bogdanovich, P. 1983, pp. 91-92. Confert. Casas, Q. 1994. Casas, Q. 1998, pp. 333-354. Casas, Q. 2002, pp. 40-41. Coma, 1992, pp. 170-172. Confert. Coma, J. 1994. Coma, J. 1996, pp. 43-48. Martínez Sarrión, A. 1996, pp.114-116. Torres-Dulce,

Constatamos también que en este film el mestizo Martin Pauley, que acompaña a Ethan en su "búsqueda", es el actor americano de origen irlandés Jeffrey Hunter, que también interpretará papeles claves en dos de las películas posteriores de Ford sobre la nueva clase política y la integración racial: *El último hurra* (*The Last Hurrah*) y *El sargento negro* (*Sergeant Rutledge*). Además son interesantes los testimonios de H. Brandon, el actor de origen alemán que encarna al jefe comanche "Scar" (Cicatriz).

Nos llama la atención el hecho de que cuando se estrenó *Centauros del desierto* la crítica la consideró como una obra del montón, es decir, un *western* más de los muchos que se rodaron en los cincuenta[105].

Por nuestra parte no descartamos, ni mucho menos, el tener que volver sobre esta obra, ya que en el marco de esta introducción sólo la hemos reseñado someramente.

Por esta época Ford hizo también algunas eficaces incursiones en el mundo de la televisión, rodando episodios de ciertas series famosas del momento. Además filmó algunas secuencias en otras películas de directores amigos, protagonizadas por John Wayne, como es el caso del western *Hondo* de John Farrow (1953). También rodó algún documental.

La siguiente película que Ford dirigió fue *The Rising of the Moon* (1957), una nueva incursión de tres episodios en el mundo irlandés ("The Majesty of the Law", "A Minute's Wait", "1921"). Esta película, que fue rodada gratuitamente para así ayudar al cine de Irlanda, es amena y francamente personal, trabajando en ella desconocidos actores del país. El director vuelve a ofrecer una visión romántica, apacible y atrasada de esta nación en el segundo de los episodios, mientras que en el tercero, con evidentes ecos de *El delator*, la "teatralidad" del talante irlandés sirve a los fines políticos de un hombre del IRA. Para Wilmington y McBride, Ford trata de recrear la identidad de Irlanda a través de sus seres sencillos y anónimos. Estrenada simbólicamente apenas recaudó dinero[106].

Escrito bajo el sol (*The Wings of Eagles*, 1957), es la biografía que rinde homenaje al coraje de un amigo del director, Frank "Spig" Wead, piloto de la primera promoción de la US Navy, oficial prometedor que vio truncada su vida al quedarse paralítico, convirtiéndose así en guionista cinematográfico y autor teatral de éxito hasta que murió en 1947. Ésta fue una película que Ford no quería hacer, pero que no quería que la hiciese nadie más[107]. Este film, en el que Ford se incluye a sí mismo a través del personaje que interpreta Ward Bond, es, en esencia, la tragedia de un hombre que no supo valorar a quién más le amaba: su familia. En esta película, al "igual que en *Centauros del desierto*, Ford presenta el hogar como el lugar más peligroso del mundo, una fascinante paradoja para un director con unos lazos emocionales tan importantes con el hogar como símbolo de la comunidad y la continuidad[108]. Por otra parte Scott Eyman apunta, que esta obra "es una mezcla incómoda —en su primera mitad— de jaleos poco inspirados al estilo de una comedia muda y —en su segunda mitad— de un intenso drama doméstico, en la que John Wayne hace una buena

---

E. 2002, pp. 54-63. Everson, W. K. 1994, p. 70. Rodríguez, H. J. 2001, pp. 96-99. Confert. VV. AA. 1990. Mena, J. L. 1994, p. 38. Sobre las críticas y desacuerdos de Lindsay Anderson sobre *Centauros del desierto*, en Anderson, L. 2001, pp. 249-263.

[105] McBride, J. 2004, p. 624.

[106] McBride, J. 2004, pp. 632-633. McBride y Wilmington, 1984, pp. 126-136. Eyman, S. 2001, pp. 445-447.Casas, Q. 1998, pp. 287-290.

[107] Bogdanovich, P. 1983, pp. 92-93.

[108] McBride, J. 2004, p. 636.

interpretación"[109]. Los demás actores también hacen interpretaciones inmejorables.

Un crimen por hora (*Gideon's Day*, 1958), es una modesta película policíaca rodada por Ford en Londres y que se aparta de las directrices básicas del autor. Alejado de sus preocupaciones irlandesas el director retrata un día en la vida de un inspector de Scotland Yard. Se trata de un trabajo artesanal sin entusiasmo, es decir de un film nada fordiano[110].

El último hurra (*The Last Hurrah*, 1958), es para muchos críticos casi un testamento en lo referente a las convicciones morales y políticas de John Ford, ya que el personaje de Frank Skeffington, interpretado por Spencer Tracy, está en la línea de la mejor tradición del director (al igual que el juez Priest de películas anteriores). Así, Ford nos muestra los últimos días de un político de Nueva Inglaterra, de origen irlandés, que tras perder las elecciones se retira con dignidad. Pero el film es también la crónica del fin de una era y de unos valores. Para Eyman se nota en exceso la falta de simpatía del director por el mundo moderno y los nuevos usos políticos. Opinión similar también la había manifestado Anderson, pues Ford caricaturiza en exceso a los rivales de Skeffington, restando veracidad y autoridad a su mensaje. Para McBride hay también un exceso de identificación sentimental entre Ford, el protagonista y lo que éste representa, lo cual impide un distanciamiento crítico, máxime si se tiene en cuenta que para esta película el director se rodeó de un nostálgico reparto de viejos amigos[111].

Las dos últimas películas que cierran esta década son dos *westerns*. De uno de ellos, *El sargento negro* (*Sergeant Rutledge*, 1960), nada diremos aquí como ya manifestamos en la introducción a este apartado, pues será objeto de revisión en otro momento. Expongamos algo sobre *Misión de audaces* (*The Horse Soldiers*, 1959).

Que a estas alturas de su vida a John Ford le encantaba rodar *westerns* era cosa sabida, sin embargo el guión de su próximo trabajo, *Misión de audaces*, le agradaba más bien poco, pero el director se las arregló para introducir modificaciones más de su gusto. Por otra parte en esta gran producción, además del habitual John Wayne, trabaja otra gran estrella, como es William Holden. La neófita actriz Constante Towers, en el papel de una prisionera del Sur, estará también presente no sólo en este film sino también en el siguiente, y con Ford colaborará el prestigioso fotógrafo William H. Clothier, que también lo hará en algunos trabajos posteriores.

El rodaje de exteriores, en Mississippi y Luisiana, de este *western* melodramático sobre la Guerra Civil fue complicado logísticamente hablando, pero lo más duro fue que se mató por accidente un extra durante el rodaje, lo cual afectó mucho a Ford. Para algunos comentaristas este desgraciado hecho influyó en que el director se hiciera más acomodaticio y en que la película no fuese auténtica. No obstante, y a pesar del olvido en el que ha caído esta obra por parte de la crítica, se suele citar la escena final de la carga suicida de los niños soldados, cadetes en la Academia de Jefferson, como una de las más

[109] Eyman, S. 2001, p. 447. Véase también: Urkijo, F. J. 1996, pp. 308-310. Casas, Q. 1998, pp. 358-362.

[110] McBride, J. 2004, pp. 640-641. Eyman, S. 2001, pp. 449-450. Urkijo, F. J. 1996, pp. 316-318.Casas, Q. 1998, pp. 292-294. Anderson, L. 2001, pp. 270-271.

[111] McBride, J. 2004, pp. 643-649. Anderson, L. 2001, pp. 264-266. Eyman, S. 2001, pp. 449-454. Urkijo, F. J. 1996, pp. 313-315. Casas, Q. 1998. pp. 297-299.

memorables, más aún sabiendo que dicha escena la introdujo el propio Ford en el guión. Los más críticos, como Anderson, subrayan que el autor no fue capaz de insuflar vida al film, mientras que los más benévolos resaltan las simpatías sudistas de Ford y su capacidad de expresar el horror a la guerra.[112]

"Otoño" y "Crepúsculo". John Ford en sus últimos años

Después de rodar *El sargento negro* (*Sergeant Rutledge*, 1960), meter las narices en la superproducción *El Álamo*, de John Wayne, y rodar un episodio de la serie televisiva *Wagon Train*, Ford se quedó prácticamente sin trabajo y sin embargo en ese contexto dirigiría la que es para muchos otra gran película. Estamos hablando del *western Dos cabalgan juntos* (*Two Rode Together*, 1961).

El guión de lo que al principio iba a ser este proyecto le disgustaba más aún que el de *Misión de audaces*, sin embargo contratadas ya dos grandes estrellas, como James Stewart y Richard Widmark, Ford no se volvió atrás y reformó por entero la historia. El rodaje de exteriores, en Texas, estuvo marcado por la triste noticia de la muerte del viejo amigo Ward Bond, y por otra parte el propio Ford se refiere a esta película diciendo que es "la peor mierda que he hecho en veinte años"[113].

Algunos críticos inciden en resaltar las incongruencias de la película, sus trazos de brocha gorda, señalando el poco interés que Ford se tomó en hacerla, aunque también subrayan que el largometraje queda redimido porque en él se encuentran algunas escenas memorables en los últimos años del cine fordiano, que en este film se llena de autocitas. Nos estamos refiriendo a la famosa escena entre Stewart y Widmark a la orilla de un río. Por otra parte la película abunda en los problemas del racismo siguiendo la estela de *Centauros del desierto*. Así, en esta línea, Ford contrató al mismo actor que interpretó a "Scar" (Cicatriz), Henry Brandon, para dar vida al raptor y caudillo comanche Quanah Parker, y también puso su empeño en que su amigo, el actor negro Woody Strode, con el que ya había trabajado en su anterior película, encarnará al jefe indio Stone Calf[114].

Con *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962), estamos ante una gran película, que todos los críticos están de acuerdo en afirmar como uno de los testamentos vitales de Ford sobre el mundo y la leyenda de la Conquista del Oeste. Este film, rodado casi enteramente en interiores y que recurre a los *flash backs* para construir la narración, es también el punto de arranque del llamado "western crepuscular". En él queda retratado el proceso civilizador en cuanto que leyenda que acompaña al prestigio de un político. Los *flash backs* sirven para acentuar los diferentes puntos de vista sobre una misma historia (la muerte del pistolero Liberty Valance), mostrándosenos, de

[112] McBride, J. 2004, pp. 650-656. Eyman, S. 2001, pp. 458-464. Anderson, L. 2001, pp. 279-280. Bogdanovich, P. 1983, p. 94. Casas, Q. 1994, pp. 73, 74, 179. Casas, Q. 1998, pp. 364-372. Everson, W. K. 1994, pp. 49, 69, 70, 257. Alonso Ibarrola, 1996, pp. 175-176. Losilla, C. 2002, pp. 72-75.Confert. Coma, J. 1992.Coma, J. 1996, pp. 75-77.Mena, J. L 1994, p. 146. Urkijo, F. J. 1996, pp. 319-322.

[113] Apud. McBride, J. 2004, p. 676.

[114] McBride, J. 2004, pp. 676-681. Eyman, S. 2001, pp. 475-477. Bogdanovich, P. 1983, pp. 94-96. Casas, Q. 1994. pp. 201-202. Casas, Q. 1998. pp. 386-397. Confert. Coma, J. 1992. Coma, J. 1996, pp. 80-82. Confert VV. AA. 1990. Urkijo, F. J. 1996, pp. 329-331. Pérez Beneyto, A. 1996, p. 120. Mena, J. L. 1994, p. 106. VV. AA. Confert. 1990.

forma contradictoria, cómo se construye la falsedad de una leyenda pero cómo sin embargo se imprime ésta. Tom Doniphon (John Wayne) y Ransom Stoddard (James Stewart), son dos mundos opuestos y cuando aquél salva a éste, eliminando a Valance, de alguna manera "mata cuanto ama", acabando con una parte de su propia identidad al permitir la falsedad sobre lo sucedido. Por todo ello esta obra significa el fin de una épica, el fin de la frontera mítica del director y del género cinematográfico que tan brillantemente había contribuido a crear.

John Ford sabía que tenía un gran guión y se empeñó en rodar la película en blanco y negro, para poder así desmantelar un mito que, como queda dicho, él mismo había creado.[115] Estamos de acuerdo entonces con lo que dijo Andrew Sarris: "Cuando nos damos cuenta de que el hombre que está en el ataúd es John Wayne, el John Wayne de *La diligencia, Hombre intrépidos, They Were Expendable, Fort Apache, La legión invencible, Río Grande, Tres padrinos, El hombre tranquilo, Centauros del desierto* y *Escrito bajo el sol*, el crítico que piensa que Wayne es un poco viejo para una película de acción ve cómo su idea se convierte en absurdamente superficial"[116].

Después de la obra anterior Ford colaboró como director, junto a Henry Hathaway y George Marshall, en la gran superproducción de la MGM en Cinerama *La conquista del Oeste* (*How the West Was Won*, 1962). Él dirigió, concretamente, el episodio sobre *La guerra civil* y construyó una hermosa parábola antibélica con tremendo, y por momentos amargo, acierto poético en su manifestación exenta de épica. Ford logró transmitir en poco menos de media hora, e insinuando más que mostrando, todo el sinsentido trágico de la guerra[117].

Nos resulta importante la siguiente visión de McBride sobre la evolución ideológica de nuestro director. Así opina, que la "pérdida de fe de Ford en el futuro de América se hizo cada vez más evidente a medida que se agravaban las tensiones sociales de los años sesenta. Los valores que más apreciaba —el hogar, la familia, la justicia, la tradición, el ejército— eran objeto de burla, de ataques o simplemente ignorados. Su ideal de armonía comunitaria se marchitaba a medida que el país se escindía en facciones étnicas enfrentadas. América estaba cambiando de una forma que él era incapaz de entender o aceptar"[118].

Siguiendo con su cine digamos que la próxima película fue *La taberna del irlandés* (*Donovan's Reef*, 1963). Esta obra narra la historia de dos viejos compañeros de la Marina (interpretados por John Wayne y Lee Marvin), que están de juerga casi constante en una isla de la Polinesia francesa y que no quieren volver a la ruidosa civilización después de la 2ª Guerra Mundial. El balance que la crítica hace de este film no es muy positivo, señalando como hace Wollen, que la película "parte de un movimiento general que puede detectarse en la obra de Ford para equiparar a irlandeses, indios y polinesios como comunidades tradicionales, ancladas en el pasado, contraponiéndolas al

[115] McBride y Wilmington, 1984, pp. 178-196. McBride, J. 2004, pp. 681-693. Bogdanovich, P. 1983, pp. 96-97. Eyman, S. 2001, pp. 479-484. Anderson, L. 2001, pp. 295-303. Casas, Q. 1994. pp. 179-184. Casas, Q. 1998, pp. 397-408. Ford, Ch. 1976, pp. 237-238. Astre y Hoarau. 1986, pp. 34, 351-412. Urkijo, F. J. 1996, pp. 331-333. Monterde, J. E. 2002, pp. 43-45. Drove, A. 2002, pp. 296-300. Gómez-Angulo, J. A. 1996, pp. 133-134. Confert. Fernández-Santos, A. 1988. Confert. Coma, J. 1992. Coma, J. 1996, pp. 83-86. Mena, J. L. 1994, p.106. Confert. VV. AA . 1990. Confert. Rodríguez, H. J. 2001. Balló y Pérez, 1997, pp. 122-123.

[116] Apud. Eyman, S. 2001, p. 483.

[117] McBride y Wilmington, 1984, pp. 197-205. McBride, J. 2004, pp. 693-695. Urkijo, F. J. 1996, pp. 335-338. Casas, Q. 1998, pp. 408-415.

[118] McBride, J. 2004, p. 697.

avance hacia el futuro de América, como sucedió en realidad, pero asimilando los valores del futuro de América como en su momento fueron soñados"[119]. Aunque el largometraje explota la leyenda del "irlandés errante que abre una taberna" (como el propio padre de Ford) y el tipo de humor y camaradería de trazo basto tan afines a J. Wayne, si no se es excesivamente exigente esta comedia se deja ver. Por otra parte está bien logrado el personaje de Amelia, la hija del doctor, que es el prototipo del *outsider* sin prejuicios que suspira por un hogar y una familia[120].

Entramos ahora en la recta final de la filmografía fordiana y también de la vida de este director.

Su último *western* fue *El gran combate* (*Cheyenne Autumn*). Ford, aunque estaba cansado y enfermo, quería hacer esta película, pues se trata de su homenaje a los indios. Así narrará el éxodo de los cheyennes hacia sus tierras de origen desde el punto de vista de éstos últimos.

La crítica subraya que el conjunto de esta larga película es fallido, tratándose de una obra de irregular calidad, poseyendo, eso sí, una magnífica fotografía de Clothier. Ford ciñó el argumento a los hechos de forma muy realista y por última vez Monument Valley se convirtió en "su" territorio.

Para esta dura empresa el director intentó reunir a grandes estrellas de Hollywood, contratando además a sus amigos los navajos. Pero Ford, mermado en sus fuerzas, ya no tenía la seguridad de antes, y si a esto añadimos los cambios que hizo la productora para hacer el largometraje más comercial, quitando escenas rodadas por él y añadiendo algunas de las filmadas por la segunda unidad, a cargo del mucho menos competente Ray Kellogg, se puede explicar el desigual resultado. No obstante el film tiene escenas de gran belleza, como la salida de la reserva y la matanza en el fuerte, además de la interesante visión que Ford da de Wyatt Earp; especie de interludio cómico en medio de tan dramática historia.

Durante este trabajo el director, que cada vez dependía más de sus amistades, como el actor negro (pero con sangre india) Woody Strode al que intentó sin éxito dar el papel de Little Wolf, se vio muy afectado por el asesinato de John F. Kennedy. Suspendió el rodaje, celebró una pequeña pero sentida ceremonia con el equipo de filmación y, abatido, despachó el resto de secuencias en exteriores con cuatro tomas, regresando a Hollywood para rodar los interiores[121]. Respecto a estas últimas escenas McBride afirma, que "no contento simplemente con burlarse de la histeria racista del *western* fronterizo en la paródica secuencia de Dodge City, Ford se burla con mordacidad del estado terminal del género del *western*"[122], y añade, que si "buena parte de *El gran combate* se resiente de darle la vuelta a la tradición excesivamente retórica de Dudley Nichols, la satírica secuencia de Dodge City queda como una subversiva autocrítica de Ford"[123].

---

[119] Apud. McBride, J. 2004, p. 701.

[120] Bogdanovich, P. 1983, p. 97. McBride, J. 2004, pp. 699-701. Eyman, S. 2001, pp. 485-487. Casas, Q. 1998. pp. 415-422. Urkijo, F. J. 1996, pp. 340-342.

[121] Bogdanovich, P. 1983, pp. 98-99. Eyman, S. 2001, pp. 489-503. McBride, J. 2004, pp. 702-721. Urkijo, F. J. 1996, pp. 342-345. Confert. Coma, J. 1992. Casas, Q. 1994, pp. 71-75. Casas, Q. 1998, pp. 423-431. Ford, Ch. 1976. pp. 224-239. Mena, J. L. 1994, p. 90.

[122] McBride, J. 2004, p. 718.

[123] McBride, J. 2004, p. 718.

Por nuestra parte estamos de acuerdo con este biógrafo y crítico cuando afirma que hay que juzgar a esta obra por lo que es y no por lo que podría haber sido, pues si de algún modo es un fracaso se trata de un fracaso honorable, además en Europa sí fue muy bien acogida.

En estas mismas fechas John Ford declaraba, que "los westerns son comprendidos y valorados en todo el mundo, en otros países igual o incluso más que aquí…Cuando voy a Japón, me reconocen con más facilidad y me tratan más como una celebridad que cuando estoy en mi propio país. Cuando voy a Inglaterra, a menudo me halagan incitándome a dar conferencias en Oxford y Cambridge, y me invitan a hablar, en especial, de una película como *Wagon Master*, que aquí ha caído completamente en el olvido. Menos mal. Como director de cine, mi público es el mundo, no sólo los Estados Unidos"[124].

Su penúltima película, inacaba por él y fallida, fue *El soñador rebelde* (*Young Cassidy*, 1964). Era también la última oportunidad para visitar profesionalmente Irlanda y hacer justicia al "dramaturgo obrero" Sean O'Casey. Pero Ford bebía en exceso y parecía ausente. Enfermó y los productores lo sustituyeron por Jack Cardiff, que fue quien dirigió la mayor parte, aunque se estrenó como una producción de John Ford[125]. El actor Rod Taylor, que a raíz de esta película trabó contacto con Ford, nos cuenta lo afectado que el director estuvo debido a la operación a la que se sometió John Wayne, después de diagnosticarle cáncer de pulmón. Como todo el mundo del cine sabía, Wayne era como un hijo para Ford y éste le adoraba.

El último largometraje del director fue *Siete mujeres* (*Seven Women*, 1965), y en él revisa sus viejos prototipos de la heroína femenina. Las misioneras decadentes, puritanas y reprimidas no son sólo el ejemplo de una comunidad en descomposición, son también el símbolo de la decadencia de unos valores. Cuando la doctora atea se sacrifica por salvar a unas mujeres a las que desprecia, se vuelve a afirmar el valor de la integridad personal frente al nihilismo, y quien porta la bandera de dicho valor es de nuevo una perdedora, una *outsider*. La película fue un fracaso en los EE. UU., pero para la crítica europea, siempre más atinada y atenta a la profundidad expresiva de Ford, *Siete mujeres* es la obra maestra de su despedida, como reconoce McBride[126].

Después de *Siete Mujeres* Ford siguió leyendo guiones, acarició la idea de realizar algunos viejos proyectos y viajó para recoger premios. También intervino en algunos programas televisivos que se grabaron para festejar su dilatada obra y fue por última vez a Monument Valley, reuniéndose con viejas glorias (entre ellas Henry Fonda con la que saldó su enemistad). Mientras tanto sus películas se hacían más populares en Europa y Sergio Leone le homenajeaba en *Hasta que llegó su hora* (*C' era una volta il west*, 1968)[127].

En sus últimos años Ford estaba casi solo, teniendo una relación de amistad y dependencia con actores como Woody Strode o con el personal habitual que lo cuidaba. Él, que tanto había idealizado a la familia en la pantalla, fue incapaz de formar una sólida. Sus hijos, Barbara y Pat, nunca mantuvieron una buena relación con él, teniendo que luchar contra el alcoholismo al igual que sus

[124] Apud McBride, J. 2004, p. 702. También en Eyman, S. 2001, p. 503.

[125] McBride, J. 2004, pp. 721-723. Eyman, S. 2001, pp. 505-509. Casas, Q. 1998, pp. 298-299.

[126] McBride y Wilmington, 1984, pp. 207-225. McBride, J. 2004, pp. 724-741. Eyman, S. 2001, pp. 512-515. Casas, Q. 1998. pp. 436-445.

[127] McBride, J. 2004, p. 749.

padres, y además murieron prematuramente sin apenas haberse desembarazado de la imagen paterna. Mary, su fiel esposa, seguía a su lado después de toda una vida conviviendo y soportando el difícil carácter del director.

John Martin Aloysius Feeney ("Pappy" para los más íntimos), conocido mundialmente como John Ford, murió el 31 de agosto de 1973. Se había cerrado una página de la historia del cine de Hollywood, se había cerrado una página de la historia de los Estados Unidos de Norteamérica.

CAPITULO 2

Sobre la experiencia militar de John Ford

Tratamos aquí de recoger la experiencia militar de John Ford, ya que podría ser útil para nuestra investigación conocer cómo incidió ésta en su manera de pensar, en determinadas actitudes y en general en su obra. Es evidente que no nos referimos en exclusiva al hecho de que Ford dirigiera películas con temática o trasfondo bélico, lo cual es genérico y común a otros directores de Hollywood durante el siglo XX. De todos modos aquí no vamos a pronunciarnos sobre el valor de dicha experiencia, pues se trata sólo y como decimos de constatarla. Para esta labor vamos a tomar como referencia las biografías de Eyman y McBride, y seguir el curso biográfico del director.

Digamos, para empezar, que Ford vivió su infancia manteniendo estrechos vínculos con el mundo marítimo y portuario de su ciudad. Así el Observatorio de Portland, situado en la cima de Munjoy Hill, era uno de sus lugares favoritos. Por eso, "el joven John Feeney pasó muchas horas allí, contemplando el mar en silencio y absorbiendo el paisaje de las barcas de pesca, buques mercantes y cruceros de la Marina, mientras imaginaba los dramas humanos que se desarrollaban en el interior de esos lejanos barcos"[1]. También trabajó, durante las vacaciones de verano, ayudando como encargado o grumete en diferentes barcos que faenaban en la proximidad de su ciudad y recibió un duro golpe cuando, a punto de terminar en el instituto, suspendió el examen de ingreso en la Academia Naval de Annapolis. Según le contó a Lindsay Anderson en 1950 por aquel tiempo él quería ser capitán de remolcador[2].

Cuando los EE. UU. entran en la Primera Guerra Mundial Ford, como tantos otros jóvenes, se alista, ofreciéndose voluntario como fotógrafo de combate aéreo, puesto que ya trabajaba en Hollywood como ayudante de dirección. Fue rechazado por sus problemas de visión y aunque intentó buscar ciertas influencias no pasó de ser un aspirante a combatiente. Para McBride, Ford quedó profundamente avergonzado y las mentiras de juventud sobre su hoja de servicios tal vez le llevaron a sus llamativas muestras de patriotismo en su vida y obra posterior[3]. Por otra parte al casarse pensará que lo está haciendo con alguien por encima de él, "y hay quien cree que gran parte de su trabajo posterior en la Marina durante la II Guerra Mundial fue un esfuerzo para justificarse, tanto ante su esposa como ante sí mismo"[4].

La actitud de superior condescendencia de Mary, la esposa de Ford, procedente de una luchadora familia sureña de rancio abolengo, hacía que éste, inseguro, buscase en la vida militar el reconocimiento social que necesitaba como compensación, aunque esta actitud fuese anterior a su matrimonio y

[1] McBride, J. 2004, p. 43.
[2] Apud. McBride, J. 2004, p. 83.
[3] McBride, J. 2004, pp. 115-116.
[4] Eyman, S. 2001, p. 64.

debido más a sus orígenes inmigrantes. Lo cierto es que con los años Ford llegó a creer que su carrera en la Armada era tan importante como su obra cinematográfica[5].

Asimismo dos de sus primeras películas sonoras tienen que ver con la Marina, nos estamos refiriendo a *Tragedia submarina* (*Men Without Women*, 1929) y *Mar de fondo* (*Seas Beneath*, 1931). A Ford la vida de orden, disciplina y camaradería le gustaba, pues "una buena tripulación de la Marina era como un buen equipo de filmación, pero con un fin más elevado"[6].

Digamos también que unos años antes Ford había viajado a Irlanda en 1921. Los biógrafos destacan que fue un encuentro con sus raíces familiares y una forma de recuperar su identidad personal. Al parecer buscó a sus parientes y ayudó económicamente al IRA a través del sobrino de su padre, Martin Feeney, pero McBride en su biografía va más allá y busca en las películas de Ford huellas de las experiencias vividas por éste en un periodo tan turbulento de la historia de la nación irlandesa[7]. También se ha especulado sobre la posibilidad de que Ford se hubiese dedicado al espionaje de las actividades navales de los japoneses, durante un viaje de placer que hizo por el Pacífico hasta las islas Filipinas en 1931, mientras era acompañado por el famoso actor George O' Brien. Entrevistado éste muchos años después consideró que tal idea no era más que una tontería[8], máxime —como añade Eyman—, si tenemos en cuenta el grado de casi constante alcoholismo del director durante el citado viaje.

En 1934 Ford, además de adquirir su yate, fue nombrado capitán de corbeta de la Reserva Naval de los Estados Unidos, aunque Scott Eyman refiere que su graduación era la de teniente. Según este biógrafo, Ford habría hinchado su expediente afirmando haber asistido a algún tipo de institución naval y tener dilatada experiencia marítima, pues consiguió sumergirse "en la vida del caballero marino con diligencia, comprando todos los uniformes disponibles en la Armada, adaptándoselos perfectamente a su medida, y buscando con asiduidad los favores de su oficial superior. Entregó al Comedor de Oficiales del Armory en Los Ángeles un cuadro al óleo del "USS Constitution"; a su oficial en jefe, el capitán Claude Mayo, le regalaba entradas de cine y pases al estudio, llevándole incluso a Catalina, a bordo del "Araner". El sentido de todo esto estaba claro: si las películas carecían de estatus social, la pompa y ambiente de la Armada representaban una valoración más profunda"[9].

Cuando murió Tom Mix, un famoso actor de los primeros *westerns* del cine mudo, Ford consiguió una bandera de la Administración de Veteranos para cubrir el ataúd y eso a pesar de que el actor había desertado de la artillería estadounidense en 1902[10].

Por otra parte a finales de los años treinta y según constatan sus biógrafos, la hipótesis de que Ford hubiese trabajado para la Marina observando a los japoneses durante sus cruceros en el "Araner" parece mucho más plausible[11]. En este sentido McBride cita la biografía de Ford realizada por Andrew Sinclair y que fue publicada en 1979, pero también manifiesta que este autor no aporta pruebas al respecto del asunto del espionaje para luego presentar él las suyas, exponiendo que "de todas formas, no hay que descartar que Ford desempeñara

[5] McBride, J. 2004, p. 146.
[6] Eyman, S. 2001, p. 120.
[7] Eyman, S. 2001, p. 66. McBride, J. 2004, pp. 158-167.
[8] Eyman, S. 2001, p. 123.
[9] Eyman, S. 2001, p. 149.
[10] Eyman, S. 2001, pp. 227-228.
[11] Eyman, S. 2001, pp. 239. McBride, S. 2004, p. 232.

un papel informal, no remunerado y clandestino para la inteligencia militar durante esta época. Es posible que su primera implicación fuera de carácter «extraoficial». Lo que sí recogen sus expedientes militares es que llevó a cabo misiones de reconocimiento en México para la Marina entre 1935 y 1939, elaborando informes secretos y recibiendo órdenes para espiar la presencia militar japonesa en la Baja California. Contrariamente al retrato que hace Sinclair de Ford como de alguien que llevaba una doble vida de «adolescente» inspirada en un «despreocupado sentido de la conspiración», Ford estaba seriamente comprometido con su labor de espionaje"[12]. McBride recoge además un informe que redactó para la Marina en 1941 y en el que se afirma lo siguiente: "En 1931, el almirante Frank H. Schofield, el capitán de navío Herbert Jones y el capitán de corbeta, comandante Gail Morgan me pidieron que preparara un curso de fotografía naval, sobre su uso, su táctica, su historia y su propaganda. Fui nombrado teniente comandante de la Reserva Naval para encargarme de esta tarea, recomendado por el almirante Schofield"[13].

Asimismo el citado biógrafo añade algunas indicaciones más referentes a la preparación por Ford de un curso de "Fotografía naval y de combate", según una orden de 1934, y que el director incluye en un informe que hizo durante la Segunda Guerra Mundial sobre la creación, en 1940, de su unidad fotográfica de combate, la Field Photographic Branch de la Marina de los Estados Unidos[14]. Otros documentos, tanto de Ford como de sus superiores durante la guerra, atestiguan que durante el periodo prebélico trabajó en asuntos de inteligencia desde septiembre de 1934 hasta 1941, principalmente viajando a la costa mejicana a instancias de su superior el capitán Zacharias[15].

Vamos a tratar ahora de la participación de Ford en la contienda.

Previamente hay que decir que el director se había encargado de organizar lo que al principio se conoció como Unidad Fotográfica de Voluntarios, reclutando y preparando por su cuenta a técnicos de cámara, sonido y laboratorio entre el personal de los estudios. En 1940 Ford presentó la propuesta formal a la Marina y fue aceptada, adquiriendo estatus oficial en el Field Photo de la Reserva Naval del undécimo Distrito Naval de San Diego, y él fue nombrado oficial de reclutamiento para formar instructores en el uso de la fotografía en "tácticas, balística y en películas históricas y sobre instrucción"[16].

Llamamos la atención sobre la perspicacia que muestra Ford al concebir la importancia que tendrá no sólo la fotografía y el cine en el curso de la guerra, en sus múltiples aplicaciones, sino la futura televisión. Insisten los firmantes de dicha propuesta en el papel que los medios de comunicación de masas han jugado en la reciente historia de Alemania y en el papel combativo superior que han de tener en una democracia[17].

En este contexto, bajo la coordinación de Darryl Zanuck y con contrato gubernamental, se rodaron en Hollywood películas de entrenamiento destinadas a los centros de reclutamiento del ejército. De entre las cuatro que se filmaron *Sex Higiene* la dirigió John Ford y en ella se insiste en que la abstinencia total es la mejor medida de prevención contra las enfermedades venéreas. Al parecer la

[12] McBride, J. 2004, p. 232.
[13] Apud. McBride, J. 2004, p. 232.
[14] McBride, J. 2004, p. 232 y 306.
[15] McBride, J. 2004, pp. 306-309.
[16] Apud. McBride, J. 2004, p. 355.
[17] McBride, J. 2004, pp. 354-356.

repugnante crudeza con la que presentaba el tema consiguió su objetivo al asustar a millones de soldados[18].

Por otra parte Scott Eyman refiere cómo "el 9 de septiembre de 1941 William «Wild Bill» Donovan, director de la recién creada Oficina de Servicios Estratégicos de Washington, escribió a Frank Knox, el secretario de Marina, que quería que John Ford entrara en el servicio activo y fuese asignado a su oficina tan pronto como fuera posible"[19]. Dos semanas después del ataque a Pearl Harbor Ford estaba de camino a la Zona del Canal, vía Miami, y había cambiado Hollywood por su cuartel general en Washington D.C., sede de la mencionada oficina[20].

Para cuando los EE. UU. entraron en guerra la Field Photo ya estaba casi totalmente organizada y distribuida por otras partes de la nación y, aunque los aficionados de Hollywood eran vistos con cierto recelo por la Marina, la unidad de Ford se integró en la Oficina de Servicios Estratégicos al mando del citado Donavan.

Respecto de todo esto resulta interesante la siguiente visión de cómo era percibido en la época el asunto de Ford y Donovan. Así "la amistad de Donovan con Roosevelt le convirtió en tabú para J. Edgar Hoover, entre otros. Douglas MacArthur nunca permitió que la OSE entrara en su teatro. Los de West Point llamaban a la OSE «los dragones de Donovan», Charles Lindbergh dijo que la organización estaba «llena de política, propaganda y controversia» y Joseph Goebbles la describió como un «grupo de escritorzuelos judíos». William Colby, que sería más tarde jefe de la CIA, llamó a la OSE «un ejercicio de improvisación»"[21].

Para Eyman, "en cierto sentido, el servicio de Ford en la Marina sería muy similar a su trabajo en Hollywood: los momentos tranquilos en Washington eran seguidos de momentos excitantes en los que hacía lo que había venido a hacer al mundo, es decir; rodar películas, dar órdenes a hombres e insultar a cualquiera que estuviera pidiendo un cumplido"[22]. Aunque este biógrafo insiste en que Ford dirigía su unidad como si fuese un plató de cine, pero a mayor escala, las cosas no fueron tan sencillas. Si bien Ford, que tenía carta blanca de su superior, usó de toda su habilidad para conseguir requisar lo que quería y estar en el meollo. Nos estamos refiriendo en concreto a la batalla de Midway. Por otra parte McBride apunta que "Ford maduró mucho física y psicológicamente durante la guerra"[23].

Digamos también que dos de sus amigos, los actores Ward Bond y John Wayne, nunca se alistaron. El primero no era apto al padecer epilepsia y el segundo, aunque escribió varias veces a Ford amagando con incorporarse a su unidad, se quedó en Hollywood haciendo cine y promoviendo su carrera de actor, aunque otras estrellas mucho más afamadas del momento se habían alistado. El director no desaprovechará la ocasión en sus cartas y en la posterior relación con él para zaherirlo por su "heroísmo". Otros intuyen que este hecho dio lugar a que en su vida posterior, tanto Wayne como Bond, hiciesen excesivas muestras de patriotismo como compensación[24].

---

[18] McBride, J. 2004, p. 358.
[19] Eyman, S. 2001, p. 239.
[20] Eyman, S. 2001, p. 240.
[21] Eyman, S. 2001, pp. 246-247. Véase también McBride, J. 2004, pp. 374-378.
[22] Eyman, S. 2001, p. 247.
[23] McBride. J. 2004, p. 378.
[24] Eyman, S. 2001, pp. 245-246. McBride, J. 2004, pp. 379-381 y 522.

Siguiendo con la intervención de John Ford en la guerra digamos que sus biógrafos nos dan cumplida y extensa noticia de cómo, cámara en mano y acompañado por un joven soldado, filmó desde la central eléctrica el bombardeo japonés a la isla de Midway. "Mackenzie empezó a moverse por allí, rodando todo lo que podía en su carrera, mirando por las ventanas, asomándose por las esquinas. A Ford le alcanzó en la cabeza un trozo de cemento y se desmayó. Al recobrarse volvió a coger su cámara y siguió rodando, pero luego fue alcanzado por metralla que le hizo un agujero de siete centímetros en el antebrazo. El brazo enseguida empezó a ponérsele morado desde el codo a la muñeca"[25].

La repercusión en la prensa no se hizo esperar pero Ford no había hecho más que empezar su trabajo.

Lo primero que hizo con el metraje filmado, que se acabaría convirtiendo en *La batalla de Midway*, fue ponerlo a buen recaudo, como nos cuenta su ayudante, el montador y futuro director de cine Robert Parrish. Ford no quería que la Marina y sus superiores metieran las narices hasta que él no hubiese montado y sonorizado las tomas, porque deseaba que previamente a su difusión la película fuese vista por el presidente de los EE. UU. Muy hábil, consiguió convertir aquel material en una película cargada de sentimientos. Insertó imágenes de Franklin Roosevelt hijo para sugerir que había estado en el lugar y las voces de los actores Henry Fonda, Jane Darwell y Donald Crisp dieron complicidad emocional al conjunto[26].

Con los documentales *La batalla de Midway* (*The Battle of Midway*, 1942) y *December 7th* (1943) Ford volvió a ganar nuevos Oscars. Este último film (codirigido por Gregg Toland y que fue rodado primero), es una recreación del fracaso de los estadounidenses en Pearl Harbor. Con él Donovan pretendía contraatacar a la Inteligencia Militar, frente al frustrado intento de inculparle en el hecho de que los norteamericanos fueron cogidos por sorpresa por los japoneses. En *December 7th* Ford deja clara su crítica al alejamiento de los altos mandos gubernamentales y militares respecto del ejército real, y plantea la necesidad de una mayor preparación. Además expone no sólo que el ejército fue pillado desprevenido, sino que no se hizo caso a la población civil de origen japonés que vivía en Haway. Todos estos sentimientos del director se reflejarán después en su cine. Así McBride afirma: "En los *westerns* de Ford sobre la caballería, el resentimiento que sienten los oficiales por el inadecuado apoyo del distante Gobierno de Washington debe mucho a la identificación emocional del director con los hombres que combatieron y murieron en guarniciones como las de Pearl Harbor y Midway"[27].

Veamos ahora los testimonios más importantes sobre *La batalla de Midway*, película en la que el director acertó de lleno y que él fotografió íntegramente[28]. Así, sabemos que "Parrish le preguntó a Ford si debía montar lo filmado como un documental convencional o como una película de propaganda.

—¿Qué significa «una película de propaganda»? —le preguntó Ford asqueado.

—Bueno, me refiero a si está destinada al público o a la OSS.

[25] Eyman, S. 2001, pp. 250-251. McBride, J. 2004, p. 397.

[26] Eyman, S. 2001, pp. 252-253.

[27] McBride, J. 2004, pp. 391-392.

[28] Véase la explicación que da Ford a Bogdanovich en su libro de entrevistas. (Bogdanovich, P. 1983, p. 84. También citado en McBride, J. 2004, p. 398.)

—Es para las madres de América. Para que sepan que estamos en una guerra y que durante cinco meses nos han echado la mierda encima y que ahora estamos empezando a contraatacar"[29].

Cuando Ford y Donovan pasaron la filmación al presidente de los Estados Unidos y su esposa, ésta acabó llorando después de ver la imagen de su hijo en la pantalla. Roosevelt le dijo entonces al almirante Leahy: "Quiero que todas las madres de América vean esta película"[30].

Por todo esto Eyman señala, que "Ford optó sabiamente porque la película fuera totalmente auténtica; nada de recreaciones en estudio ni maquetas. *La batalla de Midway* no trata de ser un reportaje ni ofrece una amplia perspectiva de la batalla (en cierto sentido, la película representa mal la batalla, pues el ataque aéreo a Midway, la pieza central del film, fue una parte comparativamente insignificante de la batalla total). Como señaló William Murphy, «la película sustituye los sentimientos morales y emocionales por la información», lo que diferencia la película de la serie de Frank Capra *Why We Fight*, o de otros documentales de guerra como *Desert Victory* o *Stilwell Road*.

Considerada como un documental, es inusualmente impresionista; considerada como una película de John Ford, es una de las mejores y ofrece la esencia pura del espíritu de Ford y el modo en que percibía el valor de la batalla. También tiene la autenticidad necesaria: a medida que se suceden las explosiones, el marco de la película de 16 mm salta dentro del mecanismo de la cámara. La narración es muy escueta y aforística, comparada con otras películas de guerra invariablemente triunfalistas"[31].

Por su parte McBride afirma, que "el objetivo de Ford con su película de dieciocho minutos de duración no era dilucidar estrategias militares o proporcionar un detallado informe histórico. En vez de eso, utilizó imágenes llenas de poesía para transmitir la sensación de la batalla tal y como la experimentaron los hombres que combatieron con ella y así permite al pueblo americano que entendiera los sacrificios que era necesario hacer para salvaguardar su estilo de vida"[32]. Para Andrew Sarris se trata de "un documental en apariencia. […] [Ford] se sitúa en él en el plano cotidiano en el que se miden los grandes héroes. No es la batalla propiamente dicha lo que le interesa a Ford, sino los rostros exhaustos de los aviadores que se salvaron tras arriesgarse en el Pacífico después de días de privaciones"[33].

Tag Gallager considera *La batalla de Midway* como la primera obra de madurez de Ford[34], y por las heridas que recibió el director fue condecorado con el Corazón Púrpura[35]. Sin embargo con *December 7th* los altos mandos militares fueron implacables, pues la confiscaron, y así metieron en vereda a un díscolo e irreverente John Ford. Además la versión que se estrenó fue la que permitió la censura militar, que a partir de ese momento supervisaría todas las películas.

Siguiendo con la guerra, después de la intervención de Ford en el Teatro de Operaciones del Pacífico fue enviado a las islas Británicas, para preparar con sus hombres del Field Photo la cobertura cinematográfica de la invasión aliada

[29] McBride, J. 2004, p. 400.
[30] Apud. McBride, J. 2004, p. 401. Véase también en Anderson, L. 2001, p. 163, nota 6.
[31] Eyman, S. 2001, p. 253.
[32] McBride, J. 2004, p. 399.
[33] Apud. McBride, J. 2004, p. 399.
[34] Apud. Casas, Q. 1998, pp. 181-182.
[35] McBride, J. 2004, p. 415, nota 17.

en el norte de África, llegando a Londres el 31 de agosto de 1942 y a Argel a mediados de noviembre de ese mismo año[36].

Según una carta que Ford dirige a James Roosevelt él filmó personalmente el desembarco de Bône, que fue muy duro. Después las tropas se dirigieron a Túnez, siendo hostigados constantemente por artillería y fuego de tanques enemigos. Afirma además que llegó a pasar hambre, perdiendo quince kilos[37].

Sólo una pequeña parte de lo filmado en color por Ford y sus muchachos formó parte del documental de Zanuck *At the Front in North Africa* (1943), pero lo rodado por aquél tiene belleza visual o dota de dramatismo a la acción[38].

Digamos, aunque sea de pasada, que en 1943 varias personalidades de Hollywood, entre las que se encuentra John Ford, fueron investigadas por el Senado de los Estados Unidos, principalmente por cuestiones económicas. El director salió indemne, pero aumentó su secretismo a la hora de hablar públicamente de sus actividades cinematográficas militares y además se aseguró de que su hoja de servicios estuviera documentada hasta el último detalle[39]. Por otra parte Ford seguía de cerca los preparativos de la MGM para lo que sería su película *The Were Expendable* (1945).

A finales del verano de 1943 fue enviado por Donovan al Teatro de Operaciones de China-Birmania-India en calidad de "observador técnico", y la misión de cuatro meses para la que fue encargado obedecía al objetivo de reforzar las relaciones de EE. UU. con Gran Bretaña y sus aliados en esa zona del mundo. En Nueva Delhi conoció al general Albert C. Wedemeyer que facilitó el trabajo de la OSS. Según McBride este general influiría en el progresivo giro hacia la derecha de las ideas políticas de Ford durante la guerra fría[40]. También conoció al coronel Eifler, jefe de la unidad de la OSS en Birmania, que fue sustituido por el propio Donovan. Mientras tanto unos cámaras del Field Photo documentaron los entrenamientos e incursiones de las guerrillas kachin[41] y Ford participó en algunas filmaciones dejando su toque personal. Además sobrevoló el Himalaya entre la India y China para realizar tareas de inspección, instruyó a los hombres del general Claire Chennault en diferentes técnicas y filmó personalmente el terreno entre Chinking y Kunming, desafiando al fuego antiaéreo. Cuando regresó a Washington pasó por Arabia, Egipto, África occidental y Brasil[42].

Según nos cuenta McBride, "a partir de *The Battle of Midway*, las películas realizadas por el Field Photo mostraban una preocupación muy fordiana por el coste humano de la guerra. Los muertos son frecuentemente recordados en la pantalla con funerales y otros rituales. En algunas ocasiones, Ford se encontró con que tenía que llorar la muerte de sus propios hombres del Field Photo. Doce de ellos fallecieron durante la guerra, algunos en la flor de la juventud"[43]. En este sentido, a Ford le tocó la poco agradable tarea de mandar cartas de pésame a los padres de un joven compañero muerto, e hizo todo lo posible para que Harry Carey Jr., el hijo de su viejo amigo y futuro actor de su Compañía, tuviera un mejor destino en la guerra[44].

---

[36] McBride, J. 2004, p. 414-415.
[37] McBride, J. 2004, p. 415.
[38] McBride, J. 2004, p. 416.
[39] McBride, J. 2004, p. 419.
[40] McBride, J. 2004, p. 426-427.
[41] McBride, J. 2004, p. 428.
[42] McBride, J. 2004, p. 430.
[43] McBride, J. 2004, p. 430.
[44] McBride, J. 2004, pp. 430-431. Eyman, S. 2001, p. 265.

Para dar un alcance de todas las correrías bélicas de John Ford baste el siguiente resumen que nos hace Scott Eyman: "Desde mediados de 1943 hasta finales de año, Ford visitó Portland, Boston, Río, Brasil, Trinidad, de vuelta a Washington y luego se fue a la India, donde, en diciembre, escribió una carta extasiado ante la belleza del Taj Mahal. En enero de 1944 estuvo en Nueva Delhi, Karachi, Aden, Jartum, Accra, Natal y de nuevo Brasil antes de volver a Washington el 23. En marzo pasó dos semanas en Los Ángeles, sus primeras vacaciones auténticas después de los dos días que había tenido tras la batalla de Midway"[45].

En el ínterin en su oficina de Washington las cosas habían cambiado, aunque ahora se preparaba una nueva misión en ultramar. Se trataba del desembarco de Normandía.

Bajo un cierto secretismo, como es obvio, Ford partió para Londres, llegando la noche del 19 de abril de 1944. Iba a organizar la documentación cinematográfica de la Operación Overlord, nombre en clave del tan esperado desembarco.

De su participación el director dijo: "Estaba al mando de la sección de cine, pero a decir verdad lo que realmente hice es ejercer como oficial de logística. Me encargué de que todo aquel que pudiera manejar una cámara la tuviera. […] Mi unidad estaba allí para filmar todo lo que pudiéramos para los archivos"[46]. Ford "designó a Brick Marquand y a Junius Stout para que fueran los cámaras principales en la primera oleada y supervisó la colocación de cámaras automáticas en algunas de las lanchas que iban a llegar a tierra para que empezaran a filmar en cuanto bajasen las rampas"[47]. Igualmente uno de sus hombres, Georg Hjorth, ya había hecho unas nueve incursiones tras las líneas enemigas y el director le había ordenado que rodase todo lo que pudiese.

"Durante los primeros días de entrenamiento para el combate, Ford les dijo a los miembros de su equipo: «Os voy a prometer algo: nunca enviaré a ninguno de vosotros a realizar un trabajo que no haría yo mismo».Y les prometía que el Día D desembarcaría con ellos"[48].

Como nos cuentan sus biógrafos, Ford se las arregló para estar en la playa de Omaha y ver a las lanchas de desembarco dirigirse hacia la batalla. "A eso de media mañana, Ford y otros miembros de la tripulación del "Plunket" fueron embarcados a bordo de los *dukws* (camiones anfibios, *patos*). Luego se dirigieron hacia la playa.

Ford recordaba haber visto "a un hombre de color en un *dukw* cargado con suministros; les dejó en la playa, descargaron, y regresó a por más. Yo lo contemplaba todo, fascinado. Los obuses caían a su alrededor. Los alemanes iban a por él. Él esquivó todos los obstáculos y continuaba yendo y viniendo, una y otra vez, completamente tranquilo. Yo pensé: "Dios, si alguien merece una medalla es ese hombre". Quería filmarle, pero me encontraba en un lugar relativamente seguro, de modo que me dije: "Al infierno con ello". No me importó reconocer que era mucho más valiente que yo"[49].

Según Eyman Ford no desembarcó hasta unos días después[50], pero McBride recoge el informe de la OSS sobre las actividades de aquél durante ese día, que

[45] Eyman, S. 2001, p. 264.
[46] Apud. McBride, J. 2004, p. 434.
[47] Eyman, S. 2001, p. 266. Véase también sobre el sistema de cámaras automáticas, McBride, J. 2004, p. 435.
[48] McBride, J. 2004, p. 435.
[49] Apud. McBride, J. 2004, p. 436.
[50] Eyman, S. 2001, p. 267.

afirma, que "siendo plenamente consciente de que estaría expuesto como nunca al fuego enemigo sin medios para ponerse a cubierto, se encargó personalmente de toda la operación y fue el primero de su unidad en desembarcar"[51]. Ford puso a algunos de sus hombres a cubierto mientras filmaban y luego los visitó en sus diferentes puestos. Otros directores de cine que también prestaban servicio, como George Stevens, fueron testigos del valor de Ford.

Las filmaciones del Día D se enviaron a Londres y fueron reveladas y montadas siguiendo sus instrucciones. Veinte años después Ford declaró que sus recuerdos de ese día le llegaban "en tomas inconexas, como los planos que hay que montar después del rodaje de una película. […] Estaba demasiado ocupado haciendo lo que tenía que hacer para hacerme una imagen mental coherente"[52].

El informe completo y sonorizado sobre el Día D fue visto por Winston Churchill, Roosevelt y Stalin, y parte de lo rodado en blanco y negro se introdujo en noticiarios y documentales del gobierno. Las cintas en color no se exhibieron al público y salieron a la luz recientemente. El director de cine Steven Spielberg se encarga de su conservación desde el Centro Eisenhower, y este mismo director recreó el desembarco con *Salvar al soldado Ryan* (*Saving Private Ryan*), película por la que recibió el Oscar en 1998[53].

Al parecer, y después de todo el jaleo, Ford cogió una de sus grandes borracheras de la que fue testigo el fotógrafo y comandante William H. Clothier, al que después de la guerra Ford contrató como operador de cámara en alguna de sus más famosas películas. Otros testimonios de sus compañeros y superiores subrayan no sólo el valor de Ford sino también su poco respeto por las ordenanzas y el protocolo[54].

En aquellos meses el director se quedó impresionado por uno de los héroes de la 2ª Guerra Mundial, John D. Bulkeley, cuya historia en la derrota de Filipinas contará en *They Were Expendable* (1945)[55]. Con él participó en una breve misión de ayuda a los partisanos de Yugoslavia y en 1971, cuando Frank Capra visitó esa nación, "el presidente Tito le concedió una medalla para que le fuera entregada en secreto a Ford en Hollywood por haber protagonizado esa misión de rescate"[56]. Sin embargo el propio Bulkeley, que reconoce que la misión de los británicos y de la OSS era ayudar al otro líder, Mihailovic, se mostró escéptico respecto a la supuesta acción de Ford con los partisanos y piensa que esa historia es otra de las patrañas que al director le encantaba inventar[57].

Respecto de la película arriba citada los planes de su realización iban hacia adelante. Así "el 12 de septiembre James Forrestal, el Secretario de Marina, escribió al director en activo de la OSE que la MGM había requerido los servicios del comandantes John Ford. «Esta película sería útil para la Marina y, como el comandante Ford está muy cualificado debido a su experiencia cinematográfica y su servicio naval, espero que pueda estar disponible»"[58]. A su vez el director

[51] Apud. McBride, J. 2004, p. 437.
[52] Apud McBride, J. 2004, p. 436. También Apud. Eyman, S. 2001, p. 267.
[53] McBride, L. 2004, pp. 437-438.
[54] McBride, J. 2004, p. 439. Eyman, S. 2001, p. 267-268.
[55] Bogdanovich, P. 1983, pp. 84-85. McBride, J. 2004, p. 441.
[56] McBride, J. 2004, p. 443.
[57] McBride, J. 2004, p. 443.
[58] Eyman, S. 2001, p. 269. Advertimos que las siglas OSS (Office of Strategic Services) y OSE (Oficina de Servicios Estratégicos), se refieren al mismo organismo, y que se corresponden respectivamente con las versiones de McBride (sin traducir al castellano) y Eyman. MGM son las siglas del estudio cinematográfico Metro-Goldwyn-Mayer.

envió un memorándum al jefe de personal de la Marina pidiendo su baja temporal mientras hacía la película.

Un mes más tarde Ford estaba en la Fox presionando para que le dejaran hacer *The Were Expendable* para la MGM. Con los 300.000 dólares que cobraría pensaba montar un Club-Hogar para los veteranos excombatientes de su Unidad (el Memorial Home del Field Photo). Ford logró una vez más salirse con la suya.[59] Así dio el papel protagonista a Robert Montgomery, un actor del estudio que interpretaría al teniente de navío John Brickley (remedo en la ficción de Bulkeley), y contrató a varios de los miembros de su compañía estable, entre ellos a John Wayne y Ward Bond[60].

Como muchas películas de Ford ésta tuvo sus peculiaridades. La recreación de la campaña en las Filipinas se hizo en Key Biscayne (Cayo Vizcaíno). Algunas de las personas sobre las que se basa la ficción fílmica pusieron demandas, por no estar de acuerdo con las caracterizaciones que de ellas aparecían en la pantalla. El director —como en él era habitual—, siguió tratando duramente a sus actores, sobre todo a John Wayne, al que humilló cruelmente tal vez por haber esquivado el servicio activo. El propio Ford, y posiblemente fruto de su estado de nerviosismo, se rompió una pierna durante el rodaje. Pero con todo supo desarrollar sus toques de gracia, sus momentos poéticos y su tono elegíaco[61].

McBride señala sobre este film, que "una reflexión tan profunda y sincera sobre la guerra no habría sido posible si la película se hubiera hecho en 1942 ó 1943.

Estrenada el 20 de diciembre de 1945, *The Were Expendable* fue capaz de hacer comprender al público de posguerra las penosas decisiones y heroicos sacrificios que había sido necesario hacer para alcanzar la victoria final. Y aunque Ford realizó la película durante los últimos meses de la guerra, cuando el deseo de venganza de los americanos contra los japoneses estaba viviendo un momento apocalíptico, el director evita la demonización del enemigo, cuyos marineros y soldados no aparecen nunca en la pantalla. En lugar de eso, Ford, en algunos momentos clave, centra compasivamente la atención del público en los afligidos rostros de civiles asiáticos, subrayando la universalidad del sufrimiento en tiempo de guerra"[62].

Ya Lindsay Anderson había elogiado ampliamente esta película diciendo que se trata de un "poema heroico"[63], y Bogdanovich subrayó el tema de la "gloria en la derrota"[64], del noble fracaso, como la esencia del film, al igual que sucede en otras obras del director.

Cuando la película se estrenó no llegó en buen momento, pues la guerra había terminado y con ella el furor bélico de los aliados, pero los valores de la cinta ha perdurado con los años.

La guerra había cambiado a Ford. "Para él, era un crisol en la que se probó a sí mismo y sacó algo más que un aprobado. Le envolvió con una sensación de trascendencia que no tenía una carrera en Hollywood. Y le permitió conseguir su propia cuota de valor. Ya entrado en la mediana edad, John Ford se había arriesgado, había luchado en una gran guerra y había sobrevivido"[65].

---

[59] Eyman, S. 2001, pp. 269-270. McBride, J. 2004, pp. 445-446.
[60] Eyman, S. 2001, pp. 271-272. McBride, J. 2004, pp. 446-447.
[61] Eyman, S, 2001, pp. 271-272. McBride, J. 2004, pp. 449-451.
[62] McBride, J. 2004, p. 451. Véase también Eyman, S. 2001, p. 272.
[63] Anderson, L. 2001, p. 174. (pp. 163-174). También Apud. McBride, J. 2004, p. 452.
[64] Bogdanovich, P. 1983, p. 85. También Apud. McBride, J. 2004, p. 453.
[65] Eyman, S. 2001, p. 270.

El 28 de septiembre de 1945 la Field Photographic fue oficialmente disuelta y al día siguiente Ford fue licenciado en la Marina.

Frente a este tono de madurez y seriedad hay que decir que Ford maniobró y utilizó sus influencias para conseguir todo tipo de condecoraciones, convirtiéndose en un fanático de los galones a pesar de que había satirizado esta actitud en la pantalla. Pudo conseguir la Legión al Mérito, pero sin embargo fue rechazado para la Medalla al Servicio Distinguido, que sí obtuvo F. Capra[66]. Por otra parte, la "acción de Ford de autodefinirse a sí mismo en ese momento crucial de la historia de Hollywood, y también de la historia de los Estados Unidos, daba fe de la profunda transformación que había experimentado el director durante la Segunda Guerra Mundial. Su identificación con el espíritu militar y su creciente concepción de sí mismo como un poeta nacional hizo que sus esfuerzos como director durante la posguerra se centraran ampliamente en la historia americana. Vestido con uniforme militar y una gorra de béisbol de la Marina con un águila de capitán, Ford daba órdenes en los platós como si fueran una continuación del Field Photo"[67].

Después de la guerra además de su yate, el "Araner", la Granja del Field Photo será uno de sus lugares favoritos. Allí podrá reunirse con algunos viejos camaradas y hacer el tipo de vida que tanto le gustaba al director. Entre otras cosas organizar ceremonias como el Memorial Day y celebrar los funerales de su amigo Harry Carey, todo ello al modo extravagante y típicamente fordiano[68].

Por otra parte y como ya se ha apuntado su experiencia bélica le llevará a interesarse aún más por la historia de su país y la vida de los hombres en los fuertes fronterizos, como puede verse en su trilogía de la Caballería[69]. Ésta, aunque no fue planificada como tal, se basa en historias de James Warner Bellah, escritor de novelas baratas que Ford conoció durante la guerra. Los testimonios sobre la ideología fascista y racista de Bellah ya han sido recogidos en otro momento de nuestro trabajo, por lo que no vamos a repetirlos aquí[70]. Al director "le gustaba lo militar, pero evitaba el militarismo"[71], nos dice Scott Eyman, ya que cuando ascendieron a Ford en 1951 a contralmirante, según Mark Armistead —uno de sus superiores en la guerra—, "estaba probablemente más orgulloso de su banda de almirante de lo que estaba de todos sus Oscar juntos"[72].

El caso es que "Ford y Bellah estaban unidos por una convicción básica: el valor de los militar. Bellah escribió historias sobre soldados, cosa que ocuparía cada vez más el mundo de Ford. La guerra había estimulado su ya fuerte sentido de la comunidad de hombres, y añadió un sentido del implícito aire de tragedia potencial que amenaza cada momento de la vida de un soldado.

Al adaptar a Bellah, Ford pudo evadirse de la gruesa y coagulada prosa, y eliminar totalmente el racismo, desviviéndose por adjudicar a los indios dignidad

[66] Eyman, S. 2001, p. 273. McBride, J. 2004, pp. 455-457.
[67] McBride, J. 2004, pp. 459-460.
[68] McBride, J. 2004, p. 468 y 470-472.
[69] McBride, J. 2004, p. 492.
[70] Véanse las notas 87, 88 y 89 de nuestra "Introducción biográfica y filmográfica a John Ford".
[71] Eyman, S. 2001, p. 320.
[72] Apud. Eyman, S. 2001, p. 271.

y sentido de la humanidad; por ejemplo, en la hermosa escena entre Nathan Brittles y Pony —que— anda en *La legión invencible*. Profundizaría y matizaría las dimensiones únicas de las historias de Bellah, incluyendo el personaje de la esposa ausente en *Río Grande*, que en la historia de Bellah no aparece, añadiendo un elemento de tensión sexual a la historia principal de un soldado y de su hijo. Y cuando Bellah creaba algo bueno por su cuenta, como la frase emblemática «No se disculpe nunca, señor Cohill, es una prueba de debilidad», Ford lo amplificaría como un signo de carácter"[73].

Pero la experiencia militar de John Ford estará presente con posterioridad a la guerra también en otros ámbitos de su profesión.

Así, cierta vez, contrató a un cámara (Archie Stout) porque se sentía obligado con él, ya que su hijo había fallecido en combate sirviendo en la Field Photographic Unit[74]. Por otra parte, cuando Ford se enfrentó en una declaración pública al Comité de Actividades Antiamericanas, con la "guerra fría" en marcha y en plena "caza de brujas", hizo valer su condición de veterano con experiencia en la guerra, pues recordó que Washington "daba más valor al hombre resistente (el soldado que podía estar en las líneas día tras día) que a una mera y pirotécnica muestra de espectacular valentía. […] Y esta noche, la gente que hacemos películas nos sentimos felices de que se estén proyectando para demostrar que no todas las batallas de Hollywood son las de los puñetazos en Sunset Strip. La mayoría de las miles de personas que trabajamos en Hollywood hemos librado batallas de verdad en campos asolados y hemos sufrido muchas heridas graves"[75].

Para McBride, "a un nivel racional, el ilustre expediente de guerra de Ford debería haber puesto su patriotismo fuera de toda duda. Pero sus liberales declaraciones durante la era del *New Deal* podían parecer algo sospechosas a la facción dura de los anticomunistas durante el Terror Rojo de la posguerra, que no era únicamente un síntoma de la guerra fría sino también una reacción tardía contra el *New Deal*"[76]. Este mismo biógrafo se extiende exponiendo la evolución política del director, afirmando, que "a menudo, la primera generación de americanos siente una ansiosa necesidad de demostrar una y otra vez su "americanismo", y Ford no era una excepción, como se desprende de sus presiones durante la posguerra para la concesión de medallas, incluso más allá de su Legión al Mérito y su Corazón Púrpura. La necesidad de Ford de demostrar sus credenciales anticomunistas como miembro de la Alianza Cinematográfica para la Conservación de los Ideales Americanos desde sus inicios en 1944 significaba que estaba cada vez más dispuesto a resistir el oprobio de los liberales e izquierdistas de Hollywood de los que antes había sido un aliado. Esto no quiere decir que no fuera sincero en su creciente oposición al comunismo a medida que se intensificaba la guerra fría. El hecho de pasar cuatro años codeándose con los altos mandos militares y haciendo causa común con Wild Bill Donovan y sus compañeros de la OSS había provocado un cambio en las ideas políticas de Ford"[77].

Lo cierto es que el director se implicó cada vez más en la cruzada anticomunista de la MPA (Alianza Cinematográfica para la Conservación de los

[73] Eyman, S. 2001, p. 320.
[74] Eyman, S. 2001, p. 325.
[75] Apud. McBride, J. 2004, p. 517.
[76] McBride, J. 2004, pp. 517-518.
[77] McBride, J. 2004, pp. 518-519.

Ideales Americanos), convirtiéndose en miembro del comité ejecutivo de la asociación en 1949[78].

En el verano de 1950, más o menos cuando estalló la guerra de Corea, el director se enteró de que su lealtad para con los Estados Unidos era cuestionada. En el incidente estaba implicado un antiguo oficial de la Marina que había servido con él en el Field Photo. El caso es que este oficial y su antiguo jefe, "estaban considerados como un peligro para la seguridad por el Signal Corps, y que Ford ya no estaba autorizado a ver las películas del mismo"[79]. Ford no se arredró y pidió que su cuñado investigara con discreción el asunto. Éste, era el ayudante de dirección con rango de teniente coronel Wingate Smith, que había servido en las dos grandes guerras. Smith intentó rehabilitar la imagen de Ford enviando una carta al general de división Kirke B. Lawton, subdirector del Signal, que había sido jefe del Servicio Cinematográfico del Ejército durante un período de la Segunda Guerra Mundial. En dicha carta se exponía que Ford estaba deseoso de participar en la filmación de las hostilidades en Corea[80]. Además el propio director ya había manifestado al Gabinete de Personal de la Marina, en julio de 1949, que estaba "más que ansioso por volver al servicio activo en caso de emergencia. Estoy seguro de que sería de gran ayuda en el esfuerzo, dado mi conocimiento del medio cinematográfico"[81]. Además escribió que estaba cualificado para la fotografía de combate, así como para "la preparación de películas de propaganda [*sic*] o sobre los esfuerzos militares"[82].

En este periodo de los EE. UU., en el que mucha gente estaba siendo investigada por el FBI y por el Cuerpo de Contraespionaje, Ford resolvió aparentemente a su favor la cuestión de su lealtad. En 1951 estuvo en Corea rodando el documental de guerra para la Marina *This Is Korea!*. Se trata de una película sombría y sin resonancias críticas[83]. Para Joseph McBride, "el ansia de Ford por ofrecerse como voluntario durante la impopular «acción policial», así como el marcado giro a la derecha que dieron sus películas y sus opiniones políticas en 1949-50, puede que fueran en parte un reflejo de su necesidad de demostrar nuevamente su patriotismo"[84]. Pero por lo que respecta al citado documental las cosas no son tan sencillas, pues por un lado la narración, que fue escrita por James Warner Bellah, "es políticamente poco sofisticada hasta extremos insospechados y a menudo horripilante en su sed de sangre. Apenas hay ningún intento de explicar las causas o la estrategia de la guerra. Al espectador se le dice meramente que Corea era «una tierra pacífica… hasta que la alcanzó el despiadado brazo rojo del comunismo». Ford alcanza el punto más bajo de su carrera como director en la horripilante secuencia que muestra a las tropas americanas empleando granadas de fósforo y lanzallamas contra los soldados enemigos en las trincheras, acompañada por estas palabras del narrador (John Ireland): «¡Asadles… quemadles…"cocinadles"!».

Esta durísima retórica anticomunista choca frontalmente con la honestidad de Ford a la hora de informar de la esencial inutilidad de la guerra. La crudeza de las escenas de combate se expresa con una abrumadora intensidad visual y, aunque Ford satisface su sentimentalismo con planos de niños coreanos refugiados al cuidado de las tropas americanas, la película deja pocas dudas

[78] McBride, J. 2004, p. 519.
[79] McBride, J. 2004, p. 525.
[80] McBride, J. 2004, pp. 525-526.
[81] Apud. McBride, J. 2004, p. 526.
[82] Apud. McBride, J. 2004, p. 526.
[83] McBride, J. 2004, p. 526. Bogdanovich, P. 1983, pp. 88-89. Urkijo, F.J. 1996, p. 287.
[84] McBride, J. 2004, p. 526.

sobre los estragos de la guerra entre la población civil. La fotografía y el montaje transmiten un sentimiento casi absurdo de falta de objetivos por parte de las fuerzas de las Naciones Unidas, a las que se muestra marchando aquí y allá sin ningún sentido de la estrategia ni propósito alguno. El ataque del otro bando es abordado como si de una fuerza abstracta se tratara; los únicos soldados que pueden verse son prisioneros de guerra"[85].

Ford se ciñó a las órdenes de sus superiores con "una simple narración que glorifica a los soldados americanos de tierra, mar y aire en combate"[86], y él explica al jefe de información de la Marina, el contralmirante R. H. Hickey: "A efectos de la película, trabajo simplemente bajo las directrices del almirante [Arthur W.] Radford, y vuelvo a repetir que no hay implicaciones políticas y estratégicas ni controversias de ninguna clase"[87]. Para McBride, el pretendido objetivo de presentar el documental sin explicación política alguna se vuelve en su contra, y permite salir airoso a Ford con su superficial patriotismo a pesar del fatalista tono final del narrador[88].

Por lo demás, en Corea el director trabó amistad con el soldado de infantería de Marina más condecorado de la historia de América, Lewis B. "Chesty" Puller. En su regreso hizo escala en Tokio (junto con Armistead) y se relajó emborrachándose, como en él era habitual después de un período de tensión y trabajo. Fue condecorado, en este caso con la Medalla del Aire de la Marina, y de nuevo Ford exageraría sus hazañas, sobre todo las referentes a los vuelos de reconocimiento fotográfico sobre terreno enemigo, si hemos de creer a su biógrafo Andrew Sinclair[89]. Por último, digamos que el presidente Truman le ascendió a contralmirante de la Reserva Naval de los Estados Unidos el 1 de mayo de 1951, fecha oficial de su retiro del servicio activo[90].

El resto de su vida Ford siguió manteniendo buenas relaciones con la Marina, utilizando sus influencias para facilitar el rodaje de alguna de sus películas ambientadas en el mundo del ejército. Así le proporcionaron barcos y personal auxiliar a la productora de *Escala en Hawai* (*Mister Roberts*, 1955)[91]. Además, en *Cuna de Héroes* (*The Long Gray Line*, 1955), y con independencia de otras matizaciones más profundas, se glorifica el sistema militar americano a través de la autobiografía de un personaje real de West Point[92], y en *Escrito bajo el sol* (*The Wings of Eagles*, 1957), John Ford rinde homenaje a su admirado amigo el teniente Frank W. "Spig" Wead[93].

No obstante, la experiencia en la Segunda Guerra Mundial incidió en Ford sobre cuestiones mucho más relevantes, generando o potenciando un cúmulo de tensiones y contradicciones, principalmente sobre temas raciales y sexuales, que después aparecerán en su cine. En este sentido suelen citarse como obras paradigmáticas *Centauros del desierto*, *El sargento negro*, *Dos cabalgan juntos*, *La taberna del irlandés* y *Siete mujeres*[94]. Por eso son muy importantes las declaraciones que el director hizo en 1966 a "L' Humanité" en Francia, cuando

[85] McBride, J. 2004, p. 555.
[86] Apud. McBride, J. 2004, p. 555
[87] Apud. McBride, J. 2004, p. 556.
[88] McBride, J. 2004, p. 556.
[89] Apud. McBride, J. 2004, pp. 556-557.
[90] McBride, J. 2004, p. 558.
[91] McBride, J. 2004, p. 597.
[92] McBride, J. 2004, p. 591.
[93] McBride, J. 2004, p. 635.
[94] McBride, J. 2004, p. 612. Eyman, S. 2001, p. 520.

interpelado por el aspecto racista que algunos intelectuales percibían en sus películas, afirmó con contundencia y refiriéndose a *Sergeant Rutledge* (*El sargento negro*): "Cuando desembarqué en la playa de Omaha, había montones de cuerpos negros yaciendo en la arena. Entonces me di cuenta de que era imposible no considerarlos ciudadanos en toda regla"[95].

Nosotros tendremos que volver sobre este asunto en otro momento de nuestro trabajo, pero aquí constatamos únicamente la vinculación de dicha afirmación con la experiencia militar de John Ford. Experiencia que también está presente en el aliento trágico y poético del episodio antibélico sobre *La guerra civil*, que Ford rodó para la espectacular *La conquista del Oeste* (*How the West Was Won*, 1962)[96].

Siguiendo con los aspectos militares de la biografía de Ford hay que decir que se vio muy afectado por la muerte, en 1959, de su superior en la contienda mundial, el general Donovan[97]. Ese mismo año el director "viajó a Taiwán y a Corea en servicio activo temporal para la Marina entre el 15 de abril y el 9 de mayo para rodar dos cortometrajes para el Departamento de Defensa. Pensados para ser proyectados a militares, civiles y las familias instaladas en esos países, *Taiwan-Island of Freedom* y *Korea-Battleground for Liberty* fueron un encargo de la Oficina de Información y Educación de las Fuerzas Armadas. Ambas películas formaban parte de la serie "People-to-People" iniciada por el CINCPAC (el comandante en jefe de la Marina en el Pacífico) para promover unas mejores relaciones con los países asiáticos aliados"[98]. Ciertamente ya en 1958 Ford había reunido a una serie de colegas de Hollywood, con experiencia en el ejército, para que fuesen los asesores de esas películas y de los guiones sobre países como Filipinas, Vietnam y Camboya. Se trataba en suma de contrarrestar la propaganda comunista sobre el imperialismo americano, con una retórica anticomunista relativamente discreta e informal[99].

En otro orden de cosas y con el transcurrir de los años, Ford siguió abusando de alguno de sus actores favoritos, pero en el caso de John Wayne y como ya se dijo más arriba, el director le reprochaba a la más mínima ocasión que no había estado en la Segunda Guerra Mundial. En el rodaje de *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962), Ford se superó a sí mismo espetándole que Woody Strode, el actor negro, había participado en la contienda y él no[100]. Cuando el director se enteró de la muerte del presidente John F. Kennedy, durante el rodaje de *El gran combate*, celebró una pequeña ceremonia vestido con su chaqueta de la guerra[101].

John Ford visitó en San Francisco al moribundo Chester Nimitz, uno de los grandes nombres en la historia militar de los Estados Unidos durante el siglo XX, y con él habló lo siguiente según nos lo transcribe Scott Eyman:

"—Han sido unos meses duros por aquí, Jack —dijo Nimitz.

---

[95] Apud. Eyman, S. 2001, p. 520. Apud. McBride, J. 2001, p. 664.

[96] Véase lo referido a la nota 117 de nuestra *Introducción biográfica y filmográfica a John Ford.*

[97] McBride, J. 2004, p. 658.

[98] McBride, J. 2004, p. 658.

[99] McBride, J. 2004, pp. 658-659.

[100] McBride, J. 2004, p. 689.

[101] McBride, J. 2004, p. 717.

—Lo han sido para todos —dijo Ford suavemente—. Te presento a Bob, que cuida de mí. Ha estado en Vietnam y va a volver muy pronto.

—¿Qué opinas de Vietnam? —preguntó Nimitz.

—Chester, si hubieran dejado hacer a MacArthur lo que quería hacer [en Corea], ahora no habría Vietnam.

—Sí, Jack, creo que tienes razón —dijo Nimitz"[102].

Respecto a este último conflicto armado hay que decir que en 1968 Ford supervisó la producción de una película titulada *Vietnam! Vietnam!* El documental no lo rodó él, sino Sherman Beck, y se emitió de forma restringida y tímida en septiembre de 1971, pues llegó a destiempo. Aunque el filme es simplista, patriotero e irrecuperablemente derechista (según Eyman y McBride), hay que señalar que Ford, en privado, tenía una visión muy ambivalente y escéptica de dicha guerra, pues después de realizar dos viajes a Vietnam, en invierno de 1968 y en verano de 1969, escribió a Alnah Johnston, un compañero de instituto: "¿De qué va esta guerra? Que me aspen si lo sé. No tengo ni la menor idea de lo que estamos haciendo allí"[103]. El problema radicaría en que Ford habría adoptado la actitud de: "Mi país, para bien o para mal"[104], ya que había sido el cineasta del Gobierno durante la Segunda Guerra Mundial y la guerra de Corea.

En este sentido es muy interesante el testimonio de su nieto, Dan Ford, que sí participó en la guerra de Vietnam y que afirmó que su abuelo "presumía mucho de que yo estaba en el Ejército, pero mi Ejército no era el suyo, mi guerra no era su guerra. Él no estaba en la Marina de verdad, estaba en la Marina de John Ford. Su guerra era Washington y Wild Bill Donovan y volar en el Hump a China. Mi guerra era tedio, aburrimiento y barro. A él le encantaba el servicio, yo lo odiaba. No creo que entendiese lo que era el servicio de verdad"[105].

La última película que Ford dirigió fue un sentido documental sobre un compañero suyo en Corea, el teniente general Lewis Burwell "Chesty" Puller, nos referimos a *Chesty: A Tribute to a Legend*. Cuando se exhibió en abril de 1970, en Los Angeles Film Exposition, ante una mezcla de abucheos y aplausos, fue definida por "Variety" como "una fantasía sentimental derechista sobre el Ejército"[106]. Para McBride, Ford proyecta sus sentimientos sobre Chesty Puller al verse como él marginado por un país que ya no valora a sus héroes[107].

Para acabar este apartado, que hemos dedicado a la experiencia militar de John Ford, digamos que entre los proyectos que el director tenía y que no llegó a hacer, se encuentran algunos vinculados con su experiencia militar. Así tuvo entre manos "April Morning" y "Valley Forge", ambientadas en la Guerra de la Independencia americana. Esta última película estaba pensada como una gran producción, teniendo al personaje de George Washington como eje, e iba a ser codirigida por Frank Capra[108]. Ford también quería hacer un film biográfico sobre su superior en la OSS, Wild Bill Donovan, pero no fue posible, y tampoco pudo

[102] Apud. Eyman, S. 2001, p. 519.

[103] Apud. McBride, J. 2004, p. 753. (véase pp. 752-753). También en Apud. Eyman, S. 2001, p. 530.

[104] McBride, J. 2004, p. 753.

[105] Apud. Eyman, S. 2001, p. 530.

[106] Apud. Eyman, S. 2001, p. 530.

[107] McBride, J. 2004, p. 761. (véase pp. 760-763).

[108] McBride, J. 2004, p. 750-752. Urkijo, F.J. 1996, pp. 355-356.

conseguir que le contrataran para la gran coproducción americano-japonesa *¡Tora! ¡Tora! ¡Tora!* (1970). Finalizamos apuntando que igualmente proyectaba hacer un film sobre los soldados de Caballería negros. El guión de lo que sería la historia del primer graduado de color en West Point se titulaba de forma provisional "The Josh Clayton Story" y también "Appointement with Precedence". De este último proyecto, en el que contaría de nuevo con el actor Woody Strode, habló John Ford a Budd Boetticher y a Buñuel[109].

Poco antes de morir, ya en 1973 y en un homenaje celebrado en honor de Ford, el controvertido presidente Richard Nixon le proclamó almirante en jefe durante la velada y le concedió la Medalla presidencial de la Libertad[110].

[109] McBride, J. 2004, p. 742-743. Apud. Eyman, S. 2001, p. 542. Urkijo, F. J. 1996, p. 356. Casas, Q. 1998, p. 465.

[110] Eyman, S. 2001, p. 547. McBride, J. 2004, pp. 770-775.

CAPITULO 3

Paréntesis sobre la experiencia política de John Ford

Abrimos aquí un breve paréntesis para abordar la evolución política de John Ford a lo largo de su vida. Tratamos así de complementar algunos aspectos de su biografía que no han sido expuestos en la introducción, ni tampoco al hablar de su experiencia militar, si bien no vamos a repetir lo ya dicho cuando ya esté sobradamente explicado en los citados apartados. Para esta tarea seguiremos las biografías de Scott Eyman y Joseph McBride, fuentes que ya hemos utilizado en dichas tareas previas.

Según Eyman, "se puede decir que el sentido que tiene Estados Unidos de sí mismo, en lo relativo al cine, proviene de dos personas: Frank Capra y John Ford. De estos dos hombres, fue John Ford el que decía la verdad"[1]. Asimismo McBride, y refiriéndose a la doble identidad —americana e irlandesa— del director, afirma que: "Esto sugiere que las posturas políticas de Ford fueron complejas y mal interpretadas. Demasiado a menudo, tanto él y sus ideas como las de sus películas eran equiparadas a las posiciones reaccionarias de sus actores favoritos, como John Wayne o Ward Bond, o a algunas de sus creencias que él mismo hizo públicas al regresar de la Segunda Guerra Mundial. Su actitud hacia la gran crisis moral del Hollywood de posguerra, la caza de brujas que persiguió a los comunistas, fue contradictoria. Durante esa época cambió su filiación política demócrata por la republicana, y acabó sus días apoyando a Barry Goldwater, Richard Nixon y la guerra de Vietnam. Pero calificar de una forma simplista a Ford como un jingoísta y un fanático del patriotismo supondría ignorar buena parte de su inquietante y ambivalente visión de la historia de América. Al negarse a entrar en discusiones serias sobre sus sentimientos y los temas de su obra, y rechazando la etiqueta de "artista", Ford estaba protegiendo su privacidad de todos los que pudieran opinar que su verdad era amenazadora o subversiva"[2].

Como podemos comprobar el hecho de que los biógrafos de John Ford insistan, en los prólogos e introducciones de sus obras, en la compleja personalidad del cineasta, intentando huir del escollo que supondría una caracterización simplista y unilateral de sus opiniones políticas, nos lleva a la necesidad de ilustrar algo más éstas[3], cosa que ya hemos señalado líneas arriba; pues como afirma Eyman, "si le decías que te gustaba Roosevelt, juraba lealtad a Alf Landon; si se encontraba con un republicano, decía ser un acérrimo defensor del *New Deal*. Una vez, un hombre le preguntó si había regalado un

[1] Eyman, S. 2001, p. 19.
[2] McBride, J. 2004, p. 19.
[3] McBride recoge también las dificultades que otros estudiosos se han encontrado para analizar la biografía de John Ford, y así menciona a Tag Gallagher y a Andrew Sarris. Véase McBride, J. 2004, pp. 24-25.

tanque al ejército de Franco en España. «Es verdad —dijo—, pero no se preocupe, también di uno al bando de los buenos»"[4].

Para empezar podríamos remontarnos a la adhesión al Partido Demócrata de los taberneros inmigrantes de origen irlandés. Es el caso del padre del director en una ciudad, Maine, y en un estado, el de Massachussets, tradicionalmente republicanos a finales del siglo XIX, es decir después de la Guerra de Secesión. Al parecer, John Feeney había sido jefe de distrito y presidía las reuniones de los demócratas en su local. Para McBride, los retratos cálidos y próximos que de las figuras políticas aparecen en algunas películas de Ford, se deberían a la imagen positiva que le trasmitieron su padre y su tío de la clase política[5]. En esta misma línea hay que destacar, que "a pesar de que la posición que John Ford ocupaba dentro de la sociedad norteamericana era bastante ambigua, la imagen de rebelde irlandés que tenía de sí mismo era un rasgo fundamental de su personalidad pública. Su amigo y colega Robert Parrish definía a Ford como «alguien que odiaba las injusticias, por religión y por convicción», palabras que sin duda habrían llenado de orgullo el corazón de aquel tabernero irlandés que fue su padre"[6].

Por otra parte, y procediendo siempre según el discurrir biográfico de Ford, habría que citar en principio su viaje por Europa a finales de 1921, ya que en él recaló en Irlanda.

Llegó a la patria de sus mayores cuando se había firmado una tregua de cuatro meses con los ingleses y, aunque no quería perderse los trascendentales hechos que se estaban produciendo, los datos que aportan y comentan los citados biógrafos no concluyen que participara en ningún tipo de escaramuza contra el ejército paramilitar inglés[7]. Ayudó a su familia como ya se expuso en otro sitio[8] y siempre se sintió un camarada de los hombres que luchaban por la independencia de Irlanda. El siguiente testimonio que tomamos de la biografía de McBride nos parece bastante ilustrativo de la manera de pensar de John Ford sobre este tema y también es importante en relación con su filmografía.

"En 1960, cuando Philip Jenkinson, un joven periodista de televisión, visitó a Ford en su casa de Los Ángeles para filmar una entrevista para la BBC, el director hizo una de sus indirectas, pero inequívocas declaraciones, perversamente irlandesas, acerca de cuáles eran sus simpatías con respecto a la todavía volátil cuestión de la independencia irlandesa del dominio británico. Jenkinson le provocó con esta pregunta:

—¿Cree que la aniquilación sistemática de los pieles rojas fue algo inevitable o es una mancha en la historia de América?

—Se trata de una cuestión política —respondió Ford—. No creo que tenga nada que ver con el cine. Lo único que puedo decir es «sin comentarios». En aquella época yo aún no había nacido. No tengo nada que ver con ello. Yo siempre he sentido compasión por los indios. ¿Cree usted que la invasión de los "Black and Tans" en Irlanda es una mancha en la historia de Inglaterra? Como

[4] Eyman, S. 2001, p. 17.

[5] Todo ello si hemos de creer a McBride, en McBride, J. 2004, pp. 47-48.

[6] McBride, J. 2004, p. 50.

[7] Tanto Eyman como McBride hacen referencia al IRA (Irish Republican Army), a la historia de la lucha por la independencia de Irlanda y a las represalias que los británicos tomaban a través de las crueles unidades de mercenarios, llamadas "Blacks and Tans", (Negros y Tostados), por el color de sus uniformes. Véase Eyman, S. 2001, pp. 66-67. McBride, J. 2004, pp. 158-166.

[8] Véase la nota 7 del apartado que trata "Sobre la experiencia militar de John Ford".

irlandés, me reservo el privilegio de contestar a una pregunta con otra pregunta. ¿Cree que es una mancha en la historia de Inglaterra?

—Algunos historiadores creen que sí —replicó Jenkinson con precaución—, pero otros opinan que la aniquilación sistemática de los indios fue algo terrible.

—No estoy hablando de los indios, me estoy refiriendo a los "Black and Tans" —dijo Ford bruscamente.

—No sé lo suficiente acerca de ello.

—Pues es lo mismo —insistió Ford"[9].

Aunque es una cuestión más bien económica, hay que señalar que Ford no se vio muy afectado por los devastadores efectos de la Gran Depresión, ya que aunque sufrió algunas pérdidas en el mercado bursátil éstas no eran considerables, pues era un inversor relativamente conservador por no decir bastante inepto[10].

Si bien los años treinta fueron un período tumultuoso en la vida personal de Ford[11], no puede decirse que por esta época en lo político fuese conservador o pasase por grandes cambios. Aunque comenzaba a admirar a la Armada, las luchas laborales de Hollywood durante el período de la Depresión sirvieron para descubrir en él "un nuevo activismo político que hizo renacer su herencia irlandesa de demócrata, sindicalista y antiautoritario. Aunque Ford no era "militante" por naturaleza, su amigo y guionista Philip Dunne recordó que era partidario de Frank Delano Roosevelt y un «rebelde en todos los sentidos»"[12]. Asimismo Eyman nos indica que a pesar de los modales con los que trataba a los actores, "Ford era un seguidor de Roosevelt en 1932 y le fue fiel mientras FDR gobernó, pero su auténtica religión política consistía en llevar la contraria, una insurrección de un solo hombre contra las costumbres y los hechos establecidos"[13].

John Ford fue uno de los doce directores que se reunió con King Vidor el 23 de diciembre de 1935 para fundar el Sindicato de Directores de Cine, ante la feroz oposición de los estudios cinematográficos, y ya en 1927 había ejercido de líder presidiendo la Asociación de Directores. Por otro lado, y además de los recortes salariales, a Ford le disgustaba la pujanza o excesivo peso específico de las estrellas en la producción de las películas (*star system*), así como el hecho de que algunos estudios funcionasen como una cadena de montaje en todo el proceso de desarrollo de un film.[14]

El director fue el primer tesorero del sindicato, perteneció a su junta en el futuro pero no quiso presidirlo, ejerciendo su influencia entre bastidores. También fue solidario con los peor pagados de Hollywood y el discurso que hizo en esa asociación "marcó el principio de un período de creciente concienciación y actividad política. Influenciado por el *New Deal* y por el movimiento del Frente Popular en los años de progresivos cambios que precedieron a la Segunda Guerra Mundial, la militancia de Ford era tan fuerte que en 1937 se definiría a sí mismo como «un decidido socialdemócrata … "siempre" de izquierdas»"[15].

En la introducción biográfica nos hemos referido a la visión que el director tenía de la Guerra Civil española y a su donativo de una ambulancia para el

[9] Apud. McBride, J. 2004, pp. 165-166.
[10] McBride, J. 2004, pp. 200-202. (p. 202)
[11] McBride, J. 2004, p. 206.
[12] McBride, J. 2004, p. 216.
[13] Eyman, S. 2001, p. 132.
[14] Eyman, S. 2001, p. 158, McBride, J. 2004, pp. 217-220.
[15] McBride, J. 2004, p. 219.

gobierno de la República[16]. Ford se sentía orgulloso de que Bob Ford, uno de los hijos de su hermano Francis, hubiera heredado el lado bueno de la familia y estuviera luchando en España como miembro de las Brigadas Internacionales. En su carta el director le decía: "«'Políticamente', soy un auténtico demócrata socialista […] 'siempre' a la izquierda». Pero Ford añadía que, habiendo seguido con atención el desarrollo de la Unión Soviética, estaba convencido de que el comunismo no era la respuesta a los problemas del mundo, porque corría el riesgo de provocar el nepotismo"[17].

En otro momento de nuestro trabajo nos hemos ocupado también de subrayar las conexiones de algunas películas de estos años con las doctrinas del New Deal, por eso tampoco vamos a insistir en ello[18]. Recordar, eso si, que *Las uvas de la ira* (*The Grapes of Wrtah*, 1940) "sin duda confirmaba a los conservadores de Hollywood que Ford tenía simpatías peligrosamente populistas"[19].

Por otra parte también hemos desarrollado con suficiente amplitud cómo la experiencia del director en la Segunda Guerra Mundial afecta a sus ideas políticas. Se produce un giro hacia el conservadurismo unido a su valoración de la vida militar y vinculado a su propia carrera en el ejército, principalmente con su trabajo en la Oficina de Servicios Estratégicos y en el Field Photo[20]. Así de nuevo insistimos en que "el creciente conservadurismo de John Ford durante los años de la guerra se debió en gran medida a las compañías que frecuentó en el ejército y en la OSS, empezando por el propio Donovan. Cuando el resultado de la guerra aún estaba pendiente de un hilo, el pragmatismo de Donovan le permitió establecer oportunas relaciones con comunistas de diversos puntos del globo. […] la experiencia del escritor radical Abraham Polonsky trabajando con la OSS y la Resistencia francesa demostró hasta qué punto, durante el último período de la guerra, la OSS de Donovan se convirtió en una agencia anticomunista"[21].

"A pesar del activismo de Ford antes de la guerra a favor de la República española, la Liga Antinazi de Hollywood y el Sindicato de Directores de Cine, y a pesar de su declaración de ser un «socialdemócrata convencido…siempre a la "izquierda"», fue adoptando paulatinamente la línea anticomunista cada vez más dura del Gobierno de los Estados Unidos durante la posguerra. La actitud de Ford con respecto a las listas negras de Hollywood durante la posguerra demostró ser compleja y a veces contradictoria. Pero inicialmente se situó junto a los elementos más militantemente anticomunistas de Hollywood, convirtiéndose en uno de los miembros fundadores de la Alianza Cinematográfica para la Conservación de los Ideales Americanos (MPA) en febrero de 1944. Entre las deducciones de la declaración de la renta de Ford de 1944 constaban 44 dólares como contribución a la Alianza"[22].

También se ha especulado sobre el supuesto antisemitismo del director, pero nada hay concluyente al respecto. Aunque en algunas de sus cartas emplea

[16] Véase lo referido a las notas 52, 53, 54 de nuestra "Introducción biográfica…".
[17] Apud. McBride, J. 2004, p. 303.
[18] Véase lo referido a las notas 57, 62 y 70 de nuestra "Introducción biográfica…".
[19] Eyman, S. 2001, p. 218.
[20] Véase lo referido en la nota 75 de nuestra "Introducción biográfica…" y en las notas 76, 77 y 78 de "Sobre la experiencia militar…".
[21] McBride, J. 2004, p. 409.
[22] McBride, J. 2004, p. 410. En general véase todo el capítulo X, pp. 371-457. Eyman, S. 2001, capítulos XIV y XV, pp. 243-279.

expresiones estereotipadas y peyorativas sobre los judíos del mundillo del cine, son su esposa Mary y su hijo Pat quienes exponen con dureza sus opiniones sobre aquéllos[23].

En otro apartado ya nos hemos referido al cine de Ford posterior a la guerra y cómo éste refleja su pérdida de fe en sus viejos "ideales" o en el "sueño" americano, volviéndose más personal, reflejo de sus preocupaciones desmitificadoras e incluso de sus contradicciones. Pero "aunque los *westerns* dirigidos por Ford a finales de los años cuarenta contienen algunos elementos reaccionarios, algunos adoptan posturas en contra del racismo y de la guerra que parecen hasta subversivos si tenemos en cuenta los estándares de Hollywood en ese período. Los que, de una forma simplista, equiparan las ideas políticas de Ford a las de John Wayne se sorprenderían al saber que cuando se estaba rodando *La legión invencible* en Monument Valley, coincidiendo con las elecciones presidenciales de 1948, los dos únicos miembros del equipo que votaron por Harry S. Truman y no por el republicano Thomas E. Dewey fueron Ford y Dobe Carey. Cuando oyó que algunos miembros del equipo afirmaban que la política de impuestos de Roosevelt y Truman era procomunista, Ford, ofendido, intervino: «No sé de qué estáis hablando, muchachos. Todos os habéis hecho millonarios gracias a Roosevelt»"[24].

Aunque al director la "violenta sensibilización de sus amigos de derechas le irritaba"[25], como ya se dijo en otro lugar él perteneció al comité ejecutivo del MPA[26]. De todos modos y como explican sus biógrafos, "lo que hizo entrar a Ford y DeMille en conflicto directo fue el tema de un juramento de lealtad obligatorio para los directivos del sindicato, impuesto por el Acta Taft-Hartley. El presidente del Gremio de Directores, Joseph L. Mankiewicz, había firmado, pero DeMille quería dar un paso más y obligar a todos los miembros del Gremio a firmar también un juramento; asimismo, pensaba que todos los directores debían hacer un informe sobre las convicciones políticas de los escritores y actores de cada película que hicieran"[27].

Ford fue de los pocos que en Hollywood hizo declaraciones en contra de las listas negras, pero como ya se ha expuesto fue punta de lanza de la citada MPA (Alianza Cinematográfica para la Conservación de los Ideales Americanos), organización anticomunista que se dedicaba a la caza de brujas. Ford, como siempre, era una mezcla de contradicciones y vivió este drama moral de Hollywood a ambos lados de la epopeya[28].

El gremio de directores de cine quedó dividido y las tensiones fueron en aumento cuando el Comité de Actividades Antiamericanas empezó a emitir citaciones para los profesionales de la industria del cine. Unos declararon como testigos amistosos, sin embargo otros fueron considerados hostiles. El ala más liberal del Sindicato de Directores de Cine cometió el error de entrar en el juego de hacer declaraciones anticomunistas, a la vez que defendía los derechos civiles y constitucionales de los encausados por su izquierdismo. Ford estaba entre los firmantes de dichas declaraciones[29]. Además el director, como jefe del *Motion Picture Chapter of the Military Order of the Purple Heart*, hizo otra declaración en contra del Comité de Actividades Antiamericanas, que para eludir

[23] Eyman, S. 2001, p. 353. McBride, J. 2004, pp. 412-413.
[24] McBride, J. 2004, p. 463. Parecida versión en Eyman, S. 2001, p. 370.
[25] Eyman S. 2001, p. 370.
[26] Véase lo referido a la nota 78 del apartado "Sobre la experiencia militar…".
[27] Eyman, S. 2001, p. 371.
[28] McBride, J. 2004, pp. 507-508.
[29] McBride, J. 2004, pp. 510-512.

objeciones fue leída por el actor Audie Murphy, el soldado americano más condecorado de la Segunda Guerra Mundial[30].

Asimismo, aunque el historial militar de Ford debería haber despejado toda duda sobre su patriotismo, lo cierto es que sus antecedentes de apoyo al New Deal y a la España republicana, y su militancia en la Liga Antinazi de Hollywood junto con su activismo sindical, le convertían en sospechoso de "rojillo"[31] para algunos ultraconservadores. A finales de los años treinta fue investigado por el FBI, pero en un informe de 1943 sus actividades políticas se consideraban "de carácter moderado, y con toda probabilidad es inocente"[32]. Por otra parte, el que Ford votase por Harry Truman en 1948, aunque fuese un desafío para John Wayne y otros miembros del MPA, no parece un gesto especialmente liberal, ya que fue este presidente demócrata el que dio las herramientas legales para que el senador por Wisconsin, Joseph McCarthy, emplease sus tácticas radicales[33]. Aunque el director intentaba distanciarse de sus muy conservadores, derechistas y anticomunistas amigos John Wayne y Ward Bond, "durante el período de las listas negras, Ford estaba jugando un juego difícil y peligroso con sus divididas lealtades. Al final, quizás, ni siquiera él supo dónde se encontraba la línea que las dividía"[34].

Cuando Bond invitó al director a una fiesta en homenaje al senador McCarthy Ford reaccionó con inequívoca indignación: "Puedes coger tu fiesta y metértela donde te quepa. No me gustaría conocer a ese tipo ni en un prostíbulo. Es una deshonra y un peligro para nuestro país"[35]. Sin embargo Bond tuvo cada vez papeles más importantes en las películas de Ford durante la época de las listas negras. Además a finales de 1947 y en 1950 el director dejó pública constancia de sí mismo como republicano de Maine, lo cual quiere decir que era un republicano más liberal que otros de dicho partido. Apoyó al senador conservador de Ohio Robert A. Taft para la candidatura republicana a la presidencia en 1952 y además optó por el republicano moderado Dwight D. Eisenhower en las elecciones generales. En marzo de 1953 Ford recibió una carta del vicepresidente Richard Nixon agradeciendo su colaboración[36]. También hay que decir que cuando John Ford se enteró de que su trabajo durante la Segunda Guerra Mundial estaba siendo cuestionado insistió en mostrar su lealtad a los EE. UU. con sus filmaciones sobre la Guerra de Corea[37], haciéndose sus comentarios sobre el comunismo menos matizados o convirtiéndose en simple y pura retórica sobre la guerra fría[38]. Según Joseph McBride, uno de los biógrafos de Ford, "como suele ocurrir cuando la gente sucumbe a una atmósfera de miedo, parece que los temas filosóficos hayan sido menos decisivos que la experiencia personal de ser acusado de deslealtad"[39].

Es en este contexto en el que hay que enmarcar su enfrentamiento con el director Cecil B. DeMille. Éste quería —como ya se expuso más arriba—, que los miembros del Sindicato de Directores juraran lealtad en contra del comunismo, pero además se pedían listas de los directores que se negasen a firmar tal

[30] McBride, J. 2004, pp. 516-517.
[31] McBride, J. 2004, p. 518.
[32] Apud. McBride, J. 2004, p. 518.
[33] McBride, J. 2004, p. 519.
[34] McBride, J. 2004, pp. 521-522.
[35] Apud. McBride, J. 2004, p. 523. Apud Eyman, S. 2001, p. 381.
[36] McBride, J. 2004, p. 524.
[37] Véase lo referido a las notas 79, 80, 81, 82, 83, 84 y 85 del apartado "Sobre la experiencia militar…".
[38] McBride, J. 2004, p. 524-525.
[39] McBride, J. 2004, p. 525.

declaración, lo cual significaba que dejarían de trabajar en Hollywood. Al presidente del sindicato, Mankiewicz, esto le parecía excesivo y se opuso a la confección de listas negras. Ford le apoyó moralmente y DeMille y su facción maniobraron para destituir a Mankiewicz de la presidencia, pero el grupo de éste, liderado por John Huston, pidió una reunión de todos los miembros. La tirantez fue en aumento cuando DeMille, enarbolando en su intervención el fantasma del comunismo internacional, leyó sus nombres con cierta mofa subrayando la condición de extranjeros para así acusar a los peticionarios de la asamblea. Mientras tanto Mankiewicz se preguntaba qué pensaba Ford[40]. Éste esperó y en el momento de máxima tensión pidió la palabra e hizo una dramática pausa para añadir con teatralidad:

"Me llamó John Ford. Soy director de *westerns*. Soy uno de los fundadores de este sindicato. Debo alzarme para proteger a la Junta de Directores de algunas de las acusaciones que se han hecho aquí esta noche. Antes de continuar, me gustaría dejar claro que durante la batalla he estado en todo momento de parte del señor Mankiewicz. No he leído ni una línea de lo que ha publicado la prensa ni he intercambiado documentos. No he leído ningún telegrama, ningún voto ni ninguna notificación de destitución. Me pone enfermo y estoy harto y avergonzado de todo este maldito asunto. No me importa de qué parte estén. Pero si lo que pretenden es acabar con el sindicato, maldita sea, esta noche lo han hecho muy bien […]

Creamos este sindicato para protegernos de los productores. Cuando digo productores no me estoy refiriendo a hombres de la talla de Zanuck, del desaparecido Irving Thalberg o de alguno de los nueve hombres que tenemos como productores ejecutivos. Me refiero a esos hombrecillos que se deslizan y que afirman que los rusos apestan. Creamos este sindicato para protegernos de esa gente.

Ahora alguien pretende convertirnos en un servicio de información y espionaje para que les demos a los productores lo que tiene toda la pinta de una lista negra. No creo que debamos… ponernos en la tesitura de tener que dar información peyorativa sobre ningún director, aunque sea comunista, pegue a su suegra o le dé una paliza a un perro…

Vuelvo a repetir que no he ido a la oficina del señor DeMille, en realidad, y debo reconocer que estaría orgulloso de hacerlo. Creo que es un gran tipo. […] No estoy de acuerdo con Cecil B. DeMille. Le admiro. No me "gusta", pero le admiro. Todo lo que ha dicho esta noche aquí tenía derecho a decirlo… ya saben, cuando cogemos a los dos republicanos más acérrimos que conozco, Joseph Mankiewicz y Cecil B. DeMille, y empiezan una pelea acerca del comunismo, a mí me entra la risa. Sé que Joe es un ferviente republicano. Yo soy un republicano del Estado de Maine.

Creo que Joe ha sido calumniado y que merece una disculpa. […] Admiro los arrestos y el valor de C.B. aun cuando no esté de acuerdo con él"[41].

Por último Ford propuso la dimisión de la junta de directores, que fue aceptada, y Mankiewicz y sus hombres, que habían sido calumniados por DeMille, tuvieron un voto de confianza[42]. Mankiewicz siguió siendo presidente del sindicato y John Ford fue nombrado vicepresidente, pero después se pidió a los

[40] McBride, J. 2004, pp. 526-529. Eyman, S. 2001, pp. 371-381.

[41] McBride, J. 2004, pp. 529-530. Eyman, S. 2001, p. 377. Hemos reproducido la versión que presenta McBride, aunque para alguna frase concreta hemos preferido la de Eyman.

[42] McBride, J. 2004, p. 530. Eyman, S. 2001, p. 378.

miembros del gremio que firmaran el juramento de lealtad como una acción voluntaria, ratificándolo así el 27 de mayo de 1951. Al cabo de un año Mankiewicz dimitió voluntariamente de su cargo, dejando la impresión de que lo que le preocupaba no era el juramente sino el proceder poco democrático del sindicato[43].

Por todo esto las cosas no eran fáciles en Hollywood en aquellos años, pues hasta Frank Capra, un viejo amigo de Ford, tuvo que soportar las acusaciones de deslealtad para con su país de adopción. Aunque Capra era republicano de toda la vida y había hecho películas patrióticas, varias causas estaban abiertas contra él por relacionarse con guionistas de cine de izquierdas y por sus actividades sindicales[44]. Capra buscó la ayuda de Ford enviándole una copia de la carta de la Junta de Seguridad, y éste se las arregló para disculparle todo lo que pudo lavando su imagen de buen americano y cargando las tintas sobre un guionista de aquél, de quien sospechaban que era comunista[45].

Ya hemos hablado del trabajo de Ford sobre la guerra de Corea y de su amistad o trato con individuos como Wayne, Bond y el escritor Bellah, que formaban parte de la derecha más conservadora. Los estudios instituyeron el sistema de listas negras y grises, creándose un enrarecido clima de delación en el que una palabra podía ayudar a salvar o a hundir definitivamente la carrera de cualquier persona que trabajase en el mundo del cine. En este contexto Ward Bond llegó a tener bastante poder de intimidación, prefiriendo los sospechosos congraciarse con él antes que recurrir a un abogado o a un congresista[46].

Por otra parte, "aunque a Ford no le interesaba el comunismo, tampoco estaba favorablemente predispuesto hacia la intimidación que practicaban Bond y sus amigos"[47]. No obstante en 1953, y a pesar de que seis años antes el director había apoyado al sector izquierdista del Sindicato, expresó en un telegrama a Lord Killanin la siguiente preocupación: "He recibido tu carta con las desalentadoras noticias de que los rojos —uno de ellos John Huston— están buscando refugio en nuestra maravillosa Irlanda. Eso no es bueno; él no es de derechas"[48]. Pero McBride nos cuenta también el testimonio de cómo Ford ayudó a Anna Lee, una actriz habitual del director que por confusión había sido incluida en las listas negras. Ford llamó a Washington, habló con los jefazos y lo arregló todo para que ella pudiera seguir trabajando. Pero, aun así, ésta, cada vez que suscribía un contrato con un estudio, tenía que firmar una cláusula en la que decía no ser ni haber sido comunista[49].

"Aunque esta historia demuestra la lealtad de Ford hacia los amigos que estaban en dificultades, el hecho de que pudiera sacar a alguien de las listas negras con sólo descolgar el teléfono plantea algunas cuestiones inquietantes: ¿por qué tenía Ford tanto poder?, ¿con qué frecuencia lo utilizaba?, ¿resultaba apropiado que "alguien" fuera capaz de decir si una persona debía o no debía de trabajar? Y, ayudando a Anna Lee, ¿facilitó Ford y, tácitamente, aprobó que fuera incluida en las listas negras la mujer con la que la actriz había sido confundida?"[50].

---

[43] McBride, J. 2004, p. 531.
[44] McBride, J. 2004, pp. 531-532.
[45] McBride, J. 2004, pp. 532-534. Eyman, S. 2001, p. 380.
[46] Eyman, S. 2001, p. 379.
[47] Eyman, S. 2001, p. 381.
[48] Apud. McBride, J. 2004, p. 534, también Apud. Eyman, S. 416.
[49] McBride, J. 2004, pp. 534-535.
[50] McBride, J. 2004, p. 535.

Por otra parte en el cine de Ford se reflejan ciertas preocupaciones, principalmente si interpretamos las claves bélicas y políticas subyacentes a obras como *Río Grande* (*Rio Grande*, 1950), que empezó a rodarse poco antes de que estallara la guerra de Corea[51]. Para McBride, "la impaciencia militar por el control civil en *Río Grande* fue recogida por el general Douglas MacArthur y por sus partidarios derechistas, quienes criticaron duramente la política de Truman de contener el comunismo a través de una «guerra limitada» en lugar de arriesgarse a una escalada que podría haber conducido a una guerra nuclear. La exigencia de MacArthur de que Truman le dejara ampliar la guerra a través de la frontera china bombardeando los puestos de suministro comunistas fue la forma en que el general expresó su deseo de «cruzar el Río Grande… ¡y destruirles a todos!»"[52].

La admiración entre el director y el citado general era mutua. Así, Ford utilizó la visión mítica que de MacArthur da en *They Were Expendable* para las imágenes documentales de *This Is Korea!*, y el militar, cuyas estrellas favoritas eran los muy conservadores John Wayne y Ward Bond, elogió *La legión invencible.* Tal vez por eso Ford se sintió ultrajado cuando el presidente Truman destituyó a MacArthur, en abril de 1951, por insubordinación a la autoridad presidencial. Todo ello teniendo además en cuenta que el famoso comentario de MacArthur realizado en el Congreso ese mismo mes y año, según el cual "«los viejos soldados nunca mueren… sólo se desvanecen» tenía reminiscencias de lo que el capitán Brittles interpretado por Wayne dice acera de "su" retiro: «Los viejos soldados, señorita Dandridge… algún día sabrá cuánto odian retirarse»"[53].

De igual forma, "la demonización del enemigo por parte de Ford en *Río Grande* era la otra cara de su llamativa descripción de los indios en *Corazones indomables*. Esta última inversión del tema significa probablemente que el director consideraba a los «indios rojos» de *Río Grande* más como «rojos» que como indios"[54]. Incluso el Código de Producción de la Administración criticó por su racismo al guión de Kevin McGuinness, basado en el relato de James Warner Bellah "Mission with no Record". Aunque algunas frases se suprimieron para descargar la película de la citada tendenciosidad, el comportamiento sediento de sangre de los indios da a entender que Ford dejó que sus inclinaciones anticomunistas fluyeran durante el rodaje del film[55].

Cuando expusimos la experiencia militar del director citamos también su colaboración con el Departamento de Defensa, a finales de los cincuenta, para la confección de guiones a fin de contrarrestar la propaganda comunista en áreas como Filipinas, Camboya y Vietnam[56]. Por todo ello no vamos a insistir más en el tema ya que este capítulo y aquél se complementan, si bien constatamos el hecho de que Ford cuando murió su hermano Frank, en 1953, le honró con un pomposo funeral militar tal vez para acallar su culpabilizadora conciencia, pues no se había portado muy bien con quien le introdujo en el mundo del cine[57].

Queremos también dejar aquí constancia de que Ford siempre tuvo en el servicio doméstico a matrimonios afroamericanos, primero y durante muchos años a Bill y Waverly Ramsey, y después en sus últimos tiempos, a Oscar y

---

[51] McBride, J. 2004, p. 553.
[52] McBride, J. 2004, p. 553.
[53] Apud. McBride, J. 2004, p. 553.
[54] McBride, J. 2004, p. 553.
[55] McBride, J. 2004, pp. 553-554.
[56] Véase lo referido a las notas 97, 98 y 99 del apartado "Sobre la experiencia militar…".
[57] McBride, J. 2004, pp. 587-588.

Lizzie Tippins. En cierta ocasión de viaje a Las Vegas y ante la imposibilidad de que alojaran (por razones raciales) a su chofer con él, les dijo: "Si Bill no puede quedarse aquí, yo también me voy. Si no le quieren a él, tampoco me quieren a mí"[58]. McBride añade además en su biografía que otra vez el director "mandó a Bill a hacer un recado a la sede de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas. Bill fue obligado a entrar por la puerta trasera y, desde entonces, Ford se negó a tener nada que ver con la Academia a pesar de haber sido uno de sus miembros fundadores"[59].

Sobre las implicaciones políticas o ideológicas —dicho sea en sentido amplio—, de ciertas películas, en apariencia menos evidentes que algunas que hemos comentado líneas arriba, no vamos a pronunciarnos aquí, al menos todavía, pues sobre ellas tendremos que volver de manera más específica. Estamos refiriéndonos por ejemplo a *Centauros del desierto* (*The Searchers*, 1956), entre otras anteriores a *El sargento negro* (*Sergeant Rutledge*, 1960).

"En la época en que se escribió y rodó *Centauros del desierto*, los derechos civiles estaban en proceso de sustituir al macarthysmo como principal campo de batalla nacional. Alentado por la sentencia "Brown contra la Junta de Educación" de 1954 del Tribunal Supremo que declaraba ilegal la segregación en las escuelas públicas, el movimiento a favor de los derechos civiles se puso en marcha en Montgomery (Alabama), el 1 de diciembre de 1955, cuando Rosa Parks se negó a ceder a un hombre blanco su asiento en el autobús, desencadenando el boicot de los autobuses de toda la ciudad liderado por el Dr. Martin Luther King Jr."[60]. Asimismo unos años más tarde a finales de los cincuenta, "el clima político de América estaba empezando a distenderse. El movimiento a favor de los derechos civiles estaba ganando ímpetu, el macarthysmo perdía intensidad y el Partido Demócrata estaba experimentando un resurgimiento a medida que la era Eisenhower tocaba a su fin. En Hollywood, las listas negras mostraban signos de un inminente colapso"[61].

Mientras existieron listas negras algunos guionistas proscritos trabajaron con pseudónimo y, como esto era un secreto a voces, cuando fueron premiados por la Academia se inició una campaña, dentro de esta misma institución, para anular la regla que prohibía que una persona de las citadas listas recibiese el Oscar. Ward Bond y la Alianza Cinematográfica para la Conservación de los Ideales Americanos perdieron la guerra en su cruzada contra el comunismo. En 1960 el actor Kirk Douglas y el director Otto Preminger acabaron definitivamente con el sistema de listas, al pedir por separado que Dalton Trumbo figurase como guionista de *Espartaco* (*Spartacus*) y *Éxodo* (*Exodus*)[62].

"Teniendo en cuenta estos transcendentales cambios del clima político de su país y de la industria cinematográfica, no fue una coincidencia que las antiguas ideas liberales de Ford, que habían estado aletargadas por no decir completamente muertas esos oscuros años de Hollywood, empezaron a manifestarse de nuevo a través de su trabajo. En este último cambio político de Ford había un claro elemento de oportunismo. Volver a sus raíces políticas requería bastante menos valentía a finales de los años cincuenta que la que habría necesitado para permanecer fiel a ellas durante la etapa de las listas negras. Pero también era cierto que el recién adquirido sentido de la libertad ideológica le permitía volver a sacar a la superficie algunos de sus mejores

[58] Apud. McBride, J. 2004, pp. 589-590.
[59] McBride, J. 2004, p. 590.
[60] McBride, J. 2004, p. 613.
[61] McBride, J. 2004, p. 642.
[62] McBride, J. 2004, p. 642.

instintos. Su sincero examen del racismo en *Centauros del desierto* indicaba que Ford se estaba abriendo cada vez más a ideas provocadoras, pero fueron pocos los que parecieron entender las implicaciones sociopolíticas de la película, y no fue hasta 1958, cuando dirigió *El último hurra*, basada en la obra homónima de Edwin O'Connor, cuando Ford se resituó en el lado liberal de la barrera"[63].

A todo esto hay que añadir que en el último film mencionado, *El último hurra* (*The Last Hurrah*, 1958), Ford presenta una serie de personajes reaccionarios, intolerantes y bufones que son los enemigos del Skeffington, interpretado por Spencer Tracy. Además también hace una parodia de un famoso discurso de Richard Nixon y eso a pesar de que en 1952 había dado su apoyo a la candidatura de éste y de Eisenhower[64]. Tampoco hay que olvidar que en el verano de 1959, entre el 16 de julio y el 31 de agosto, Ford rodó *El sargento negro* (*Sergeant Rutledge*, 1960), donde aborda de forma explícita problemas raciales con componente sexual[65].

Poco después un joven americano, católico y de orígenes irlandeses, John F. Kennedy, llegó a la presidencia de los Estados Unidos. El director, muy satisfecho, se sintió por primera vez como un ciudadano americano hecho y derecho[66]. Sin embargo en el ámbito personal Ford iba quedándose cada vez más solo pues muchos de sus viejos amigos, entre los que hay que destacar a Victor McLaglen y Ward Bond, fallecieron en aquellos años[67].

El hombre que mató a Liberty Valance (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962) suele considerarse como el testamento político de John Ford. Este film como otros del director "se centra en la necesidad de subordinar la voluntad individual a la lucha colectiva por el bien común; contrariamente a muchas películas de Ford, *Valance* cuestiona abiertamente que el sacrificio esté justificado"[68]. No obstante lo más importante es que "hábilmente, perspicazmente, muestra el desigual proceso por medio del cual las historias se convierten en leyendas y las leyendas se convierten en historia"[69]. De esta suerte la película es una alegoría sobre la historia americana[70]. Además la decisión de Ford de filmar el tiroteo y la muerte de Valance desde una doble perspectiva, "con el callejón desde el que dispara Tom convirtiéndose en la película en el equivalente de la "pradera", anuncia las ambigüedades que rodearon el asesinato, al año siguiente, del presidente John F. Kennedy"[71]. Ford no sólo imprime la leyenda sino también los hechos, y así al cuestionarse el sentido de la historia americana pregunta al público: ¿Os sentís orgullosos?[72].

En la introducción biográfica ya señalamos lo afectado que quedó el director por la muerte del mencionado presidente[73]. "«Me gustaba Kennedy —comentó Ford en 1966—. Era un hombre extraordinario, con sentido del humor, inteligente, generoso. Su asesinato fue un golpe terrible para América.» Tras aceptar las conclusiones de la Comisión Warren de que Kennedy había sido asesinado por Lee Harvey Oswald, Ford dijo: «Oswald era un pobre loco que

[63] McBride, J. 2004, p. 642.
[64] McBride, J. 2004, p. 643.
[65] McBride, J. 2004, pp. 660-661.
[66] McBride, J. 2004, pp. 648-649.
[67] McBride, J. 2004, pp. 658 y 674.
[68] Eyman, S. 2001, p. 483.
[69] Eyman, S. 2001, p. 484.
[70] McBride, J. 2004, p. 685.
[71] McBride, J. 2004, p. 692.
[72] McBride y Wilmington. 1984, p. 196. También McBride, J. 2004, p. 693.
[73] Véase lo referido a la nota 121 de nuestra "Introducción biográfica…".

causó un inmenso daño al país, tan vil como [Lyndon] Johnson. Es un asesino»"[74].

Igualmente, y aunque la pérdida de fe de Ford en el futuro de América iba en aumento[75], a mediados de los sesenta seguía describiéndose como un demócrata liberal[76], pues cuando en 1966 le entrevistó Samuel Lachize del diario "L'Humanité" de París, le dijo: "No me importa hablar con un comunista. Soy liberal"[77]. Sin embargo el director se indignó cuando salió a colación la supuesta presencia de racismo en su cine, y respondió:

"La gente que dice esas cosas está loca —dijo Ford, furioso—. Soy norteño. Detesto la segregación y he dado trabajo a cientos de negros con el mismo salario que cobraban los blancos. He hecho que productoras contratasen a indios muy pobres y les he pagado los salarios más altos de Hollywood por hacer de extras. ¿Un racista, yo?

Mis mejores amigos son negros: Woody Strode y mi cuidador [Bill Ramsey], que lleva treinta años trabajando para mí. Hice incluso *El sargento negro*, acerca de un personaje que no sólo era un tipo negro estupendo, sino más noble que ninguno de los que salían en la película. No querían dejarme hacer esa película porque decían que una película sobre una "negrata" no recaudaría dinero y no podría exhibirse en el sur. Me puse furioso y les dije que podían al menos tener la decencia de decir "negro" u "hombre de color" porque la mayor parte de esos "negratas" eran mucho mejores que ellos. Cuando desembarqué en la playa de Omaha, había montones de cuerpos de negros yaciendo en la arena. Entonces me di cuenta de que era imposible no considerarles ciudadanos americanos en toda regla"[78].

En sus últimos años el director estaba cada vez más aislado y la relación con sus dos hijos no era nada buena, sobre todo con su hijo varón Patrick Ford al que desheredó en su último testamento[79].

Asimismo también hemos comentado en otro lugar su participación en la película documental *Vietnam! Vietnam!*[80], pero añadiremos ahora algunas críticas más a este trabajo. Así McBride insiste en que, aunque el retrato de la guerra es horripilante, se presenta la intervención estadounidense como una cruzada idealista para liberar a una población agraria tiranizada. Comparando las similitudes de esta película con *Corazones indomables*, de 1939, se observa que Ford confunde la independencia americana del yugo británico con la independencia frente a los comunistas[81]. "El intento de Ford por plasmar la experiencia de Vietnam en términos tan caducos era un signo de hasta qué punto el director no estaba al corriente de los cambios que se producían en el mundo contemporáneo"[82]. Al director se le reprochó a principios de los setenta que al igual que había homenajeado en la pantalla a los cheyennes no hubiese hecho lo mismo con la resistencia vietnamita[83].

---

[74] Apud. McBride J. 2004, p. 717.
[75] Véase lo referido a la nota 118 de nuestra "Introducción biográfica…".
[76] Eyman, S. 2001, p. 520.
[77] Apud. McBride, J. 2004, p. 743.
[78] Apud. Eyman, S. 2001, p. 520. También en Apud. McBride, J. 2004, p. 664.
[79] McBride, J. 2004, pp. 708-710.
[80] Véase lo referido a las notas 103, 104 y 105 del aparatado "Sobre la experiencia militar…".
[81] McBride, J. 2004, p. 753.
[82] McBride, J. 2004, p. 753.
[83] McBride, J. 2004, p. 753.

De igual forma el citado biógrafo de Ford añade: "El apoyo de Ford a John F. Kennedy a principios de la década dio paso, durante los años siguientes a su asesinato, al público respaldo de sus rivales, Barry Goldwater y Richard Nixon, y al gobernador de California y futuro presidente republicano Ronald Reagan"[84]. Aunque, como ya citamos líneas arriba, es cierto que Ford declaraba en Francia y en 1966 ser demócrata liberal, "quizá en su fuero interno aún lo seguía siendo, pero en su país hablaba y se comportaba como un archiconservador"[85].

El director también explicó que no votó en las elecciones presidenciales de 1964 porque "Goldwater no tenía un programa serio y porque odiaba a Johnson"[86], sin embargo en 1973 le reconoció a la actriz Katharine Hepburn haber votado tanto a Goldwater como a Nixon. En una entrevista para la BBC, en 1968, preguntado por los aspectos que más le inquietaban de la sociedad americana del momento respondió: "Me preocupan esos disturbios [antibélicos], esos estudiantes —añadiendo—. Creo que nuestros antepasados fueron… ¿podemos decir sangrientos? Creo que fueron sangrientos, pero si nos vieran ahora se avergonzarían de nosotros"[87].

"Ford era capaz de dar una opinión más matizada sobre los disturbios callejeros. En 1966, hablando con Bogdanovich, hizo una cáustica comparación entre la represión de los disturbios de Watts de 1965 por parte del Departamento de Policía de Los Ángeles y el intento de la caballería de los Estados Unidos por detener la huida desesperada de los cheyennes en *El gran combate*. Sin embargo, cuando se trataba de una guerra contemporánea en un país extranjero en la que estaban implicados los Estados Unidos —incluso una nueva clase de guerra «poco convencional» de estrategia política y militar, en la que muchos americanos pensaban que su país se había puesto de parte del bando equivocado—, Ford reaccionaba con un espontáneo patriotismo, cerrándose en banda a otros puntos de vista y formas de actuar, como si una corneta le llamara de nuevo a participar en la Segunda Guerra Mundial"[88].

Bajo estas circunstancias históricas el actor John Wayne (que no había ido a la recién citada guerra) se mostró de lo más patriótico, llegando incluso a protagonizar y codirigir el panfleto probélico *Boinas verdes* (*The Green Berets*). "Pero, a diferencia de Wayne, Ford no tenía que demostrar nada ni tenía nada que ganar prestando su apoyo a la guerra de una forma tan poco crítica, excepto, quizás, un desahogo emocional. El belicismo absurdo de Ford durante ese período pudo haber sido en parte una airada respuesta al rechazo del público, los críticos y los ejecutivos de los estudios. Su marginación por parte de los líderes de opinión liberales y de la juventud contracultural le hizo identificarse de forma más intensa que nunca con lo militar"[89].

Como ya se ha dicho el director fue a Vietnam, pero esta vez viajó como empleado civil de la USIA y no como militar de uniforme. Así, y volviendo de nuevo a su participación en el documental que antes comentábamos, Ford afirmó que sólo se dedicó a supervisarlo, pero McBride insiste en que tiene bastantes toques fordianos, principalmente en lo referente a la idealización de la vida civil vietnamita antes de la guerra. De esta guisa la película "tiene ecos del arranque de *Corazones indomables*, *Diciembre 7th* y *La guerra civil*. La segunda parte "Vietnam: The Debate" —una presentación del debate entre halcones y

[84] McBride, J. 2004, p. 754.
[85] McBride, J. 2004, p. 754.
[86] Apud. McBride, J. 2004, p. 754.
[87] Apud. McBride, J. 2004, p. 754.
[88] McBride, J. 2004, p. 754.
[89] McBride, J. 2004, p. 754.

palomas americanos cuya intención es que las palomas parezcan ingenuas, poco sinceras e incluso traidoras— resulta dolorosa, pero está en la línea de las declaraciones de Ford sobre las protestas estudiantiles"[90].

Al igual que en alguna de esas citadas películas el director presenta a los vietnamitas del Sur como los indios buenos, mientras que los vietnamitas del Norte, al igual que los indios hostiles, han sido llevados por el mal camino (el comunismo) de la mano de diabólicos agentes extranjeros. Pero además el documental enfatiza claramente las respuestas de los políticos que, como Eisenhower o Nixon, defendían la guerra de Vietnam. McBride subraya que *Vietnam! Vietnam!* fue un pésimo capítulo final para la carrera de Ford, tal y como le dijo con pesar Sherman Beck en 1972, al hablarle de la soledad de las viejas glorias (directores o actores), que deambulaban solitarios por los estudios de Hollywood[91].

Igualmente la explicación que tenía Ford para los disturbios protagonizados por los negros en Estados Unidos era también simplista: en la entrevista realizada en 1968 para la BBC dijo: "Tienen influencias del extranjero. De algún otro país […] y los pobres negros están cargando con la culpa"[92].

El homenaje a John Ford del American Film Institute del 31 de mayo de 1973 tuvo algo de fiasco y polémica, cuando el presidente Richard Nixon decidió asistir para obsequiarle con la Medalla de la Libertad. Pat, el hijo de Ford, ya le había dicho a su padre que no debía de aceptar la condecoración, porque el presidente iba a ser destituido por el asunto Watergate. Esto acabó de fastidiar la relación entre padre e hijo, pues el director pensaba que Nixon iba a honrarle y que éste merecía cierto respeto por haber devuelto a los soldados a sus casas[93]. Los manifestantes contra el presidente protestaron pacíficamente en la calle.

Aunque las relaciones entre John Ford y Nixon no habían sido siempre tan cálidas, pues en 1960 el director había apoyado a Kennedy, lo cierto es que después lo visitó varias veces en Washington, y a pesar de que Ford se mofaba de él, actitud que era característica del director respecto incluso a los oficiales de más alta graduación, lo admiraba y quiso ayudarle con el documental que produjo sobre Vietnam. La admiración era recíproca y tras el acuerdo de paz de París e iniciada la crisis del Watergate, Nixon quiso envolverse en la aureola de prestigio y reputación de Ford, pues éste simbolizaba las mejores aspiraciones de América[94].

Durante la ceremonia el presidente hizo el elogio del director, de su cine y de lo que representaba, lo condecoró y además lo nombró almirante con un gesto altamente emotivo. En su alocución, un muy enfermo y emocionado John Ford, se refirió al regreso de los prisioneros de guerra del Vietnam, y añadió:

"Gracias, señor. Como dijo el capitán Jeremiah Denton (espero que pueda seguir, estoy a punto de echarme a llorar), como dijo el capitán Denton cuando pisó el suelo del continente americano después de muchos años [*sic*]: "Estoy aturdido y desconcertado por esta recepción". Y acabó con un "Dios bendiga a América". Repito sus palabras con todo mi sentimiento. […]

En una reciente conversación telefónica, el presidente me preguntó: "¿Cuál es su reacción ante el regreso de los prisioneros de guerra?". Yo le dije: "Francamente, señor, me vine abajo, lloré y grité como un niño. Luego cogí mi

[90] McBride, J. 2004, p. 756.
[91] McBride, J. 2004, pp. 758-759.
[92] Apud. McBride, J. 2004, p. 758.
[93] Eyman, S. 2001, p. 545.
[94] McBride, J. 2004, p. 772.

rosario, pasé las cuentas y recé una breve oración…No era una oración muy original, sino una que está hoy en millones de hogares americanos. Es una oración muy sencilla… muy sencilla. 'Dios bendiga a Richard Nixon'." Gracias"[95].

En la Casa Blanca el jefe del *staff* de Nixon, H. R. Haldeman, valoró el discurso de Ford como un duro golpe para la gente del cine que estaba en contra del presidente. Además la relación amistosa entre éste y el director siguió hasta prácticamente la muerte de Ford. En julio de 1973, cuando Nixon se encontraba hospitalizado por neumonía, telefoneó a Ford. Éste le escribió un mensaje en el que le expresaba su deseo de que se mejorara pronto. A su vez el presidente le escribió una carta de agradecimiento presentándole sus respetos. Esta misiva, fechada el 16 de agosto de 1973 y firmada como "R.N.", fue la última carta de la correspondencia que consta en los archivos de Ford antes de su muerte[96].

En aquellos difíciles momentos de la historia de los Estados Unidos, "mientras que los conservadores admiraban a Ford por estar pasado de moda con respecto a la intelectualidad imperante, y los radicales por su vena subversiva y por cuestionar la mitología americana, para los que estaban en una posición intermedia la muerte de Ford le convertiría en un personaje aceptable al desvincular su obra del caldeado contexto de las ideas políticas del momento"[97].

En 1988 cuando el ex presidente Nixon fue preguntado por McBride sobre John Ford le envió un manuscrito titulado "Reflections on John Ford". En él se insiste en que el mensaje de las películas de Ford nunca está por encima de ellas, a diferencia de muchos films contemporáneos anti-Vietnam. Para Nixon, Ford era al cine lo que Tolstoi a la literatura y se lamenta de que sus valores: el honor, el valor, la personalidad, la decencia, los buenos ganan, los malos pierden, ya no estén de moda. Abunda el ex presidente en que como él odiaba la guerra, pero sabía que los objetivos de América en Vietnam eran buenos a pesar de los errores cometidos. Matiza también que muchas películas del Hollywood de hoy reflejan la vida en Hollywood y por desgracia no la vida real de los Estados Unidos, y en este sentido concluye: "John Ford, en su vida y en su cine, festejó el valor, la lealtad, el honor, el sacrificio y el patriotismo. Lo que América y el mundo necesitan actualmente son más John Ford que compartan sus valores y los reflejen en su obra"[98].

[95] Apud McBride, J. 2004, p. 774. También se cita en Eyman, S. 2001, p. 547.
[96] McBride, J. 2004, p. 775.
[97] McBride, J. 2004, p. 773.
[98] McBride, J. 2004, p. 777. (pp. 775-777).

Parte sociológica e histórica. Contextos de la película

CAPITULO 4

Los estereotipos negros en el cine estadounidense. Desde sus orígenes hasta 1960

Introducción

Vamos a tratar de presentar en este capítulo la evolución de los estereotipos negros en el cine estadounidense. Para ello nos centraremos principalmente en el mundo de Hollywood hasta 1960 que es el año en el que se estrenó *Sergeant Rutledge* (*El sargento negro*) de John Ford. En esta tarea nos van a ser muy útiles dos obras claves sobre el tema: *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, & Bucks. An interpretative history of Blacks in American films*, de Donald Bogle y *Making Movies Black. The Hollywood Message Movie from Wold War II to the Civil Rights Era*, de Thomas Cripps. El primero de los libros citados es un estudio general sobre la evolución de los estereotipos a los que alude su propio título, mientras que el segundo analiza de manera más específica la evolución del cine de Hollywood interpretado por actores negros, desde la Segunda Guerra Mundial hasta principios de los años sesenta.

Bogle presenta su tesis principal ya en la introducción, y así afirma: "Indeed, the thesis of my book is that many black actors —from Stepin Fetchit to Lousie Beavers to Sidney Poitier to Jim Brown and Whoopi Goldberg— have played —at some time or another— stereotyped roles. But the essence of black film history is not found in the stereotyped role but in what certain talented actors have done with the stereotype"[1].

Podemos decir que todo empezó en 1903 con la película de doce minutos de Edwin S. Porter *Uncle Tom's Cabin* y lo primero que hay que constatar es que se usaban actores blancos para interpretar papeles de negros. Ésta fue una costumbre que se mantuvo hasta el fin de los días del cine mudo[2]. Poco a poco irán apareciendo los estereotipos que serán realizados por actores blancos pintados de negro (*blackface*), que interpretarán los papeles de forma totalmente rígida y cosificada (*square boxes*). Más tarde, cuando los propios actores negros se encuentren interpretando los estereotipos, comenzará la lucha por romper e incluso invertir los mismos[3].

Veámoslos ahora.

"The Tom"

Éste fue el primer "Buen Negro" de una larga lista de caracterizaciones. Siempre acosados, perseguidos, azotados, esclavizados e insultados. Nunca se rebelan contra sus amos blancos y son sumisos, generosos, campechanos y

[1] Bogle, D. 2004, p. *xxii.*
[2] Bogle, D. 2004, p. 3.
[3] Bogle, D. 2004, p. 4.

bondadosos. En los films *Confederate Spy* y *For Massa's Sake* de 1910 y 1911 aparece ya la figura del "Tom". Más tarde cuando la Universal Pictures haga, en 1927, una nueva versión de *Uncle Tom's Cabin*, el actor negro que la interpreta, James B. Lowe, se convertirá en la primera estrella negra de la que un estudio haga publicidad. Sin embargo la versión de esta película de 1958 generó problemas, en una época en la que en los EE. UU. los hombres y las mujeres negros se estaban manifestando para reivindicar sus derechos[4].

"The Coon"

Otro estereotipo importante es el del "Coon", en el que el negro aparece como objeto de divertimento, es decir como el "bufón negro". Éste, además de su forma simple, admitía dos variantes: el "pickaninny" (el niño caracterizado de "negrito") y el "uncle remus" ("tío remus").

El "pickaninny" fue el primer tipo de "Coon" y con él los niños negros actores ingresaron en el panteón de las caracterizaciones.

Thomas Alva Edison fue un pionero en la explotación y exploración de este estereotipo en su film *Ten Pickaninnies*, de 1904. En las décadas de los veinte y treinta diferentes niños actores llevaron a la cima este modelo con sus interpretaciones y en todas las versiones de *Uncle Tom's Cabin* el personaje de Topsy es el de un "pickaninny" bullicioso, lleno de comicidad.

El auténtico "Coon" hizo su aparición en escena con *Wooing and Wedding of a Coon* (1905) y también está presente en *The Masher* (1907). El "Coon", como "negro" en sentido despectivo, aparece persiguiendo a mujeres blancas que lo rechazan y repudian. Hasta su desaparición el estereotipo del "Coon" encarna las más bajas y degradantes caracterizaciones del hombre negro. Alocado, vago e idiota es una criatura subhumana que no es buena para nada, excepto para comer sandías o robar gallinas. Su nombre más común en los seriales de 1910 y 1911 es el de “Rastus”.

La tercera figura es la del "tío remus" (*uncle remus*), que es una caracterización próxima al "Tom". Son inofensivos, simpáticos y tienen un toque pintoresco e ingenuo. Se los pudo ver en films como *The Green Pastures* (1936) y *Song of the South* (1946). Su sumisión fue utilizada para mostrar la satisfacción del hombre negro con el sistema de valores y con su lugar en él dentro de la sociedad estadounidense[5].

"The Tragic Mulatto"

La tercera figura desarrollada en el mundo del cine, dentro de los estereotipos que exponemos, es la del "mulato de vida trágica". Una de sus primeras apariciones siempre enmarcada en el "Viejo Sur" tuvo lugar en *The Debt* (1912). La esposa de un hombre blanco y la amante negra de éste dan a luz a la vez dos niños de distinto sexo. Crecen juntos y ya jóvenes se enamoran. En un momento crucial se desvela la verdad, pues son hermanos de padre, pero lo más grave es que la chica lleva sangre negra. La figura del mulato de vida trágica fue creada para agradar a los espectadores y para que éstos pensasen

[4] Bogle, D. 2004, pp. 4-7.
[5] Bogle, D. 2004, pp. 7-8.

en lo feliz que podría haber sido la vida de la chica si no fuese víctima de su herencia racial dividida[6].

"The Mammy"

La "Mammy" es el cuarto tipo, por lo demás muy relacionado con los "Coons cómicos" (*comic coons*). Se trata de una mujer de gran independencia y por lo general es grande, gorda y malhumorada. Apareció entre las audiencias en 1914 en la versión de *Lysistrata*, realizada por actores blancos con la cara pintada de negro (blackface version). Así, en la comedia titulada *Coon Town Suffragettes*, un grupo de lavanderas mandonas se organizan para dejar a los inútiles de sus maridos en casa. En los años treinta la "mammy" fue perfeccionada por las interpretaciones de la actriz negra Hattie McDaniel.

Un subarquetipo fue el de la "tía jemima" (*aunt jemima*), también conocida despectivamente por "cabeza de pañuelo" ("*handkerchief head*"). Como los "toms" han sido bendecidas por la religión y se entrometen en la cultura dominante blanca. Habitualmente son dulces, agradables y de buen carácter, más educadas que las "mammy" y no tan testarudas. Las sirvientas en las películas de Mae West de los años treinta encajan en esta categoría[7].

"The Brutal Black Buck" y *The Birth of a Nation*

D. W. Griffith introdujo con su película *The Birth of a Nation* (*El nacimiento de una nación*, 1915), el último de los tipos negros originarios. El del "brutal macho negro". Para Donald Bogle es la película más escandalosamente antinegra que se haya hecho nunca y no obstante es genial en muchos sentidos[8]. Este film presenta el universo ideológico, moral y personal del director, que está repleto de intolerancia racial. Para Griffith si se rompe el orden moral del universo es el caos. Así muestra el "Viejo Sur" (Old South), la Guerra Civil, la época de la Reconstrucción y el surgimiento del Ku Klux Klan. La Guerra Civil rompió con aquel viejo orden controlado por los blancos y en el que los negros ocupaban "su lugar": la esclavitud[9].

Griffith empleó tres variedades de negros. La primera sería la de las "almas fieles y leales" ("faithful souls"), que son una "mammy" y un "tío tom" que permanecen con sus amos blancos, los Cameron, y que incluso los defienden de los rebeldes. De esta suerte el director propaga el mito del esclavo feliz con su condición, ya que la esclavitud eleva al negro por encima de sus instintos bestiales. Los negros son vistos así como cándidos niños, incapaces de comprender la dinámica social del mundo. Esta visión está presente en otras películas épicas sobre la Guerra Civil y en las caracterizaciones de Clarence Muse en *Huckleberry Finn* (1931) y *Broadway Bill* (1934), y también en las de Bill Robinson en *The Little Colonel* (1935) y *The Littlest Rebel* (1935)[10].

La segunda variedad presente en *The Birth of a Nation* es, precisamente, la del "brutal macho negro" (*brutal black buck*) y se subdivide en dos categorías, aunque con mínimas diferencias entre ellas: el "black brute" y el "black buck",

[6] Bogle, D. 2004, p. 9.
[7] Bogle, D. 2004, p. 9.
[8] Bogle, D. 2004, p. 10.
[9] Bogle, D. 2004, p. 12.
[10] Bogle, D. 2004, p. 13.

que podríamos traducir respectivamente por el "negro brutal" y el "matón negro y lujurioso". El "black brute" es un negro bárbaro y la audiencia entiende que en él la violencia física sirve de válvula de escape a su represión sexual. En la película de Griffith son personajes sin nombre que se dedican a la rapiña llenos de rabia, asaltando a los hombres blancos de la ciudad. Piden también el "matrimonio igualitario" y muchos de ellos son soldados negros de la Unión. Descendientes de este modelo podemos contemplarlos años más tarde en los esclavos rebeldes de *So Red the Rose* (1935), en los revolucionarios de *Uptight* (1969) y también en los militantes de *Putney Swope* (1969)[11].

Sin embargo los "black bucks" son uno de los arquetipos más importantes de los introducidos por Griffith. Los "bucks" son grandes, hipersexuales, salvajes y lujuriosos. Siempre ávidos de carne blanca son los negros de mayor pecado. Lynch, el mulato, y Gus, el renegado, entran en esta categoría. En este contexto se percibe la unión que hace el director entre racismo y sexualidad, pues juega con el mito del gran poder sexual de los negros y el gran temor de los blancos a que todo hombre negro desee a una mujer blanca. Los "black bucks" de la película son psicópatas bestiales, que babean y se manosean con la sola presencia de una mujer blanca en la misma habitación. Ésta es símbolo de orgullo, poder y belleza. Se simboliza así la oposición entre el bien y el mal, entre inocencia y corrupción, a la vez que se introducen las implicaciones políticas del antagonismo entre blancos y negros[12].

Muy próxima a los "bucks" y los "brutes" de *The Birth of a Nation* se encuentra la caracterización de la mulata Lydia, que es la amante del abolicionista senador Stoneman. Es el único personaje negro que sufre de verdad y es también la única mujer apasionada. Odia a los blancos, rehúsa ser tratada como inferior, quiere poder y se angustia por ser una mujer negra en un mundo blanco hostil. Por otra parte no hemos de olvidar que tanto la mulata como la "Mammy" son interpretadas por actrices blancas con la cara pintada de negro, pero la "Mammy" es de tez oscura y es la representación de la mujer totalmente negra, gorda, de mediana edad y claramente asexuada. Este estereotipo continuó a lo largo de los años treinta y cuarenta e incluso en los sesenta, ya que las mujeres negras no se consideraban aptas más que para este papel, es decir, el de "mammy" o el de "tía jemima". Así huellas de esto último pueden contemplarse aún en las interpretaciones de Claudia McNeil en *A Raisin in the Sun* (1961) y Beah Richards en *Hurry Sundown*. Sin embargo las mujeres mulatas, ligeramente negras, sí gozaron de un módico atractivo sexual por estar más cerca del ideal blanco[13].

Lo cierto es que la división que hizo Griffith, en el modelo de la mujer negra según la intensidad del color de su piel, sobrevivió en el mundo del cine hasta mucho después de ser desacreditada. Esto explica también por qué en 1958 y en 1970 fracasaron como diosas del amor en la pantalla Eartha Kitt, en *Anna Lucasta*, y Lola Falana, en *The Liberation of L. B. Jones*, al ser demasiado oscuras[14].

La película de Griffith *The Birth of a Nation* generó protestas cuando se estrenó en Nueva York, Chicago y Boston, pues fue considerada como una obra de propaganda racista por organizaciones como la NAACP. Las editoriales de los periódicos norteños censuraron el film, pero en el Sur la película sirvió para

[11] Bogle, D. 2004, p. 13.
[12] Bogle, D. 2004, pp. 13-14.
[13] Bogle, D. 2004, pp. 14-15.
[14] Bogle, D. 2004, p. 15.

acrecentar el odio hacia los negros y aumentó el número de linchamientos. Finalmente tuvo que se prohibida en cinco estados y diecinueve ciudades. En décadas posteriores las protestas persistieron siempre que hubo intentos de reestrenar el film. Esto sirvió para que otros proyectos de Hollywood de temática "anti-negra" apenas viesen la luz o fracasasen estrepitosamente[15].

Por mucho tiempo en el cine no se volvió a retratar al negro como un villano fuera de la ley y así los varones negros interpretaron sólo toda la variedad de papeles cómicos dentro de los estereotipos. Pero lo más importante es también que la película de Griffith introdujo ya todos los tipos que hemos citado y que la audiencia blanca respondió a los mismos como si fuesen reales más allá de la pantalla. Como los "brutes", "bucks" y "tragic mulatto" quedaron como malvados el principal papel fue el de sirviente con sus variaciones. Así los negros interpretaron bajo la forma de "tom" y "coon" a los "bufones de la plantación" (*plantation jesters*), en los años veinte, en los treinta a los "sirvientes de uniforme" (*servants' uniforms*), a principios de los cuarenta se "disfrazaron de entretenedores" (*entertainers' costumes*), a finales de los cuarenta y en los cincuenta son gente desgraciada y con problemas, y en los sesenta son militantes airados. Pero lo cierto es que por debajo de todas estas apariencias permanecen los estereotipos[16].

Los "Jester" en los años veinte

De forma general podemos decir que en los años veinte se introduce a los niños negros como portadores del humor en la pantalla. También se podrá ver a un judío pintado de negro cantando como un trovador. La Fox nos mostrará a un grupo de negros de una plantación cantando llenos de felicidad, en el primer musical compuesto totalmente por actores negros. Lo mismo hará la MGM con sus recolectores de algodón, en el segundo gran musical negro, apareciendo también una diosa del amor negra y un cantante de "blues" que se contorsionan al ritmo de la música, mostrando así su sensualidad[17].

En 1918 surge la figura del "black jester", es decir del "bufón negro", que es alocado y cómico, y que reemplazará a los villanos de Griffith en el contexto del Hollywood posterior a la Primera Guerra Mundial. La obra de partida fue la película del propio D. W. Griffith *The Greatest Thing in Life*. Este film se apartaba de la corriente principal y originaria del autor, hasta tal punto que parece imposible que fuese del mismo director que había hecho *The Birth of a Nation*. Aunque fue un fracaso financiero es importante, porque fue uno de los primeros films en retratar a los negros heroicamente o al menos de una manera más simpática[18]. Otras obras, como *Our Colored Fighters* y *Our Hell Fighters*, sirvieron para mostrar la contribución de los negros americanos en la crisis bélica, siendo así vehículos de la propaganda gubernamental que se hacía para fomentar la camaradería. En concreto la última de las recién citadas era sobre el 367 Regimiento compuesto totalmente por negros. No obstante acabada la

[15] Bogle, D. 2004, pp. 15-16. La NAACP es la "Nacional Association for Advancement of Colored People", véase en Cripps, T. 1993, p. 5 y 297.
[16] Bogle, D. 2004, pp. 17-18.
[17] Bogle, D. 2004, p. 19.
[18] Bogle, D. 2004, pp. 19-20.

guerra se dio un paso atrás y los actores negros fueron relegados a los papeles del "jester"[19].

En 1922 se realizó la primera comedia con niños sobre la "vida infantil". Nos referimos a *Our Gang*. Surge así el estereotipo del "negrito adorable o encantador" (*lovable little pickaninny*), que puede agrandar sus ojos poniéndolos como si fueran pelotas de ping-pong y que lleva por nombre el de un cereal. Así en *Our Gang* se empezó a conocer a Farina que llegó a ser bastante familiar. Lleva trenzas típicas y viste ropa con remiendos, lo cual se acabará convirtiendo en una marca de la casa. El éxito de Farina motivó a otros jóvenes actores negros. Dentro de los cortos de esta misma serie se dio a conocer su hermana, Mango, que debutó con tres meses de edad aunque su carrera fue corta. Además una de las características del "pickaninny" como tipo fue su ambigüedad sexual[20].

Farina era reconocible por su sentido común y por tener un cierto aire heroico, pues a menudo rescataba a pequeñas damiselas blancas que estaban en apuros. Otros personajes de niños negros, de "negritos", en los seriales cinematográficos, fueron Stymie y Little Buckwheat. Buckwheat fue el último aunque no el menos importante, siempre con su carita redonda como una luna de chocolate, con ojos enormes, tranquilo y rarito, era el perfecto zopenco que sigue a todo el mundo. De esta suerte el mensaje de estas películas era que todos los niños son unos bufones[21].

En la película de Griffith *One Exciting Night* (1922) volvemos a encontrarnos con el estereotipo del "coon", interpretado por un actor blanco (Porter Strong) pintado de negro (blackface) de forma indignante. Este director presenta en clave racista al personaje de Romeo Washington como un ser degradado[22].

En el film de Buster Keaton *Seven Chances* (1925) éste encarna a un futuro millonario que necesita esposa en breve, por lo cual es perseguido por todas las mujeres de la ciudad, incluyendo a una "mammy" negra dispuesta a todo[23].

No obstante lo más interesante es que lo que más degradaba a las figuras cómicas negras en esta época, y lo que las hacía aparecer de forma más grotesca y menos individualizada, es que los blancos todavía hacían papeles de negros. Esta tradición (la del "blackface") comenzó a declinar a mediados de los veinte, cerca del estreno de la película de Thomas Ince *Free and Equal*, que tenía por temas la igualdad social y el matrimonio interracial. Obviamente este film vuelve a retratar al hombre negro como un malvado, y así el personaje de “Marshall” es el del prototipo familiar del "brutal macho negro" (*brutal black buck*). Consecuentemente en 1925 el film fue un estrepitoso fracaso[24].

La costumbre de los actores blancos pintados de negro (blackface tradition), fue decayendo hasta su desaparición, pues ésta era una práctica que procedía de los tiempos de la esclavitud, cuando a los negros no se les permitía subir a un escenario y los actores blancos se ennegrecían la cara con corcho quemado, para caricaturizar y mofarse de los esclavos de las plantaciones a los que imitaban. Después de la Guerra Civil los esclavos liberados podían formar sus propias compañías de cómicos, pero también a ellos se les pedía que

[19] Bogle, D. 2004, p. 20
[20] Bogle, D. 2004, pp. 20-21.
[21] Bogle, D. 2004, p. 23.
[22] Bogle, D. 2004, p. 24.
[23] Bogle, D. 2004, p. 24.
[24] Bogle, D. 2004, pp. 24-25.

oscurecieran más su cara con corcho quemado. Así, a principios del siglo veinte, no era extraño que los comediantes negros siguieran oscureciendo el rostro[25].

Después de *The Birth of a Nation* las protestas, por el uso de actores blancos en papeles importantes de negros, alarmaron a la industria cinematográfica, pero es en 1927 la película de la Warner Brothers *The Jazz Singer* la que será revolucionaria. En ella está presente, aunque de forma sentimental, la tradición de los "bufones o cómicos negros" y por esto es legendaria la actuación de Al Jonson, el cantor judío pintado de negro. *The Jazz Singer* inicia la era del cine sonoro y con éste se produce un punto de inflexión, pues entre 1927 y 1940 aumentaron mucho los papeles interpretados por negros[26].

Al principio Hollywood era consciente de que las películas necesitaban sonidos —música, ritmos, canciones, bailes— y los negros eran, con arreglo al mito americano, los más musicales y rítmicos. Cuando los films sonoros empezaron a estar de moda los dos estudios principales —la Fox y la MGM—, se pusieron manos a la obra y los resultados fueron *Hearts in Dixie* y *Hallelujah*[27].

Hearts in Dixie (1929) se estrenó el primero y fue el primer musical con un reparto compuesto en su totalidad por actores negros. En él se presenta a los "negritos" (pickaninnies) y a los "toms" de una plantación sureña trabajando de día y cantando de noche, mientras obedecen felices al amo. Se da así, de nuevo, una visión idílica de la esclavitud y del "negro feliz", además con la aprobación de los críticos de la prensa según se percibe en sus crónicas. Es importante destacar que los actores, reclutados en Nueva York, procedían del mundo del teatro y tendían a sobreactuar, no siendo conscientes de que los trabajadores de la plantación, a los que dan vida, no son más que un grupo de bufones con la cara pintada de negro. Esta película muestra ya un problema que perseguirá a ciertos actores negros durante el medio siglo siguiente: la fijación según los estereotipos de los anteriores actores blancos pintados de negro (the *blackface fixation*)[28].

Con coreografías, fotografías, vestidos, guiones y direcciones realizados por blancos, los actores negros son un producto creado por los blancos apto para espectadores blancos, ya que la vida de los negros que las pantallas presentan es vista a través de los ojos de aquéllos. Así el actor negro se convierte en un actor "pintado de negro". En la mayoría de los musicales que siguieron, desde *Green Pastures* (1936) hasta *Porgy and Bess* (1959), muchos actores sufrieron la fijación de ser como "blancos pintados de negro" y sólo los más agraciados y con mayor talento pudieron superarlo[29].

De todos modos la presencia de los propios actores negros en los musicales introdujo una exuberancia y vitalidad que se asocian generalmente a este género cinematográfico, y los bailarines llevaron parte de la experiencia cultural negra a las pantallas. Entre el reparto de *Hearts in Dixie* destacan Clarence Muse y Mildred Washington, pero sobre todo esta película fue la primera de una serie que interpretaría Stepin Fetchit, siempre en el papel del "bufón" y del "sirviente", y que le darían gran popularidad en los años treinta[30].

Halleluljah (1929) fue el segundo gran musical con actores negros en el que su director, King Vidor, estaba interesado en filmar la historia de la cultura

[25] Bogle, D. 2004, p. 25.
[26] Bogle, D. 2004, p. 26.
[27] Bogle, D. 2004, p. 26.
[28] Bogle, D. 2004, p. 27.
[29] Bogle, D. 2004, p. 27.
[30] Bogle, D. 2004, p. 28.

popular negra. Los directivos de la MGM dieron el visto bueno al proyecto cuando el propio Vidor invirtió su dinero en él. Se convirtió así también en una obra crucial en el desarrollo de las películas sonoras. El film fue aclamado por la prensa blanca y el director consiguió captar, con los números musicales, toda la calidez emocional de la credulidad e histeria religiosa de los negros. La prensa negra no fue tan benévola y denunció el racismo inherente al doble estreno de la película, que se pasó a la vez en Harlem y en el distrito blanco y rico de Nueva York. Además *Hallelujah* presenta a los negros de forma estereotipada, como pertenecientes a un mundo aparte, pues los caracteriza como idealistas sentimentales o como animales altamente emocionales. Sin embargo se trata de una película importante en la que, a pesar de que muchos actores se sintieron como "blancos pintados de negro" (blackface fixation), pudieron improvisar y dar fuerza y personalidad a sus personajes. Del reparto destacó la actriz Nina Mae Mckinney y aunque pronto fue olvidada en América, interpretó el primer personaje en la pantalla de una vampiresa negra, exótico objeto de deseo sexual. Por todo lo anterior esta película marcó una pauta y así en musicales muy posteriores, como *Carmen Jones* de Otto Preminger, hay escenas iguales[31].

En los años treinta llegan los criados y sirvientes (the Servants)

En los años treinta podremos ver a Stepin Fetchit como un manitas malicioso y a Bill "Bojangles" Robinson interpretando a un mayordomo calmado y bailarín al lado de Shirley Temple. Destaca también Louise Beavers como una sumisa y encantadora cocinera, Eddie "Rochester" Anderson es el criado listo y activo sin el que su señor estaría perdido. Hattie McDaniel será la criada negra, grande y mandona que constantemente olvida cual es su lugar, mientras que Butterfly Moqueen, nerviosa y temerosa niña de los recados, lloriquea diciendo "Señorita Escarlata, yo no se nada de traer niños al mundo". Por último Willie "Sleep 'n' Eat" Best es un mercenario aterrorizado por los fantasmas y Paul Robeson es el chofer del cochazo señorial que está por encima de todos[32].

En la década de la Depresión los "toms", "coons", "mulattoes", "mammies" y "bucks" dejarán de ser bufones (jesters) para convertirse en sirvientes respetables y ésta será la época en la que veremos más caras negras en la pantalla ocupándose de las tareas domésticas. Así los contemplamos por ejemplo en comedias como *It Happened One Night* y *Twentieh Century* de 1934 y en la superproducción *Gone with the Wind* (*Lo que el viento se llevó*, 1939)[33].

Los negros en las películas se mostraban felices en sus trabajos, lo cual servía en esta época socialmente caótica para reafirmar la creencia en el estilo de vida americano, pues había un punto de esperanza en su "alegría de vivir". Estos sirvientes eran repetidamente maltratados y explotados y las asociaciones de derechos civiles criticaban a los actores negros por aceptar esos papeles. Pero ellos demostraron que podían hacer lo imposible: convertir los estereotipos si no en algo bello sí al menos en personajes agradables y felices[34]. En este microcosmos dentro del cine los actores negros tenían su especialidad y aunque sus personajes eran conocidos por sus apodos los mejores llegaron a interpretarlos estando en contra de ellos. Con su audacia crearon un mundo

[31] Bogle, D. 2004, pp. 28-33.
[32] Bogle, D. 2004, p. 35.
[33] Bogle, D. 2004, p. 36.
[34] Bogle, D. 2004, pp. 36-37.

cómico propio y algunos de estos sirvientes llegaron a destacar más que sus amos[35].

Aunque a principios de los treinta estos personajes eran ridiculizados, gradualmente fueron convirtiéndose en sirvientes humanizados e incluso en excéntricos. Stepin Fetchit fue el actor cuyos papeles marcaron la transición entre el payaso rural y el "manitas" de la casa. Fetchit era larguirucho, gracioso, ingenuo y algo estúpido en sus caracterizaciones, pero a principios de esta década fue el actor negro más conocido y exitoso de los que trabajaban en Hollywood. Por primera vez en la industria del cine se escribieron escenas especialmente concebidas para un actor negro. Se enriqueció, tuvo una vida boyante y para promocionarlo la Fox explotó su vida privada[36].

Los papeles iniciales de Stepin Fetchit apenas tenían diálogos y entraban en la categoría del "coon", del negro cómico que es un vago, un olvidadizo y que casi no sabe pronunciar las palabras. No obstante a partir de éstos y de otros disparatados elementos este actor supo crear una caracterización estilizada. Coprotagonizó con Will Rogers varias películas y así destacamos *The County Chairman* (1935) y dos dirigidas por John Ford: *Judge Priest* (1934) y *Stemboat' Round the Bend* (1935). En ellas hacía trabajitos caseros a su señor y sus personajes eran representaciones de un ser que está por debajo de lo humano, pero como sus extravagancias fueron bien acogidas por la audiencia su popularidad siguió aumentando[37]. Sus personajes llegaron a convertirse en partes integrantes de la mansión sureña, participando de los asuntos y problemas de sus amos. De esta suerte los espectadores blancos lo veían como un representante real del Negro Americano, mientras que los negros y las organizaciones de derechos civiles lo criticaban por lo degradante de sus papeles[38]. Además de las citadas destacó también en películas como *Carolina* (1934), *Helldorado* (1935), *One More Spring* (1935), *36 Hours to Kill* (1936), *Dimples* (1936), *On the Avenue* (1937) y *Zenobia* (1939), pero finalmente se dio cuenta de las citadas críticas, se desilusionó con sus "coon" y la calidad de su trabajo declinó. Volvió a aparecer en la obra de Ford *The Sun Shines Bright* (1954) aunque esto no reavivó su carrera. En un documental televisivo de 1968 Fetchit denunció que con su caso habían convertido a un héroe negro en un malvado, cuando realmente había elevado al "Negro" a la dignidad de una estrella de Hollywood, haciendo de él un ciudadano de primera clase[39].

Los filmes de Mae West y Shirley Temple son un mundo aparte, pero sus sirvientes no. Para ambas actrices los negros son sus confidentes y compañeros de juegos, constituyéndose en una parte importante del argumento, como sucedía con los papeles de Stepin Fetchit en las dos obras de Ford citadas[40].

Películas de Mae West como *I'm No Angel* (1933), *She Done Him Wrong* (1933) y *Belle of the Nineties* (1934), mostraban la oposición entre la sirvienta negra y la heroína rubia platino. Estas criadas eran gordas, de mediana edad y encarnaban a la feliz "tía jemima" (vid. supra) que llevaba vestidos remendados y un pañuelo de colores a la cabeza. Tenían nombres habituales como Pearl, Beulah o Jasmine y su cándida negrura era usada para mostrar el contraste con la sofisticada blancura de su señora, aumentando también la impresión de

[35] Bogle, D. 2004, p. 37.
[36] Bogle, D. 2004, pp. 38-39.
[37] Bogle, D. 2004, pp. 41-42.
[38] Bogle, D. 2004, pp. 42-43.
[39] Bogle, D. 2004, pp. 42-44.
[40] Bogle, D. 2004, p. 45.

exuberante sensualidad de Mae West. La criadas negras no sólo eran confidentes de la protagonista sino que la conocían mucho mejor que los hombres[41].

Un segundo paso en la evolución de estos sirvientes fue retratarlos como el amigo en el que se puede confiar. Así en las películas de Shirley Temple aparecieron los primeros signos de humanización de los mismos. En *The Little Colonel* (1935), Hattie McDaniel, habitualmente una sirvienta bastante terca y alocada, es el retrato de la moderación como nodriza de Shirley. También es una leal empleada del hogar de la adolescente protagonista en *Since You Went Awai* (1944)[42].

También por estos años Bill "Bojangles" Robinson será el "tom" de mirada bonita, que se asociará generalmente a las películas coprotagonizadas con la niña Shirley Temple. En la pantalla formarán una perfecta pareja de unión interracial. En *The Littlest Rebel* (1935) Robinson será su guardián y la primera vez que un sirviente negro aparece como el responsable de una vida blanca. El "tío Billy" será la perfecta quintaesencia del "tom" que además canta y baila con su señorita. Películas como la anterior serán, de nuevo, el vehículo del "Viejo Sur", proyección del estereotipo de una idílica forma de vivir. Las audiencias admitieron bien estos personajes del empleado familiar contento con su situación, agradable, confidente y con un aire de distinguido atractivo. Robinson interpretó pues a la más sobresaliente de las figuras masculinas[43].

Clarence Muse también encarnó a un "tom" humanizado y con dignidad, y sus interpretaciones eran más serias que las de otros actores negros. El más importante de sus trabajos lo hizo con el director Frank Capra en *Broadway Bill* (1934), aunque intervino en muchas otras películas como *Last Parade* (1931), *Secret Witness* (1931), *Woman from Monte Carlo* (1932), *Cabin in the Cotton* (1932), *In Old Kentucky*, *Steamboat' Round the Bend*, *The Littlest Rebel*, *Jezebel* (1938). En este sentido queremos destacar el film de King Vidor *So Red the Rose* (1935), porque en él se resucita en parte al tipo del "black brute", ya que Muse hace de “Cato”, un renegado, líder rebelde de los incendiarios. Clarence Muse hizo su interpretación con insolente convicción y enfado, aunque después de esta película volvió a los papeles de "tom"[44].

En el contexto liberal del New Deal de Roosevelt hay que enmarcar la película *Imitation of Life* (1934), pues en ella la humanización del sirviente negro llega a una de las más altas cotas. El film es una apoteosis del espíritu del "tom" y contiene también —aunque de forma no tan consciente—, una agria crítica de las relaciones raciales en América. Destaca así el cristiano estoicismo de Louise Beavers, en su interpretación de una siempre sumisa y feliz cocinera de buen corazón. Papeles que años más tarde seguirán interpretando otros actores negros como Ethel Waters y Sidney Poitier. Hay que subrayar también que Fredi Washington hace de la chica desdichada (Peola) que por su tez pasa por blanca y que vive con el trágico remordimiento de ser una mulata. *Imitation of Life* fue un éxito de taquilla, por lo cual Hollywood hizo posteriores versiones del mismo argumento, y las actrices citadas fueron respetadas aunque no tuvieron el reconocimiento que se merecían[45].

Fredi Washington fue durante un tiempo la esperanza de que naciese una estrella negra en el mundo del cine, aunque sus interpretaciones nunca la

[41] Bogle, D. 2004, p. 45.
[42] Bogle, D. 2004, p. 46.
[43] Bogle, D. 2004, pp. 47-52.
[44] Bogle, D. 2004, pp. 53-56.
[45] Bogle, D. 2004, pp. 57-60.

mostraban como una mujer feliz, y Louise Beavers fue reiteradamente humillada, pues era contratada siempre para hacer de la "tía Delilah". Esta actriz consiguió que quitaran del guión de la última película mencionada la palabra "nigger" ("negro" en sentido despectivo), pero los directivos del estudio la castigaron obligándola varias veces a repetir el término "Negro". Finalmente, después de los cambios sociales y del espíritu más ilustrado posterior a la Segunda Guerra Mundial, las figuras de los sirvientes prácticamente desaparecieron[46].

Imitation of Life demostró que los actores negros podían interpretar papeles importantes y al mismo tiempo sirvió para aumentar las producciones cinematográficas hechas totalmente por esos actores, dando cabida así a una nueva audiencia que iba en aumento. En este sentido otra película importante de la década que gustó mucho fue *The Green Pastures* (1936). Una especie de historia de la Biblia contada y representada por negros. Su planteamiento teológico simple y su candorosa filosofía de la vida mostraron un retrato encantador de la América Negra. Por esta razón la prensa afroamericana la criticó ya que presentaba una idílica e infantil caricatura de la fe y de la religión[47].

De este film destaca el actor Rex Ingram, que logra escapar de los estereotipos del "coon" y del "tom", y que aunque encarna a un "tío Remus" le da un toque muy especial lleno de sabiduría. Con posterioridad Ingram interpretó papeles de hombres libres y con retazos de heroísmo, siendo las siguientes algunas de sus películas más importantes: *The Adventures of Huckleberry Finn* (1939), *The Thief of Bagdad* (1940), *Talk of the Town* (1942), *Cabin in the Sky* (1943), *Sahara* (1943), *Fired Wife* (1943), *A Thousand and One Nights* (1948) y *Moonrise* (1948). Apareció también en *Anna Lucasta* (1958), *God's Little Acre* (1958), *Elmer Gantry* (1960), *Your Cheating Heart* (1964) y *Hurry Sundown* (1967)[48].

Por estos años también destacaron otros actores que eran imitadores de Stepin Fetchit, como Willie Best, Mantan Moreland y Louis Armstrong, teniendo este último un encanto especial que perdía sin su música y constituyéndose en el "perfecto entretenedor" de los años cuarenta y cincuenta[49]. Asimismo Eddie "Rochester" Anderson era un caballero entre caballeros, además del comediante negro más popular. En algunas de sus películas tuvo un raro privilegio habitualmente denegado a otros actores, a saber: enamorarse en la pantalla de otra actriz negra. No hemos de olvidar que a los negros se les presentaba de forma asexuada como hombres no peligrosos[50].

Entre las mujeres destaca la famosa Hattie McDaniel, que no se quejaba por hacer de criada en el cine, ya que, como ella misma decía, prefería hacer esto por siete mil dólares a la semana que no ser realmente una sirvienta por siete. Trabajando por su condición física —pues era una mujer fuerte, grande y de piel muy oscura—, dentro del estereotipo de la "mammy", supo imprimir a éste su propia personalidad. Así la podemos ver como una alegre "tía jemima" en *Judge Priest* (1934), a las órdenes de John Ford y acompañada de Will Rogers y del ya citado Stepin Fetchit. El primero de sus papeles clásicos más importantes lo tuvo en la obra de George Stevens *Alice Adams* (1935) y una de las características de sus interpretaciones es que decían lo que otras sirvientas negras no se atrevían a decir, poniendo siempre en su lugar a sus amos blancos sin

[46] Bogle, D. 2004, pp. 62-67.
[47] Bogle, D. 2004, pp. 67-69.
[48] Bogle, D. 2004, pp. 69-71.
[49] Bogle, D. 2004, pp. 71-77.
[50] Bogle, D. 2004, pp. 77-82.

ofenderlos. Esta actriz llegó a ser tan popular que los papeles se escribían a su medida[51].

Al final de la década y como un hito importante en la evolución de los personajes negros en el cine de Hollywood, hay que citar a *Gone with the Wind* (*Lo que el viento se llevó*, 1939). Basada en la novela de Margaret Mitchell, con esta película se pone fin a toda una época en lo referente a las relaciones entre blancos y negros. Sus personajes protagonistas, Rhett Butler y Scarlett O'Hara, representan, con su amor imposible, el espíritu rebelde dentro del Viejo Sur durante la Guerra de Secesión. Este film, aunque fue criticado porque en él los esclavos no se muestran rebeldes con sus amos, es interesante, ya que los actores negros dan vida a individuos complejos y no sólo a simples estereotipos. Cuando el productor David O. Selznick decidió que Hattie McDaniel interpretase el papel de Mammy, se introdujeron los cambios oportunos en el guión para sacarle el máximo partido al sentido del humor de la actriz. La "Mammy" de la McDaniel es observadora y comentarista del mundo que la rodea, pues todo lo ve, todo lo oye y todo lo sabe opinando siempre. Esta mujer se llevó por esta interpretación el Oscar a la mejor actriz secundaria, siendo el primer negro en ganar tal galardón[52].

Otro personaje de la película que nos ocupa es el que interpreta Butterfly McQueen. Prissy, la chica negra que con su fragilidad, histeria y absurdo es una combinación única de lo cómico y lo patético. Se la recuerda por la famosa frase en la que confiesa no saber nada de traer niños al mundo[53]. Mientras el personaje que interpreta Oscar Polk es todavía el estereotipo del negro servil e inferior, el de Hattie McDaniel muestra, a su manera, el poder negro; llegando a atemorizar a la audiencia sureña que protestó por la excesiva familiaridad que tiene con los amos[54].

Thomas Cripps recoge en su obra las repercusiones políticas de *Gone with the Wind* y las críticas procedentes del Partido Comunista de los Estados Unidos (CPUSA). También expone los comentarios hechos por la prensa negra y por los activistas luchadores en favor de los derechos civiles, pero lo que es más importante es el contexto político del Hollywood liberal y de izquierdas de los años treinta. En este marco la oposición al fascismo y al racismo nazi está presente en algunos directores, escritores y guionistas que pertenecían a la Liga Anti-Nazi de Hollywood o que apoyaban al Frente Popular y al gobierno republicano español durante nuestra Guerra Civil[55].

No obstante el actor más importante dentro y fuera de la escena por sus compromisos políticos fue Paul Robeson, que se convirtió en un auténtico héroe y en una figura legendaria. Por su vinculación con el Partido Comunista y tras su viaje a la Unión Soviética fue apartado y silenciado, cerrándosele muchas puertas. Fue el primero de los prisioneros políticos negros al que le fue denegado su arte a causa de su ideología. Trabajó fuera de los EE. UU. intentando escapar de los personajes estereotipados e hizo siempre papeles de hombre fuerte que tiene instinto e intuición. En Broadway destacó por su

[51] Bogle, D. 2004, pp. 82-86.

[52] Bogle, D. 2004, pp. 86-89. Cripps, T. 1993, p. 11.

[53] Bogle, D. 2004, p. 90. Para una crítica del personaje de Prissy, interpretado por Butterfly McQueen en *Gone with the Wind*, véase Cripps, T. 1993, p. 21.

[54] Bogle, D. 2004, p. 92.

[55] Cripps, T. 1993, pp. 21-27.

representación del *Othello* de Shakespeare. Algunas películas en las que intervino son las siguientes: *The Emperor Jones*, *Sanders of the River* (1935), *King Salomon's Mines* (1937), *Song of Freedom* (1938), *The Proud Valley* (1941) y *Tales of Manhattan* (1942)[56].

Queremos cerrar este apartado dedicado a los años treinta dejando constancia del cine hecho por directores y técnicos negros. En este sentido William Foster fue el primero que, en 1912 y en Chicago, produjo una serie de comedias totalmente realizadas por negros. Surgió así un movimiento de cine independiente que se extendió por otras muchas ciudades y estados, en el que los productores iban a llevar sus películas a los guetos. Algunas caras conocidas de Hollywood también trabajaron en este circuito. Oscar Micheaux se convertirá en el realizador más importante[57].

Después de *The Birth of a Nation* asociaciones como la NAACP quisieron contrarrestar la propaganda racista de Griffith. Surgió así *Lincoln's Dream*, retitulada después *The Birth of a Race*. También destacan *The Realization of a Negro's Ambition* y *Trooper of a Troop K*. Como es evidente su mercado era el de los barrios negros de las ciudades. A finales de los veinte la película más importante fue *Scar of Shame*, que tenía más calidad y que mostraba las divisiones existentes entre los afroamericanos. En la década de los treinta se filmó el primer *western* realizados por negros, cuyo título era *Harlem on the Prairie*. El citado Oscar Micheaux realizó en 1931 *The Exile*, una de las primeras películas sonoras hecha por una compañía negra. A lo largo de treinta años Micheaux escribió, dirigió y produjo entre treinta y cuarenta films. Otro director negro pionero y también importante fue Spencer Williams. Finalmente hay que decir que lo que acabó con los esfuerzos de los independientes, a finales de los años cuarenta, fue el aumento de las películas sobre el problema racial negro. Cuando Hollywood se fue liberalizando y desarrolló esta misma temática, con más medios y calidad, los independientes no pudieron competir, pues las películas ya no se distinguían por el contenido[58].

La representación del mundo negro en los cuarenta y el impacto de la Segunda Guerra Mundial

En los cuarenta Lena Horne, elegante y sofisticada, cantará al amor y a la soledad, mientras que el negro G.I. yace en un hospital, todavía sin recuperarse de un incidente racial en la guerra que le ha dejado paralizado y amnésico. Hazel Scott, espectacularmente vestida, toca el piano con su inimitable estilo. Una joven negra de piel clara llamada Pinkie vuelve al Sur, a una vida de agonía racial, después de haberse hecho pasar por blanca en el Norte. Duke Ellington, Count Basie, Lionel Hampton y Louis Armstrong tocan su música y deleitan a una nación fatigada por la conflagración. Una próspera familia de Nueva Inglaterra confiesa a su aburrida comunidad y a ellos mismos que son negros y que se han hecho pasar por blancos durante los últimos veinte años. Ethel Waters y Rochester cantan a dúo en la exitosa película *Cabin in the Sky.* Por último, un orgulloso negro de Mississippi mantiene su dignidad y hombría mientras va a ser linchado por sus vecinos sureños[59].

[56] Bogle, D. 2004, pp. 94-100. Cripps, T. 1993, pp. 30-31.
[57] Bogle, D. 2004, p. 101. Cripps, T. 1993, p. 36.
[58] Bogle, D. 2004, pp. 101-116.
[59] Bogle, D. 2004, p. 117.

Después de este resumen introductorio al cine realizado por afroamericanos en la nueva década, hay que decir que los bufones desaparecen y los sirvientes cambian sus fregonas y calderos por vestidos de lentejuelas y trajes especiales. Comienza así la era de los entretenedores, pero también la participación de los Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial impactará en los conflictos raciales, tanto dentro como fuera de la cinematografía[60].

Nuevas actrices adquieren gran popularidad, así destacamos a Hazel Scout, que llegó a ser inmensamente popular y que fue la primera artista negra que se negó a trabajar ante audiencias segregadas racialmente. Lena Horne, que rivalizaba con la anterior, es elegante y sensual, con su piel cobriza se convertirá en objeto sexual dentro del modelo del "mulato trágico" (*tragic mulatto*)[61].

Entre las películas comenzamos destacando la producción de la MGM *Cabin in the Sky* (1943), musical muy importante y muy publicitado de Vincente Minnelli. Este film presenta todavía una visión candorosa e idealizada, y como tal falsa, del mundo negro. Su tema también es familiar: el triángulo sentimental existente entre el "buen chico de color", la sufrida y "buena mujer cristiana" y la "mala chica negra", esta última interpretada por Lena Horne[62]. Por otra parte *Stormy Weather* (1943) fue la cima del cine escapista y de entretenimiento en tiempo de guerra. Con un aura de irrealidad y a su manera, un tanto ingenua y cándida, intentó romper con los estereotipos[63].

En los cuarenta surgen también una serie de películas en las que los personajes negros aparecen con un cierto grado de individualización e integración. Así destacan actores como Duke Ellington en *Reville with Beverly* (1943), Dorothy Dandridge en *The Hit Parade of 1943*, o el dueto formado por Dandridge y Louis Armstrong en *Pillow to Post* (1945). Entre los musicales totalmente negros queremos desatacar *Ebony Parade* (1947), que fue muy publicitado por la prensa negra aunque no tuvo mucho éxito. De todos modos lo cierto es que cada vez más afroamericanos aparecen en grandes producciones importantes[64]. Otra gran novedad, al menos en el plano estilístico, lo constituyó *Song of the South* (1946). Esta película tenía secuencias inteligentes y una cierta sofisticación, no obstante su temática era harto conocida: el Viejo Sur prototípico. Hattie McDaniel hace de "mammy" y James Baskette de "tío Remus" en esta producción montada por Hollywood como propaganda para ganar dinero, que aunaba a los modelos del entretenedor y del sirviente cómico. Como no funcionó la industria acabó por abandonar este tipo de obras[65].

Además de todo lo anterior hay que subrayar que un nuevo modelo de "Negro" está surgiendo. En este sentido hay que recordar que ya John Ford, con su obra *Arrowsmith* (1931), había presentado al primer personaje negro por el que se podía tener simpatía. Se trataba del doctor Marchand, interpretado por Clarence Brooks. Surgía así la primera caracterización de un "profesional" universitario negro. Esta tendencia siguió creciendo en los años treinta, pero fue en los cuarenta cuando tomó más importancia. De esta suerte Ernest Anderson interpreta en la película de John Huston *In This Our Life* (1942), a un joven negro

[60] Bogle, D. 2004, p. 117-121.
[61] Bogle, D. 2004, pp. 122-128.
[62] Bogle, D. 2004, p. 131.
[63] Bogle, D. 2004, pp. 131-132. Cripps, T. 1993, p. 83.
[64] Bogle, D. 2004, pp. 132-135. Cripps, T. 1993, p. 143.
[65] Bogle, D. 2004, pp. 135-136. Cripps, T. 1993, pp. 179, 187-194.

estudiante de leyes que es arrestado por un atropello con fuga. Como se demuestra su inocencia, se hace en el film una franca alusión a la discriminación racial. Este realismo (el del maltrato a un negro educado), era todavía casi inusual en la gran industria del cine. Sobre esta obra llama la atención el profesor Thomas Cripps, ya que en ella se manifiesta un tratamiento de los problemas raciales de forma normal e inteligente[66].

No obstante será en las películas bélicas, o con trasfondo militar, en las que se produzca el desarrollo de ese "Nuevo Negro". Nosotros las citaremos de pasada, aunque el mencionado T. Cripps dedica todo un capítulo de su estudio al "Soldado Negro" y principalmente a la película *The Negro Soldier* (1944). Son muy importantes las implicaciones raciales y políticas sobre todo por el posterior clima de anticomunismo creciente en los Estados Unidos. Por nuestra parte y siguiendo a Bogle, destacamos filmes como *Bataan*, *Crash Drive* y *Sahara* de 1943, y también la ya referida *The Negro Soldier* (1944) y *The Negro Sailor* (1945). En todo esto no hemos de olvidar que en 1941 Benjamin O. Davis se convierte en el primer general negro de las fuerzas armadas estadounidenses[67]. Estas películas bélicas comparten un mismo sentimiento, y es que los soldados estadounidenses, con independencia del color de su piel, están unidos frente a un enemigo común, lo cual hace que a veces la supervivencia de una tropa dependa de un hombre negro. Así en una de ellas, un soldado negro, experto en explosivos y demoliciones, muere heroicamente con los demás miembros blancos de la patrulla. El gobierno filmó *The Negro Soldier* y *The Negro Sailor* para ensalzar el maravilloso trabajo de los "chicos de color" en la contienda[68].

Después de la Segunda Guerra Mundial Robert Rossen presenta, casi de forma heroica, en *Body and Soul* (1947), a un campeón de boxeo negro (interpretado por Canada Lee) que es derrotado por un hombre blanco. El guión de Abraham Polonsky introduce al protagonista en el centro de la trama y no escatima una crítica social de izquierdas al sórdido mundo que rodea al boxeo y a la rapiña capitalista que lo promueve[69]. Con películas como la anterior o con la famosa *Casablanca* (1942), de Michael Curtiz, la imagen del "Nuevo Negro" se va abriendo camino. Así el personaje de Sam es algo más que la adaptación estilizada del sirviente fiel y del entretenedor. Cuando Humphrey Bogart le dice al actor Dooley Wilson "Play it, Sam", los negros se convierten en seres con un alma poderosa por la que los blancos sienten simpatía. A esto lo llama Donald Bogle la "*huckfinn fixation*", noción sacada del personaje de Huck Finn de las novelas de Mark Twain.

Desaparecido el estereotipo del sirviente la unión de dos personalidades, una blanca y otra negra, que se crecen mutuamente y con un gran atractivo en común (atractivo que pierden por separado), será un éxito en el mundo del cine y del espectáculo en general. Así destacamos a la pareja formada por Ethel Waters y Julie Harris en *The Member of the Wedding* (1952), Sidney Poitier y John Cassavetes en *Edge of the City* (1957), Poitier y Rock Hudson en *Something of Value* (1957), y por supuesto las protagonizadas por Frank Sinatra con Sammy Davis Jr., en las películas habituales del clan Sinatra. Las citamos aquí de pasada pues el punto de arranque es la referida *Casablanca*. Ese "Nuevo Negro", cuyo atractivo es buscado por el hombre blanco, apareció

[66] Bogle, D. 2004, pp. 136-138. Cripps, T. 1993, pp. 32-34.
[67] Bogle, D. 2004, pp. 139-140. Cripps, T. 1993, C. 4, pp. 102-125.
[68] Bogle, D. 2004, pp. 139. Cripps, T. 1993, C. 4, pp. 102- 125. También 142, 208.
[69] Bogle, D. 2004, p. 139. Cripps, T. 1993, pp. 212-214.

también en el cine europeo, y nos referimos a la película italiana de Roberto Rossellini *Paisan* (1948)[70].

Asimismo el tratamiento de los niños negros ya no se hace bajo la absurda forma del "pickaninny", sino que surgen personajes infantiles con una presentación digna e inteligente. Los nuevos negros ya no reproducen de forma obligada los estereotipos y, aunque la audiencia inmediatamente posterior al conflicto bélico no es que demande a este "Nuevo Negro", también es cierto que desaparece el "Negro" en sentido despectivo, es decir el "nigger". No obstante lo que sí interesa a los espectadores de finales de los cuarenta no es la idealización de las producciones totalmente negras, sino reconocer los problemas sociales y principalmente raciales de los afroamericanos. Así, las mismas gentes que habían condenado el antisemitismo, aprecian ahora de forma favorable la presentación del viejo tabú de la discriminación racial[71].

Vamos ahora a destacar algunas películas de la década de los cuarenta además de las ya citadas.

Con *Home of the Brave* (1949), producida por Stanley Kramer, dirigida por Mark Robson y escrita por Carl Foreman, surge una nueva forma de hacer cine contra lo establecido habitualmente en Hollywood. Este film tiene por fondo temático al antisemitismo, pues su héroe es un joven soldado judío, pero también en una serie de flashbacks se presenta el desmoronamiento emocional de un soldado negro, que revela su desintegración y marginación racial en una serie de sesiones psiquiátricas. La película ofrece un mensaje conciliatorio y escenifica un drama social que obedece a la ideología del liberalismo consciente, propio en los Estados Unidos de la época de la guerra. Con esta obra Kramer, su productor, abre una vía para posteriores filmes cargados de mensaje y problemática racial o social. Destacamos así *The Defiant Ones* (1958), *Pressure Point* (1962) y *Guess Who's Coming to Dinner* (1967). Después de *Home of the Brave* el actor negro James Edwards hará papeles protagonistas en otras películas, donde aparece un patriótico soldado negro[72].

Hay que decir también que, cuando a finales de los cuarenta y principios de los cincuenta la amenaza comunista obsesione a buena parte de la sociedad estadounidense y a la industria del cine, la problemática racial en el contexto de las películas tomará un nuevo giro o matiz que recoge Thomas Cripps en su estudio[73].

Lost Boundaries (1949) es también un film importante aunque no tiene el didactismo del anterior, ya que los hechos se presentan de una forma natural. En esta película se muestran todos los aspectos del racismo a través de una familia de mulatos que se hacen pasar por blancos, ocultando sus orígenes raciales. Recibió muy buenas críticas, dándose la peculiaridad de que la audiencia acepta bien los filmes en los que son actores blancos (como en este caso con Mel Ferrer y Beatrice Pearson), los que interpretan a los "mulatos trágicos"[74].

Por otra parte también en 1949 la Twentieth Century-Fox contribuyó con *Pinky* al ciclo de películas sobre el problema racial. Producida por Darryl F. Zanuck y dirigida por Elia Kazan, estaba protagonizada por Jeanne Crain, Ethel Waters y Ethel Barrymore. Hay que decir que en principio se pensó en John Ford para dirigirla, pero él abandonó el proyecto porque no se entendió con la actriz Ethel Waters y con el productor, ya que según éste los negros de Ford eran

[70] Bogle, D. 2004, p. 141.
[71] Bogle, D. 2004, pp. 142-143.
[72] Bogle, D. 2004, pp. 144-147. Cripps, T. 1993, pp. 221-226.
[73] Confert. Cripps, T. 1993.
[74] Bogle, D. 2004, pp. 147-150. Cripps, T. 1993, pp. 226-232.

caricaturas que se parecían al estereotipo de la "tía Jemima"[75]. Esta obra pone el énfasis en un área tradicionalmente asociada con las hostilidades raciales, a saber: el profundo Sur. En el film aparece el primer romance interracial con una grandiosa actuación de la ya citada Ethel Waters, que construye el personaje arquetípico de la mujer negra de fuerte carácter, cuyo hombro es el "paño de lágrimas" en el que lloran otros actores con problemas. El argumento es bastante claro y directo: una enfermera negra, pero de piel clara, vuelve al Sur después de vivir y haberse hecho pasar por blanca en el Norte. Comienza a tener problemas, pasando por peripecias varias entre insultos y amenazas, a la vez que cuida a una aristocrática anciana blanca. Se hace más madura pues comprende que si se hace pasar por blanca se pierde el respeto a sí misma. En *Pinky* la protagonista, como casi todos los "mulatos de vida trágica", acaba siendo más sabia pero no por ello más feliz.

Aunque tuvo buenas y malas críticas esta película logró conectar con el público, aunque la audiencia no siente compasión por el personaje de Ethel Waters, la abuela negra, sino por el que interpreta Jeanne Crain (Patricia 'Pinky' Johnson, su nieta), ya que ésta es realmente blanca. Tampoco molesta la historia de amor interracial por la misma razón. No obstante lo más importante es que Ethel Waters aplicó a su papel ambigüedades y contradicciones de su propia experiencia personal, haciendo una interpretación de gran humanidad que hace a su personaje más feliz, lo cual es propio de esta época en la que se toma conciencia en Hollywood de los problemas raciales[76].

Si es importante el personaje femenino de Ethel Waters en *Pinky* no lo es menos el de Juano Hernandez en *Intruder in the Dust*, también de 1949. El director, Clarence Brown, con esta adaptación de la novela de William Faulkner, consigue una película con efectos realistas que es a la vez muchas cosas: un melodrama, una historia detectivesca, un misterioso asesinato y una condenación de las masas, del populacho. En el fondo es un sutil estudio del orgulloso y poco temeroso hombre negro Lucas Beauchamp (interpretado por Hernandez). Beauchamp es acusado de matar a un blanco, lo cual genera tensiones en una cerrada ciudad del Sur, porque además él osa comportarse como un hombre blanco, sin complejos, ya que no actúa como un "nigger". Había salvado la vida a un adolescente blanco y éste se siente en deuda por deber un favor a un "negro" en una ciudad tan retrógrada. Los hombres blancos quieren darle un escarmiento a Beauchamp por su atrevimiento, pero al final es encontrado inocente.

Esta película es muy importante porque, bastantes años antes de que se reconociese en la realidad la discriminación racial, exponía que un hombre negro en un juicio tenía pocas oportunidades de justicia en los EE. UU. El film, aunque fue el primero de Juano Hernandez, supuso su respaldo definitivo y por su gran arrogancia, insolencia y habilidad parecía una nueva, multifacética y más sabia versión de Hattie McDaniel. Aunque se trata de un gran actor, en los cincuenta y sesenta Hernandez se vio desplazado en los gustos del público por una nueva estrella: Sidney Poitier. No obstante Juano Hernandez encarnaba ya al "nuevo Negro" como reconoció el director Michael Curtiz. Se trata así de un hombre dignificado, inteligente, seguro, confidente e independiente, que no intenta con sus personajes luchar contra la cultura blanca dominante, pero que tampoco se deja enterrar ni marcar por ella[77].

---

[75] Sobre las dificultades de John Ford con *Pinky* véase por ejemplo McBride, J. 2004, p. 537 y Sinclair A. 1979, pp. 158 y 190. También en Cripps, T. 1993, p. 236.

[76] Bogle, D. 2004, pp. 150-154. Cripps, T. 1993, pp. 232-240.

[77] Bogle, D. 2004, pp. 154-158. Cripps, T. 1993, pp. 240-244.

Por todo esto y como se estaba demostrando en las pantallas, los problemas raciales de los Estados Unidos no podían ser ocultados por más tiempo.

Las nuevas "estrellas negras" en los cincuenta

En los cincuenta Ethel Waters será, para una nueva generación de espectadores, la encarnación de la figura de la tierra madre, mientras que Dorothy Dandridge, a través de diferentes personajes, da vida al "tragic mulatto". Entre las nuevas estrellas destaca Sidney Portier, que poco a poco se irá convirtiendo en un líder para las audiencias. Además otros actores menores se irán incorporando a la industria del cine procedentes del mundo del deporte, es el caso de Jackie Robinson, Althea Gibson y Woody Strode, a la vez que artistas (cantantes, músicos, etc.), como Louis Armstrong, Nat "King" Cole, Eartha Kitt, Pearl Bailey, Ella Fitzgerald o Harry Belafonte mantienen viva la atención y el entretenimiento del público fuera y dentro de las pantallas[78].

Esta década es recordada como apática, vulgar, hipócrita, grandiosa, espectacular y sin gusto. La época de Eisenhower fue de cambio, turbulencias y grandes incongruencias. Así podemos ver al senador McCarthy promoviendo la "caza de brujas" anticomunista y las "listas negras" en Hollywood. Las tropas de los Estados Unidos entran en Korea. Hay revueltas, boicots y bombas a la vez que las tropas federales toman Arkansas; se lincha en Mississippi a Emmett Hill y se produce la ascensión al liderazgo de Martin Luther King. Para los actores afroamericanos fueron años importantes, pues surge el distintivo de la personalidad negra. De esta suerte se afianza la humanidad de E. Waters, la belleza de D. Dandridge y el código de decencia de Portier; y todo ello porque además funcionan en la industria, es decir resultan rentables en taquilla[79].

Ethel Waters fue la primer actriz negra en ganarse el apoyo masivo de los espectadores. En *The Member of the Wedding* (1952) aparece no ya como una simple "mammy", sino como la guía espiritual que cuida a dos chicos desarraigados, una niña blanca huérfana y un niño también blanco enfermizo; éste último es el personaje de John Henry. De esta forma la interpretación de Ethel Waters gustó incluso a los que no les agradó la película, puesto que ella, con su fortaleza y serenidad, hablaba al espíritu interior de una generación paranoica y emocionalmente paralizada que ansiaba algún signo de heroísmo. Con este film como con otros su director Fredd Zinnemann, como sucederá también con Stanley Kramer, se compromete con un cine de denuncia[80].

Por estos años Dorothy Dandridge lleva a la cima la figura del "mulato trágico". A diferencia de lo que representan otras actrices como Fredi Washington o Lena Horne y más próxima a Nina Mae McKinney, Dandridge es provocativa, nerviosa y vulnerable, batallando dentro y fuera del escenario con la dualidad de su personalidad autodestructiva. En los cuarenta había trabajado en clubs nocturnos y en un puñado de películas, pero es en 1953 con *Bright Road* cuando hace su primer papel protagonista. No obstante es en el musical totalmente negro *Carmen Jones* (1954), dirigido por Otto Preminger, donde su ya citado "mulato trágico" llega a consolidarse de forma definitiva. Coprotagonizada por Harry Belafonte, el film muestra un mundo de pasiones desatadas pues

[78] Bogle, D. 2004, p. 159.
[79] Bogle, D. 2004, pp. 159-161.
[80] Bogle, D. 2004, pp. 161-166. Cripps, T. 1993, p. 261.

Dandridge es por un lado fría, calculadora y segura, pero por otro es insegura, salvaje y elemental. Por su interpretación fue nominada al Oscar a la mejor actriz del año[81].

Asimismo destacamos también la obra de Robert Rossen *Island in the Sun* (1957), donde aparece ya de forma clara y por primera vez el amor interracial, pues Dorothy Dandridge es abrazada por un hombre blanco, igual que a la inversa Harry Belafonte hace lo propio con Joan Fontaine. Este film fue polémico y levantó controversia durante su rodaje, pues su tema es el de la mezcla sexual interracial, es decir la "miscegenation". Los propietarios de algunos cines, principalmente sureños, amenazaron con boicotear y no estrenar la película e incluso en Carolina del Sur llegaron a existir trabas legales. No obstante el film atrajo a la audiencia y habiendo costado 2.250.000 dólares recaudó ocho millones[82]. Otros largometrajes en los que Dorothy Dandridge aparece en parecidos papeles son *Tamango* (1957), *The Decks Ran Red* (1958) y *Malaga* (1960).

Otra película importante es *Porgy and Bess* (1959), de nuevo un musical con drama y lío amoroso, también de Preminger, protagonizada por Dandridge y Sidney Poitier, en la que éste queda minimizado al lado de la actriz, que interpreta de forma inusual un papel (el de Bess) de alto contenido sexual, pues se niega a hacer de él una vulgar prostituta.

La tercera estrella importante y de más larga proyección posterior fue Sidney Poitier. Este actor llegó al estrellato pero no por casualidad, ya que se acabó convirtiendo en el héroe de una época integracionista. Él triunfó donde Hernandez y Edwards habían fracasado. En todos sus films Poitier es educado e inteligente, habla un inglés correcto, viste de forma conservadora y tiene unos modales perfectos. Los personajes a los que dará vida no son amenazadores para el sistema, no son coléricos ni impulsivos, sino amenos, asexuados y estériles. Este actor se convierte así en el sueño perfecto de los liberales blancos que quieren sentar a su mesa a un afroamericano, pero también es aceptado por la ascendente clase media negra representando todos sus valores y virtudes. Sus personajes tienen dignidad y recuerdan algo al viejo estereotipo del "tom" de modales suaves y a los sirvientes humanizados y cristianos de los años treinta, sin embargo Poitier no tiene miedo al mundo del hombre blanco porque posee un código de decencia, de obligación y de inteligencia moral. Este actor se hizo famoso y se convirtió en estrella, pero lo fue por su talento[83].

La primera película que vamos a comentar, de las interpretadas por Poitier, es *No Way Out* (1950). Este film inició un nuevo ciclo de obras sobre la problemática del racismo. El argumento se centra en un joven médico negro de un gran hospital metropolitano, captándose también las hostilidades raciales reprimidas en la Norteamérica de postguerra. Aunque recibió buenas críticas del diario *The New York Times* la película no tuvo una gran audiencia, pues por la campaña de publicidad que de ella se hizo se pensaba que era una obra más del montón. En ella Sidney Poitier representa ya al negro que sabe estar, educado e inteligente y que nunca se rebelará contra la cultura blanca dominante[84]. Otros largometrajes posteriores, donde hizo papeles secundarios, fueron *Red Ball Express* (1952) y *Go, Man, Go* (1953). En el primero de ellos el racismo se

[81] Bogle, D. 2004, pp. 168-171. Cripps, T. 1993, pp. 262-263.
[82] Bogle, D. 2004, pp. 171-172. Cripps, T. 1993, pp. 263-265.
[83] Bogle, D. 2004, pp. 175-176.
[84] Bogle, D. 2004, pp. 176-179. Cripps, T. 1993, pp. 244-249.

enmarca en un contexto bélico y se rinde tributo al papel de los negros en la invasión aliada de Europa[85].

Otra película clave en la evolución de la representación de los negros en el cine es *The Blackboard Jungle* (*Semilla de maldad*, 1955), de Richard Brooks, que muestra una visión inusual de un instituto de enseñanza media de los Estados Unidos. Está protagonizada por Glenn Ford y Sidney Poitier, y éste da vida a un joven estudiante negro, complejo e inteligente, que teme que en el mundo exterior no haya lugar para un ciudadano de segunda clase que quiera ser líder. Atormenta y persigue al profesor blanco (G. Ford) que forma parte del opresivo sistema, actuando Poitier como un hombre duro y viril. Cuando ayuda al profesor frente a un estudiante agresivo su código de decencia se reafirma y se convierte en un héroe para todos. Además el film está en la misma línea que otros realizados por esos años, protagonizados por Marlon Brando o James Dean, pues muestra a una juventud problemática, solitaria, confusa y atrapada en las contradicciones de la época Eisenhower[86].

Otras películas importantes en las que trabajó Sidney Poitier fueron *Something of Value* (1957), en la que intervino con Rock Hudson, *Band of Angels* (*La esclava libre*, 1957) con Clark Gable e Yvonne de Carlo, y *The Mark of the Hawk* (1958) con Eartha Kitt y Juano Hernandez. Sin embargo sus caracterizaciones más finas las tiene con los personajes de Tommy Tyler en *Edge of the City* (1957) y Noah Cullen en *The Defiant Ones* (1958)[87].

En el film de Martin Ritt *Edge of the City* un hombre negro (interpretado por Poitier), ayuda a un desertor blanco (John Cassavetes). Se da así un giro importante porque es la primera vez en la que claramente un negro socorre a un blanco con problemas. Cuando le apoya para encontrar trabajo y lo invita a su casa, el personaje de Sidney Poitier es el de un cristiano lleno de humanidad y conciencia, pero su propia amabilidad y lealtad le acabaran perjudicando. Así, después de esta película, este actor se confirma como el símbolo nacional del amor fraterno, aunque hoy parecería incongruente ser casi como el tradicional buen esclavo negro que muere por su amo. Poitier se convierte de esta manera en *Edge of the City* en un afroamericano inmerso en los estándares del comportamiento blanco, es decir en un negro sin color. Su papel no tiene una gota de jugo negro en su sangre. Además es asexuado pues aunque está casado, su mujer (la actriz Ruby Dee con la que hará pareja en cinco películas), es tan dulce, que entre ellos no se muestra pasión sexual alguna[88].

The Defiant Ones (*Fugitivos*, 1958) fue la película de Poitier más importante de la década. Su personaje es el de un fugitivo negro que huye de la justicia esposado a otro blanco, este último interpretado por Tony Curtis. A ninguno de los dos le gusta el otro, pero antes del desenlace final se acaban aceptando entre ellos y surge la amistad. Una vez desencadenados el bueno de Poitier rescata a Curtis, sacrificando su propia oportunidad de liberarse. De nuevo tenemos aquí un comportamiento muy parecido al viejo estereotipo del "Tom". Este drama, dirigido por Stanley Kramer, dio brillo a los problemas raciales reales y también sirvió para "blanquear" a su héroe negro[89].

Para ir finalizando estos párrafos, que hemos dedicado a las obras protagonizadas por Sidney Poitier, hay que señalar que la última película suya de la década fue *Porgy and Bess* (1959), de la que ya se ha dicho algo líneas

[85] Bogle, D. 2004, p. 179. Cripps, T. 1993, p. 284.
[86] Bogle, D. 2004, p. 179-180. Cripps, T. 1993, pp. 144, 286-287.
[87] Bogle, D. 2004, p. 180.
[88] Bogle, D. 2004, pp. 180-181. Cripps, T. 1993, pp. 287-288.
[89] Bogle, D. 2004, pp. 182-183. Cripps, T. 1993, pp. 292-293.

arriba. En ella se retraba a los negros cantando, bailando y haciendo el payaso como en los viejos estereotipos. De hecho Poitier aceptó el papel después de mucha presión y en todo caso su interpretación, aunque no es mala, parece fuera de lugar. No deja de ser un contrasentido que, cuando Martin Luther King está luchando y en los Estados Unidos se hacen sentadas y manifestaciones, Poitier cante feliz como si no pasase nada.

Como balance hay que reconocer que las películas de este actor en los cincuenta fueron importantes y significativas, y que estaban orientadas para agradar a una audiencia blanca, cuando una de las conversaciones principales en la sociedad estadounidense era la de la segregación racial en las escuelas, si bien hoy en día pueden parecer mensajes infantiles. En los sesenta Hollywood empequeñeció y deshumanizó los personajes de Sidney Poitier, convirtiéndolo en un ser vulgar, casi como un sirviente fiel, para complacer así los gustos de la burguesía blanca[90].

En los cincuenta hubo también otros actores y actrices que trabajaron en el mundo del cine y que, sin llegar a la envergadura de los anteriores, hicieron sus aportaciones. Destacan así atletas, músicos, cantantes y cómicos que entraron a formar parte del citado mundo. De esta forma habría que mencionar la dramatización de Richard Wright en *Native Son* (1951), una de las primeras películas sobre la problemática negra. Resaltar también al jugador de béisbol Jackie Robinson que se interpreta a sí mismo en *The Jackie Robinson Story* (1950), mientras que Coley Wallace da vida al boxeador Joe Louis en *The Joe Louis Story* (1953)[91].

Otros atletas negros en el cine fueron Jersey Joe Walcott, Althea Gibson y Woody Strode. El primero de ellos, boxeador, hace de un entrenador en *The Harder They Fall* (1956) y la campeona de tenis A. Gibson encarna a la sirvienta de Constance Towers en la película épica, sobre la Guerra Civil estadounidense, *The Horse Soldiers* (*Misión de audaces*, 1959), dirigida por John Ford. Por cierto que la interpretación de Althea Gibson levantó controversia, pues las organizaciones de derechos civiles protestaron, ya que consideraban que una campeona olímpica haciendo dicho papel era un paso atrás muy indigno[92].

Por otra parte el anteriormente jugador de fútbol americano de Los Angeles Rams, Woody Strode, hizo una transición más exitosa de héroe de los deportes a personalidad del cine. Con su magnífico físico y espectacular estilo se convirtió en el hombre negro musculoso más notable de las películas, apareciendo en historias de aventuras y cine épico. Así participó en *Androcles and the Lion* (1952), en la serie televisiva "Mandrake the Magician" y en *The Gambler From Natchez* (1954), *The Ten Commandments* (1956), *Tarzan's Fight for Life* (1958) y *Pork Chop Hill* (1959), entre otros films. Strode tuvo su más serio y mejor papel en la película de John Ford *Sergeant Rutledge* (*El sargento negro*, 1960), que será objeto de nuestro estudio[93].

Como cierre de este capítulo hay que mencionar también a otros intérpretes como Ella Fitgerald, Nat "King" Cole y Eartha Kitt. Sin embargo estos artistas no tuvieron un gran éxito como actores. No obstante Pearl Bailey y Harry Belafonte

[90] Bogle, D. 2004, p. 183.
[91] Bogle, D. 2004, pp. 183-185.
[92] Bogle, D. 2004, p. 185.
[93] Bogle, D. 2004, p. 185. Para los comentarios críticos más habituales sobre el film *Sergeant Rutledge* (*El sargento negro*, 1960), véase el capítulo que hemos titulado "*Sergeant Rutledge* (*El sargento negro*, 1960) ante la Crítica".

gozaron de buena suerte sin llegar a triunfar de forma aplastante, pues lo hacían mejor en directo donde podían improvisar. Pearl Bailey recordaba a los personajes de la mujer negra manipuladora, que popularizara en los treinta Hattie McDaniel, y Belafonte era un hombre tan atractivo que parecía que con él había nacido un nuevo tipo de estrella, de héroe romántico. De este último, Harry Belafonte, hay que decir que Hollywood capitalizó su apariencia y sexualidad, aunque la industria del cine temiera ambas cosas. Habitualmente hacía de buen chico y su sensualidad de isleño no amedrentaba. Además de trabajar en *Bright Road* y en *Carmen Jones* es en *Island in the Sun* (1957), en donde hace su papel más carnal. En este film no acierta a parecer apasionado ni interesado por la actriz blanca Joan Fontaine. En las películas de 1959 *Odds Against Tomorrow* y *The World, the Flesh, and the Devil* no muestra tampoco mucha convicción ni humor[94].

Finalmente hay que subrayar que en los cincuenta también hubo actrices blancas que interpretaron papeles de negras, de "mulatas de vida trágica". Destaca así Ava Gardner en *Show Boat* (1951) e Yvonne De Carlo en *Band of Angels* (1957). En este largometraje De Carlo hace de una esclava libre comprada por el héroe del film (Clark Gable), que acaba enamorándose de ella. Como es evidente si los mulatos son realmente blancos tienen más oportunidades de ser felices. De esta suerte Natalie Wood, Julie London y Elizabeth Taylor hicieron papeles parecidos, por ejemplo esta última en el drama sobre la Guerra Civil estadounidense *Raintree County* (1959). Asimismo la nueva versión de *Imitation of Life* (1959), de Douglas Sirk, tiene una gran heroína mulata y fue un éxito de taquilla.

Películas como *Edge of the City*, *Island in the Sun* y *The Defiant Ones* fracasaron en el hecho de reflejar el enfado y la angustia de los negros de forma realista, pues anunciaron de forma infantil que la integración resolvería los problemas raciales en América. Otras, como *Carmen Jones*, *St. Louis Blues*, *Anna Lucasta* y *Porgy and Bess*, retornaron a los tradicionales mundos idealizados y falsos que presentaban a los negros de forma estereotipada. De todos modos, aunque los productos y personalidades de la época Eisenhower pueden parecer ahora tan irrelevantes como los de décadas anteriores, aquellos años constituyeron un periodo de honestidad en el cual los problemas raciales fueron encarados y tratados con relativa decencia.

[94] Bogle, D. 2004, pp. 187-191.

CAPITULO 5

Hollywood a finales de los años cincuenta. Sobre el entorno cinematográfico de *Sergeant Rutledge* (*El Sargento Negro*, 1960)

Vamos a tratar en este apartado de exponer algunas de las características del cine que se hacía en Hollywood a finales de los años cincuenta del pasado siglo XX. No pretendemos ser exhaustivos, pues nuestra tarea no se encamina a reconstruir por entero la totalidad de la producción cinematográfica de dicha gran industria estadounidense entre 1955 y 1960. Queremos únicamente recoger y asentar algunos aspectos que ayuden a clarificar qué pudo tener de novedosa la obra de John Ford *El sargento negro* (*Sergeant Rutledge*, 1960). Por ello y sin entrar en un estudio detallado de géneros o corrientes cinematográficas vamos a destacar aquellas películas que de algún modo sean reivindicativas, que denuncien cualquier tema social o que incidan sobre alguna cuestión prohibida, así por ejemplo problemas políticos, drogas, homosexualidad, cuestiones raciales, etc.

Como es evidente y al ser el filme que nos ocupa clasificado generalmente como un *western*[1], de entre los muchos que Ford dirigió, será necesario dedicarle capítulos específicos, razón por la cual aquí sólo lo citaremos de pasada.

También tendremos en cuenta, como criterio para rastrear todo este asunto, los Oscar y las nominaciones a los mismos por si ello delatase algún tipo de tendencia.

Comenzaremos diciendo que después de la Segunda Guerra Mundial y a partir de 1946, la asistencia al cine por parte del público estadounidense empezó a decaer, y de esta suerte hacia 1960 miles de salas habían cerrado sus puertas. Sobre este hecho incidieron nuevos usos sociales y no sólo el auge de la televisión. Así podríamos citar el aumento de la demografía, de la vivienda en propiedad a las afueras de las ciudades y la expansión de los cines al aire libre (*drive-in*)[2]. A la vez se produjo un proceso de innovación tecnológica en el seno de muchos grandes estudios cinematográficos que entraron en el negocio de las cadenas televisivas. Surgieron nuevos sistemas de color que compitieron con el Technicolor y también nuevos formatos de pantalla grande, como el Cinerama, el 3-D y el Cinemascope. En esta carrera por el colosalismo (y en competencia con la televisión), se desarrollaron a mediados de los cincuenta más novedades aún.

[1] Para las valoraciones críticas más habituales sobre *Sergeant Rutledge* (*El sargento negro* 1960) como *western*, o como mezcla de este género con el "policiaco" o con el subgénero de "juicios", véase nuestro apartado *Sergeant Rutledge* (*El sargento negro*, *1960) ante la Crítica*.

[2] VV. AA. 1996, pp. 15-21.

Así *Raintree County* (*El árbol de la vida*, 1957), se filmó con el sistema anamórfico de la MGM Camera 65 y *Ben Hur* (*Ben Hur*, 1959), de la MGM, se rodó con las innovaciones de la Panavisión en la película de 70 milímetros. El Eastman Color distribuido comercialmente con diferentes denominaciones en función del estudio (Metro Color, Warner Color, etc.), simplificó, abarató y extendió el uso mayoritario del color[3].

Después de la guerra los grandes directores clásicos como Frank Capra, John Ford y William Wyler, entre muchos otros, siguieron trabajando, pero una nueva hornada, conocida con el nombre de "generación perdida", reclamará ahora el protagonismo en la industria de Hollywood. Se trata de hombres como Robert Rossen, Edward Dmytryk, Elia Kazan, John Huston, Jules Bassin, Joseph Losey y Fred Zinnemann[4].

Dentro del contexto de la "guerra fría" y terminada la contienda arriba citada, el mundo del cine de los Estados Unidos se vio convulsionado por el fanatismo anticomunista. El sistema de listas negras, en las que se incluía no sólo a todo sospechoso de haber pertenecido al Partido Comunista sino también a los izquierdistas críticos, hizo que muchos buenos profesionales de los diferentes ramos del cine (directores, guionistas, actores, etc.), no pudiesen trabajar. Este período se conoce bajo el ominoso nombre de la "caza de brujas" y fue organizado principalmente por el senador Joseph McCarthy[5].

No obstante ya antes de iniciarse esta etapa William Wyler había rodado *Los mejores años de nuestra vida* (*The best years of our lives*, 1946), donde deja constancia de las atroces secuelas de la guerra en los mutilados excombatientes. Igualmente "el tema del antisemitismo arraigado en esta sociedad americana tan vulnerable a los prejuicios raciales interesa también a Elia Kazan, que lo aborda en *La barrera invisible* (*Gentleman's agreement*, 1947). En estos años vemos asomar también por vez primera a las pantallas americanas el problema del racismo negro, problema gravísimo y candente, pues entre 1945 y 1950 se han registrado todavía trece linchamientos de hombres de color en los Estados de la Unión que alardea de poseer la Constitución más democrática del mundo. Pero muchos negros han perdido la vida en los campos de batalla vistiendo uniforme norteamericano, y comienza a abrirse paso la exigencia de que a igualdad de deberes corresponde una igualdad de derechos. Y a pesar de que en muchas películas el negro sigue siendo el clásico mayordomo bobalicón o el bufón de *music-hall*, aparecen algunos films que, todavía con timidez, testimonian por vez primera la existencia de un doloroso conflicto racial en el país. Éste es el caso de *Un rayo de luz* (*No way out*, 1950), de Joseph L. Mankiewicz y de *El pozo de la angustia* (*The well*, 1951) de Leo Popkin y Russell Rouse"[6]. El citado Elia Kazan abordó los prejuicios raciales en *Pinky* (1949), una película en clave de melodrama que estaba proyectada inicialmente para que fuese dirigida por John Ford y en la que éste había fracasado, entre otras cosas por no saber caracterizar de forma no caricaturesca al personaje que encarnaba la actriz negra Ethel Waters[7].

Si las corrientes críticas quedaron frenadas por la histeria anticomunista desatada por las purgas de McCarthy, al convertirse los "rojos" en los "malos" de

[3] VV. AA. 1996, pp. 31-33. Jeanne y Ford. 1981, pp. 56-57.

[4] Gubern , R. 2003, pp. 298-299.

[5] Coma, J. 1993, pp. 120-123. Gubern, R. 2003, pp. 296-310. VV. AA. 1990 (Vol. IV), pp. 879-887. VV. AA. 1996 (Vol. X), pp. 61-62.

[6] Gubern, R. 2003, pp. 299-300.

[7] VV. AA. 1990 (Vol. VI), p. 1287. Aguilar. C. 2004, p. 1052. McBride, J. 2004, p. 537.

moda, proliferó a comienzos de los cincuenta el cine de propaganda[8]. Asimismo en el Hollywood de esos años, "continúa presente el espíritu del «thriller» y el cine negro. La honradez de Sam Spade y Philip Marlowe da paso al poco virtuosismo de Mike Hammer. El sentido fácil e inmediato (la gran ciudad, sus calles, la noche…) de la violencia de los cuarenta, se hace presente en las producciones de la década siguiente"[9].

Pero a mediados de los cincuenta se producen rápidos cambios, pues además del cine sobre el maccarthysmo, la guerra fría, la carrera de armamentos, el cine negro y judicial, etc., surge una nueva temática que toma como referente a la juventud, a las pandillas de adolescentes y sus problemas. Así destacan los estereotipos de los jóvenes marginados, a los que dan vida nuevos actores míticos como Marlon Brando o James Dean. En este sentido hay que citar películas como *El Salvaje* (*The Wild One*, 1954), en la que Brando interpreta a Johnny, el líder de una banda de motoristas; *Al este del Edén* (*East of Eden*, 1955), de Elia Kazan, en la que se muestra una adolescencia conflictiva; *Rebelde sin causa* (*Rebel Without a Cause*, 1955), de Nicholas Ray, con un atormentado e incomprendido James Dean, y *Semilla de maldad* (*Blackboard Jungle*, 1955), de Richard Brooks, que presenta la brutalidad e indisciplina de una escuela pública en la que un profesor (Glenn Ford), ayudado de un estudiante negro (Sidney Poitier), logra imponer su autoridad moral a los alumnos[10].

De igual forma "en los años 50 la sociedad norteamericana sufre una profunda transformación. La corrupción existía y el pueblo era consciente de ella. Si hasta este momento la colectividad supuso un sacrificio individual, en esta década la decadencia de las grandes urbes (símbolo de los primero) da paso al florecimiento de los barrios residenciales (lugar ideal para el desarrollo de la individualidad).

El reflejo de esta desintegración social queda plasmado en la obra de Douglas Sirk, para quien el melodrama era la mejor fórmula de poner al descubierto las debilidades y contradicciones de la sociedad en la que vive. *Imitación a la vida* se convierte en una película típica de esta década y de la sociedad americana"[11]. Además de la citada *Imitación of life* (*Imitación a la vida*, 1959), de Sirk, son también importantes *All the Heaven Allows* (*Sólo el cielo lo sabe*, 1955) y *Writen On the Wind* (*Escrito sobre el viento*, 1956)[12].

El *western* inunda la serie B principalmente en formato televisivo, pero "en el número monográfico sobre el cine norteamericano de *Cahiers du Cinéma* de diciembre de 1955, André Bazin estableció su famosa distinción entre el western y el nuevo superwestern, concepto que designaba a los films de este género que en la posguerra trataban de legitimar su existencia con el añadido de valores extrínsecos al género y que suponía que le enriquecían de algún modo: valores estéticos, sociológicos, morales, psicológicos, etc. Con este diagnóstico, Bazin detectaba una pérdida de especificidad del género, si bien reconocía que se seguían produciendo westerns tradicionales y estereotipados"[13]. Surge el *western* llamado psicológico y el que abunda en la temática proindia. De estos

[8] VV. AA. 1990 (Vol. V), pp. 1101-1109.
[9] VV. AA. 1990 (Vol. V), p. 1121.
[10] VV. AA. 1990 (Vol. VI), pp. 1185-1197. VV. AA. 1996 (Vol. X) pp. 102-104. Gubern, R. 2003, pp. 340-431. Coma, J. 1993, p. 41.
[11] VV. AA. 1990 (Vol. VI), p. 1198.
[12] VV. AA. 1996 (Vol. X), p. 75.
[13] VV. AA. 1996 (Vol. X), p. 76.

últimos destacamos, entre otros, obras como *Flecha rota* (*Broken Arrow*, 1950), de Delmer Daves; *Apache* (1954), de Robert Aldrich, y *The Last Hunt* (1956), de Richard Brooks. No obstante el más importante al tratar de forma polémica la cuestión racial es *Centauros del desierto* (*The Searchers*, 1956), de John Ford.

La crítica antimaccarthysta está presente principalmente en *Solo ante el peligro* (*High Noon*, 1952), de Fred Zinnemann, pero también en *Filón de plata* (*Silver Lode*, 1954), de Allan Dwan.

La denuncia alegórica de la caza de brujas y la existencia de prejuicios étnicos, se manifiesta de igual modo en la película de John Sturges *Conspiración de silencio* (*Bad Day at Black Rock*, 1954). Este filme se clasifica a veces como una mezcla de *western* y thriller, y en él un hombre de edad avanzada (interpretado por Spencer Tracy), llega a un desolado pueblo del Oeste americano postbélico, para averiguar la verdad sobre la muerte de un japonés ocurrida en él tiempo atrás[14].

A finales de los cuarenta y principios de los cincuenta, mientras todavía seguía vigente la censura del riguroso Código de mister Hays y en plena "caza de brujas", hubo directores que se fueron a trabajar a Europa. No obstante también existía un cine independiente alejado de las presiones de Hollywood. "Éste es el caso de Herbert J. Biberman y Michael Wilson, que con el apoyo económico del sindicato minero Internacional Union of Mine, Mill and Smelter Workers, reconstruyen ante las cámaras los conflictos laborales que en 1951 agitaron a la Delaware Zinc Co., de Silver City (Nuevo México), a raíz de las reclamaciones de los obreros mexicanos exigiendo iguales condiciones que sus compañeros yanquis. *La sal de la tierra* (*Salt of the eart*, 1953) resulta un film perfectamente revolucionario producido contra corriente y sorteando las zancadillas de las autoridades en el corazón de un país supercapitalista. La paradoja se explica por tratarse de un film independiente, realizado por dos francotiradores cuyos nombres están inscritos en las «listas negras» de Hollywood. *La sal de la tierra* es una película marginal, insólita, violenta, que a pesar de todos los boicots cosechará una buena colección de premios en el extranjero, entre ellos el de la católica Legión Mexicana de la Decencia"[15].

En Nueva York, donde existía una antigua tradición de cine independiente, cristaliza el llamado *New American Cinema Group*, "al calor de la revista *Film Culture* que dirige Jonas Mekas, y que en septiembre de 1960 lanza su manifiesto fundacional, que es a la vez una declaración de principios y un desafío que concluye con un contundente «no queremos películas rosas, sino del color de la sangre». El manifiesto respalda, de hecho, a cierto número de películas que se han rodado o se van a rodar al margen de la gran industria y con un vivo espíritu de independencia creativa, como *Shadows* (1960) de John Cassavetes, que cuesta la irrisoria cantidad de 15.000 dólares y expone, con una interpretación de los actores improvisada libremente ante las cámaras a partir de una simple línea argumental, la historia de una joven seducida por un hombre, quien de pronto averigua que ella pertenece a una familia negra y decide abandonarla"[16].

Pero las cosas en Hollywood iban a cambiar en poco tiempo. Así podemos citar los siguientes factores dinamizadores: la competencia con la televisión y

[14] Aguilar, C. 2004, p. 310. Véase también VV. AA. 1990 (Vol. V), pp. 1156-1164. VV. AA. 1996 (Vol. X), pp. 75-78, 101. Coma, J. 1993, pp. 151-159. Coma, J. 1996, pp. 43-48, 156-158, 203-206, 272-275, 301. Gubern, R. 2003, pp. 90-91.

[15] Gubern, R. 2003, p. 354.

[16] Gubern, R. 2003, p. 355. Sobre *Shadows* véase nota en Jeanne y Ford. 1981, p. 65.

con el cine europeo, que era más audaz en sus manifestaciones eróticas y bastante maduro intelectualmente, la llegada de una generación de directores procedentes del medio televisivo, la revisión liberalizadora del Código Hays y la "humanización" de las estrellas, que pierden "glamour" pero que aumentan su cotización por su vida alocada o escandalosa, lo cual va unido también a que en el nuevo "star-system" se valoren los mitos eróticos como Marilyn Monroe. Todos estos elementos y algunos más que no citamos, convergen entre sí a partir de mediados de la década de los cincuenta y hacen que un clima de mayor libertad se respire en el cine comercial estadounidense[17]. Además no podemos dejar de mencionar, que "el *show business* de Hollywood languidece a ojos vistas (en 1960 alcanzó su punto más bajo con sólo 156 películas, ¡compárese la cifra con los 850 films de 1928!)"[18].

Empezaremos comentando que "a lo largo de los 50 aparecieron varias películas consideradas «polémicas», lo que significaba sexualmente explícitas. Al carecer de una clasificación moral, como la de otros países, los productores norteamericanos tenían que atenerse a las desfasadas normas del Código Hays si querían obtener un visado de exhibición. Sin embargo, eso no bastaba para evitar los posibles ataques y persecuciones por parte de autoridades locales o de la Legión Católica de la Decencia. En Estados Unidos, la censura política atacaba, por lo general, a personas muy concretas, como los Diez de Hollywood y a los incluidos en las listas negras, en lugar de a las películas. Por otro lado, la violencia rara vez ofendía la sensibilidad de los censores norteamericanos. Suecia podía prohibir algunas películas de la Hammer por su manifiesto sadismo y escenas sangrientas, pero en Estados Unidos sólo alguna que otra película sobre la rebeldía juvenil, como *El Salvaje* (*The Wild One*, 1953) o *Semilla de maldad* (*The Blackboard Jungle*, 1955) provocó reacciones parecidas en los organismos censores. Las películas se perseguían y censuraban fundamentalmente por el sexo"[19].

Dos directores que chocaron con la censura y que casi se especializan en temas escabrosos, fueron Otto Preminger y Elia Kazan. Algunos productores y directores lucharon contra la Breen Office, que era el organismo que velaba por el cumplimiento del Código Hays. Pero Hays murió en 1954 y en 1956 se iniciaron una serie de revisiones liberalizadoras que llegaron hasta el 1 de noviembre de 1968, que es cuando comenzó a funcionar el actual sistema de clasificación de las películas creado por la propia industria[20]. "En la revisión del Código de 1956 se suprimieron las prohibiciones que afectaban a las drogas, a la prostitución y a la *miscegenation* (relaciones sexuales entre blancos y negros), toda vez que la segregación racial había sido declarada inconstitucional en 1954"[21]. En este mismo año de 1954 la Breen Office sufrió un serio revés, al negarse la RKO a pagar la multa impuesta a causa de su película *The French line* (1953), de Lloyd Bacon, en la que aparecía una impúdica Jane Russell exhibiéndose en 3-D. Otto Preminger rueda en 1953 *The moon is blue*, "a la que la MPAA le niega el visado de censura por juzgarla inmoral. Preminger lleva el asunto a los tribunales y, a trancas y barrancas, consigue que la medida sea declarada anticonstitucional y que, sin un solo corte, *The moon is blue* sea el primer film exhibido en todo el país sin visado de la MPAA. Grave derrota para el

[17] Gubern, R. 2003, pp. 338-339. VV. AA. 1990 (Vol. VI) pp. 1209-1211, 1286-1291. VV. AA. 1996 (Vol. X), p. 105.
[18] Gubern, R. 2003, p. 355.
[19] VV. AA. 1990 (Vol. VI), p. 1287.
[20] VV. AA. 1990 (Vol. VI), p. 1287. Gubern, R. 2003, p. 339.
[21] VV. AA. 1996 (Vol. X), p. 105.

Código e importante precedente para el futuro del cine americano. En 1955 Preminger repite la proeza con *El hombre del brazo de oro* (*The man with the golden arm*), primera película americana que se atreve a abordar un tema tabú, prohibido expresamente por el Código, el de las drogas y la toxicomanía (aunque coronó la historia con un final feliz en el que Frank Sinatra se libra del vicio para satisfacción de Kim Novak), y en 1959 tendrá que volver a batallar para que sea levantado el boicot a su film *Anatomía de un asesinato* (*Anatomy of a murder*)"[22].

De Kazan ya hemos citado algunas películas importantes para nuestro estudio, pero su mayor enfrentamiento con los censores lo produjo *Baby Doll* (1956), "una comedia basada en Tennessee Williams sobre una esposa adolescente sin desflorar, su seductor y su marido, mucho mayor que ella.

Baby Doll fue víctima de los ataques combinados de la Legión Católica de la Decencia, las revistas, entre ellas «Time», y el arzobispo católico de Nueva York, Francis Spellman, quienes consiguieron que no fuera a verla casi nadie"[23].

Igualmente hay que decir que la irrupción de los directores de la "generación de la televisión" abrió nuevas perspectivas. Estaba formada por Delbert Mann, Martin Ritt, John Frankenheimer y Sydney Lumet, que se incorporó al cine en 1956-1957. El grupo tuvo unos inicios prometedores con películas como *Donde la ciudad termina* (*A man is ten feet tall*, 1957), que intenta ser una réplica a *La ley del silencio* de Kazan, *Más fuerte que la vida* (*No down payment*, 1957), crítica del *American way of life*, ambas de Martin Ritt, y el intenso teledrama *Doce hombre sin piedad* (*Twelve angry men*, 1957), en donde Sydney Lumet explora a una heterogénea microcomunidad enjaulando su cámara en la sala de deliberaciones de un jurado, de la que no saldrá en hora y media de película, para exponer la necesidad del diálogo democrático en la búsqueda de la verdad. Posteriormente, sin embargo, la «generación de la televisión» cedió a las tentaciones y presiones comerciales, para ingresar sus componentes dócilmente en el redil de los artesanos del montón, dispuestos a rodar lo que les encarguen[24].

Por otra parte otro sector de Hollywood "decide «intelectualizarse», utilizando como estrellas los nombres de sus escritores más cotizados, de preferencia especialistas en problemas sexuales y conflictos morbosos. Tennessee Williams, ducho en dramas de degradación femenina, se llevará la palma"[25]. Muchas de sus obras teatrales están llenas de morbo y erotismo, girando en torno a alguna marcada contradicción sexual incluso dentro de un mismo personaje, "como el Brick (Paul Newman) de *La gata sobre el tejado de zinc* (1958), desgarrado entre el deber marital y la fidelidad hacia su amigo muerto, Skipper"[26]. Dentro del subgénero de las adaptaciones literarias de obras de prestigio, sobre textos del mencionado T. Williams, destacan filmes como *The Glass Menagerie* (1950) de Irving Rapper, *A Streetcar Named Desire* (*Un tranvía llamado deseo*, 1951) de Elia Kazan, *The Rose Tattoo* (*La rosa tatuada*, 1955) de Daniel Mann, *Cat on a Hot Tin Roof* (*La gata sobre el tejado de zinc*, 1958) de Richard Brooks,

---

[22] Gubern, R. 2003, pp. 339-340. Ver también Aguilar, C. 2004, p. 648.

[23] VV. AA. 1990 (Vol. VI), p. 1287.

[24] Gubern, R. 2003, p. 338. Véase también VV. AA. 1996 (Vol. X), p. 73. Constatamos que la película de Martin Ritt *Donde la ciudad termina* tiene por título original *Edge of the City*, pero también se tituló *A Man is Ten Feet Tall* que es como la cita Román Gubern.

Véase la siguiente página web http://www.imdb.com/title/tt0050347/ Consultada en Internet a través de Google el día 9 de febrero de 2005.

[25] Gubern, R. 2003, pp. 338-339.

[26] VV. AA. 1990 (Vol. VI), p. 1223.

Suddenly, Last Summer (*De repente, el último verano*, 1959) de Mankiewicz, y *The Fugitive Kind* (*Piel de serpiente*, 1960) de Sydney Lumet (basada en *El descenso de Orfeo*), sin contar el guión original de *Baby Doll* (1956) de Kazan. Hemingway fue adaptado por Henry King en *The Snows of Kilimanjaro* (*Las nieves de Kilimanjaro*, 1952) y *The Sun Also Rises* (1957). Faulkner lo fue por Martin Ritt en *The Long Hot Summer* (*El largo y cálido verano*, 1958) y *The Sound and the Fury* (*El ruido y la furia,* 1959). George Stevens rodó *A Place in the Sun* (*Un lugar en el sol*, 1951), basado en *An American Tragedy* de Theodor Dreiser. Anthony Mann dirigió *Gods Little Acre* (1958) de Erskine Caldwell. Richard Brooks adaptó a Francis Scott Fitzgerald en *The Last Time I Saw Paris* (*La última vez que vi París*, 1954) y a Sinclair Lewis en *Elmer Gantry* (*El fuego y la palabra*, 1960)[27].

Algunas de estas obras eran dramas fuertes que representaban al cine estadounidense en los festivales europeos en calidad de "producción de prestigio"[28].

De igual forma y así como en Europa el Neorrealismo y el documental fueron unas corrientes importantes, también en los EE. UU. se hizo un cine de lo cotidiano, principalmente por pequeñas productoras que no podían competir con las grandes en el terreno del colosalismo. Recurrir a temas polémicos fue una forma de atraer al público. Una personalidad típica de este período fue la del productor independiente Stanley Kramer, responsable de obras tan ambiciosas como *El ídolo de barro*, *Hombres*, *Solo ante el peligro* y *La muerte de un viajante*. La Escuela de Nueva York se apuntó un importante éxito comercial con *El pequeño fugitivo* (*The little fugitive*, 1953), de Morris Engel, Ray Ashley y Ruth Orkin, rodada con un presupuesto bajísimo. Algunas productoras independientes pensaron que podrían convertir en beneficio propio los éxitos de la televisión, adaptando a la pantalla grande algunos seriales que habían sido éxitos resonantes en la telepantalla. Y pensaron también que para adaptarlos nadie mejor que los mismos hombres que los habían dirigido en la televisión, que gozaban de la reputación de trabajar con rapidez y economía.

Así surgieron películas como *Marty* (*Marty*, 1955), de Delbert Mann, que en blanco y negro y sin estrellas, con muy pequeño presupuesto, conquistó para su país en plena era de la superproducción la Palma de Oro de Cannes. Como en toda obra de televisión, una buena parte del mérito corresponde a su guionista, que es Paddy Chayefsky, autor de numerosos retratos veraces de la auténtica América, que tan avara es en dejarse fotografiar sin adornos ni maquillajes. *Marty* es la crónica prosaica del amor entre un tosco carnicero (Ernest Borgnine) y una tímida institutriz (Betsy Blair). Los personajes son justamente lo contrario de los «héroes» creados por la mitología de Hollywood y sus escenarios son los lugares populares del Bronx neoyorquino, llenos de gentes vulgares, tan vulgares como los protagonistas de la película. Esta «otra América», que es la América que conocemos gracias a Sinclair Lewis o Arthur Miller y no a través de las superproducciones de Hollywood, reapareció en *La noche de los maridos* (*The bachelor party*, 1957), también de Delbert Mann-Paddy Chayefsky, tristísima fiesta de despedida de soltero, que es una angustiosa radiografía de la soledad y frustración del americano medio y un curioso documento de la homosexualidad latente en las «juergas de hombres»[29]. *En mitad de la noche* (*Middle of the night*, 1959), es de los mismos realizadores recién mencionados y

[27] VV. AA. 1996 (Vol. X), p. 73.
[28] Gubern, R. 2003, p. 339.
[29] Gubern, R. 2003, pp. 337-338.

comparte con los otros filmes el que los protagonistas destacan precisamente por su vulgaridad y mediocridad.

Además en el avance de Hollywood hacia el realismo hay que citar las producciones de Louis Rochemont, entre las que se encuentra *La casa de la calle 92* (*The house on 92nd street*, 1945), de Henry Hathaway. Entre los ejemplos más sobresalientes de esta tendencia hay que citar también a obras como *Riot in Cell Block 11* (1954), de Don Siegel y "*¡Quiero vivir!* (*I want to live*, 1958), la descripción efectuada por Robert Wise de los sufrimientos de una mujer de la calle condenada a muerte"[30].

En el uso de métodos más "realistas" o "semidocumentales", a la hora de abordar cuestiones sociales, destaca además de la ya citada *Pinky* (1949), de Elia Kazan, *The Lawless* (1950), de Joseph Losey, e igualmente Martin Ritt efectuó una aportación al estudio de esa misma problemática con su humanista *Donde la ciudad termina* (*Edge of the city*, 1956)[31].

"Los problemas sociales y psicológicos eran asimismo expuestos en términos con los que el público pudiese sentirse identificado. *Catorce Horas* (*Fourteen hours*, dirigida en 1951 por Hathaway) contaba la historia de un presunto suicida, que amenazaba con tirarse desde lo alto de un edificio de oficinas de Nueva York, mientras que en *Las tres caras de Eva* (1957), Joanne Woodward encarnaba a una mujer con varias personalidades en una película basada en diversos casos reales. Aunque la mayoría de las veces estas películas no se atrevían a ir hasta el fondo de las cuestiones que planteaban y contribuían a suavizar sus aristas, lo que no cabe negar es que sirvieron para sacar a la luz problemas tales como el antisemitismo, el racismo y las enfermedades psicológicas agudas, hasta entonces prácticamente ignorados por el cine"[32].

En *Hombres* (1950), Fredd Zinnemann presenta a un veterano de la Segunda Guerra Mundial parapléjico (interpretado por Marlon Brando), que exige la reinserción en la sociedad, mientras Elia Kazan muestra al mismo actor como víctima de unos mafiosos, que controlan los sindicatos de los muelles de Nueva York en *La ley del silencio* (1954). Robert Aldrich también aborda la corrupción de los sindicatos en *The Garment Jungle* (1957)[33].

La fuerte tradición liberal de Hollywood también abordó temas «prohibidos», como la adicción a las drogas o la violación. Dos películas de Otto Preminger, *El hombre del brazo de oro* (1956), que tenía como tema el problema de la heroína, y *Anatomía de un asesinato* (1959), sobre la naturaleza de las pruebas que había que presentar a un tribunal en los casos de violación, ampliaron la reputación de Hollywood de «seriedad» y valentía en el examen de temas conflictivos. Lo mismo ocurrió con *Fugitivos* (*The defiant ones*, 1958), la película de Stanley Kramer en la que dos presos (uno blanco y otro negro) escapan de un camión esposados juntos y tienen que solucionar su propio antagonismo racial antes de enfrentarse a la hostilidad de la comunidad rural en la que se ven finalmente atrapados.

El mayor problema con el que se encontraban estas películas, todas ellas rodadas como entretenimiento y para un público amplio, era el de no trivializar los temas conflictivos en los que estaban basadas[34].

[30] VV. AA. 1990 (Vol. VI), p. 1267.
[31] VV. AA. 1990 (Vol. VI), p. 1267.
[32] VV. AA. 1990 (Vol. VI), pp. 1267-1268.
[33] VV. AA. 1990 (Vol. VI), p. 1268.
[34] VV. AA. 1990 (Vol. VI), p. 1268.

Dentro del cine bélico en los cincuenta también hubo miradas críticas, no triunfalistas y que cuestionaban los valores morales absolutos propios del ejército. Así habría que citar filmes como *Attack!* (1956), de Robert Aldrich, donde se pretendía denunciar la cobardía y la corrupción moral imperantes entre los oficiales norteamericanos, o *La cima de los héroes* (*Pork Chop Hill*, 1959), de Lewis Milestone, película basada en hechos reales de la guerra de Corea y en la que un coronel (interpretado por Gregory Peck), está encargado de tomar una colina de dudoso valor estratégico. No obstante el mayor manifiesto anti-militarista lo realiza Stanley Kubrick en *Senderos de gloria* (*Paths of Glory*, 1957), en la que evoca un suceso de claro abuso de poder acaecido en las filas francesas durante la Primera Guerra Mundial.[35] También son importantes dentro de esta línea *El baile de los malditos* (*The Young Lions*, 1958), donde Edward Dmytryk articula dos relatos paralelos en ambos bandos en lucha, o "*A time to Love and a Time to Die* (*Tiempo de amar y tiempo de morir*, 1958), en donde Douglas Sirk adaptó la novela pacifista de Erich Maria Remarque"[36].

Como recapitulación y resumen, sobre todo este tipo de cine crítico, dicho sea en sentido amplio, y que existió en Estados Unidos en los cincuenta, vamos a presentar una larga cita de la Historia General del Cine publicada por la editorial Cátedra, y que está coordinada por Carlos F. Heredero y Casimiro Torreiro. Aunque en parte ya la hemos mencionado líneas arriba creemos que es de nuevo necesaria. Así en su décimo volumen tratando de la evolución de Hollywood se afirma:

"Un factor que afectó a la evolución ideológica de la producción de Hollywood fue la revisión liberalizadora del Código Hays, para ayudarla a competir con la televisión, y por la presión de algunas transgresiones impunes al Código, como la comedia sexual *The Monn Is Blue* (1953) y el drama toxicómano *The Man with the Golden Arm* (*El hombre del brazo de oro*, 1955), ambas de Otto Preminger. En la revisión del Código de 1956 se suprimieron las prohibiciones que afectaban a las drogas, a la prostitución y a la *miscegenation* (relaciones sexuales entre blancos y negros), toda vez que la segregación racial había sido declarada inconstitucional en 1954. Una nueva mirada sobre la condición negra apareció así en las pantallas en esta década, con *The Well* (*El pozo de la angustia*, 1951) de Leo Pokin y Russell Rouse; con los musicales de Otto Preminger *Carmen Jones* (1954) y *Porgy and Bess* (1958); con *Island in the Sun* (*Una isla al sol*, 1957) de Robert Rossen y con Harry Belafonte, que tuvo dificultades para circular por los estados del sur; con *Edge of the City* (*Donde la ciudad termina*, 1957) de Martin Ritt; con *The Defiant Ones* (*Fugitivos*, 1958), en donde Stanley Kramer encadenó en una fuga a un prisionero blanco y otro negro, quien es despreciado por aquél; y con *To Kill a Mockingbird* (*Matar a un ruiseñor*, 1962) de Robert Mulligan y con Sidney Poitier, convertido en permanente vehículo estelar de la reivindicación racial en este ciclo.

En otros frentes distintos, la toxicomanía fue abordada por Zinnemann en *A Hatful of Rain* (*Un sombrero lleno de lluvia*, 1957) y la homosexualidad por Delbert Mann en *Separate Tables* (*Mesas separadas*, 1958), según la pieza de Terence Rattigan, y por Richard Fleischer en *Compulsion* (*Impulso criminal*, 1959). Aparentemente, Hollywood intentaba hacerse un poco más adulto"[37].

[35] VV. AA. 1990 (Vol. V y VI), pp. 1114-1115, 1273-1277. VV. AA. 1996 (Vol. X), p. 98.
[36] VV. AA. 1996 (Vol. X), p. 98.
[37] VV. AA. 1996 (Vol. X), pp. 105-106.

Después de este largo balance hay que decir también que una obra tan extensa como la Historia Universal del Cine, editada por Planeta, incluye un capítulo (el 65 dentro de su sexto volumen) dedicado expresamente a "El cine y los tabúes sociales". En él se mencionan bastantes de las películas que nosotros hemos citado, aunque hemos excluido las que tienen que ver con los mitos eróticos (por ejemplo las protagonizadas por Marilyn Monroe en calidad de "vampiresa"), por parecernos alejadas de la temática del presente trabajo[38].

Como hemos intentado demostrar realmente sí hay una serie de películas, e incluso de directores, que encajan en los supuestos que nos trazábamos al inicio de este apartado, es decir buscábamos filmes que fueran críticos en algún sentido, reivindicativos o que denunciasen algo. Constatamos también que la película de John Ford *Sergeant Rutledge* (*El sargento negro*, 1960), no aparece mencionada de ningún modo en las historias de la cinematografía que hemos manejado[39].

Si revisamos los premios y nominaciones de la "Academy of Motion Picture Arts and Sciences", es decir los Oscar, percibimos las siguientes características respecto a algunas de las películas citadas.

En 1950 Michael Blankfort fue nominado por el guión del *western* de Delmer Daves *Flecha rota* (*Broken Arrow*).

En 1951 el Oscar a la mejor actriz, al mejor actor secundario y a la mejor actriz secundaria recayeron respectivamente sobre Vivien Leigh, Karl Malden y Kim Hunter, por sus interpretaciones en *Un tranvía llamado deseo* (*A Streetcar Named Desire*) de Elia Kazan. Richard Day y George James Hopkins ganaron el Oscar a la mejor decoración en blanco y negro por esta película. Entre las nominaciones referidas a la misma destaca la de mejor película, la del propio Kazan por la dirección, la de Marlon Brando como mejor actor, Tennessee Williams como guionista, Harry Stradling por la fotografía en blanco y negro, Nathan Levinson por el mejor sonido, Alex North por la mejor banda sonora en un film dramático y Lucinda Ballard por el mejor vestuario en una película en blanco y negro. Luego *Un tranvía llamado deseo* (*A Streetcar Named Desire*), llevó un total de cuatro Oscar y tuvo ocho nominaciones más[40].

Ese mismo año de 1951 *El pozo de la angustia* (*The Well*), de Leo Popkin y Russell Rouse tiene dos nominaciones. Clarence Greene y el propio Russell Rouse lo son por el mejor argumento y guión, y Chester Schaeffer por el mejor montaje. Esta película es interesante porque se trata de un "drama de ambiente racial, entre blancos y negros. Aspira a un realismo tremendamente directo, pero la verdad es que pierde fuerza a medida que va avanzando la narración"[41].

En 1952 el *western Solo ante el peligro* (*High Noon*), de Fred Zinnemann, se lleva cuatro Oscar. El de mejor actor para Gary Cooper, el de mejor canción por "High Noon" para Dimitri Tiomkin y Ned Washington, el Oscar por la mejor banda sonora en film dramático también para Dimitri Tiomkin y el de mejor montaje para Elmo Williams y Harry Gerstad. Este filme también obtuvo nominaciones por mejor película, por mejor director (Fred Zinnemann) y por mejor guión (Carl Foreman)[42]. En esta convocatoria de los premios "por primera y única vez una

[38] VV. AA. 1990 (Vol. VI), pp. 1286-1291.

[39] Véase la nota 4 de nuestro apartado *Sergeant Rutledge (El sargento negro, 1960) ante la Crítica*.

[40] Polo et alii. 2001, pp. 90-93.

[41] Aguilar, C. 2004, p. 1073.

[42] Polo et alii. 2001, pp. 94-96.

película de Cecil B. DeMille, *El mayor espectáculo del mundo*, lograba el más preciado galardón: el mejor film del año. Y aunque no ganó el Oscar al mejor director —también era la primera ocasión en que era nominado— sí le fue concedido el especial Thalberg. 1952 estuvo muy repartido: cuatro a *Solo ante el peligro* (la gran favorita para el Oscar a la mejor película), dos a *El hombre tranquilo* (cuarto Oscar para John Ford) y cinco para *Cautivos del mal* (que, a pesar de ser el film que más estatuillas se llevó, no estaba nominado, incomprensiblemente, a las categorías de mejor película y director)"[43].

Respecto a los premios correspondientes a 1953 (entrega de los Oscar realizada el 25 de marzo de 1954), hay que señalar, que "cuando la industria del cine procura ofrecer nuevos alicientes a los espectadores —Cinemascope, pantallas en tres dimensiones, aumento de films en color— para que éstos no deserten de las salas cinematográficas debido al impacto de la televisión, la Academia premia con ocho estatuillas a un film en blanco y negro y muy alejado de fascinar al espectador, como no sea a través del posible escándalo del tema o de la calidad de la película. *De aquí a la eternidad* es un claro ejemplo de que los miembros de la Academia de Artes y Ciencias de Hollywood no siempre se han dejado llevar por la moda circunstancial y pasajera o por las meras innovaciones técnicas —que por supuesto tienen en cuenta—, prefiriendo a veces premiar la seguridad y eficacia narrativa que *De aquí a la eternidad* o *Vacaciones en Roma* (otro film en blanco y negro, recompensado con tres Oscar) hacen gala"[44].

Un *western* como *Raíces profundas* (*Shane*), obtiene el Oscar por la mejor fotografía en color y es nominado entre las mejores películas. También se le cita por una de las nominaciones al mejor director (George Stevens) y al mejor actor secundario (Jack Palance). Entre los nominados por mejor argumento y mejor argumento y guión se mencionan a James Edward Grant, y a Sam Rolfe y Harold Jack, por otros dos *westerns* que son respectivamente *Hondo* (dirigido por John Farrow) y *Colorado Jim* (*The Naked Spur*), de Anthony Mann.

La ya citada comedia sexual *The Moon Is Blue*, de Otto Preminger (a la que los censores de la Motion Picture Association of America negaron licencia de exhibición), también recibió alguna mención. Así fue nominada Maggie McNamara entre las mejores actrices por su intervención en dicha película. También se la refiere entre las nominadas por mejor canción (Herschel Burke Gilbert y Sylvia Fine por "The Moon Is Blue") y por mejor montaje (Otto Ludwig).

Entre los Oscar concedidos por las películas de 1954 destaca con mucho *La ley del silencio* (*On the Waterfront*) de Elia Kazan, que obtiene ocho estatuillas. Por mejor película, mejor actor (Marlon Brando), mejor actriz secundaria (Eva Marie Saint), mejor director (Elia Kazan), mejor argumento y guión (Budd Schulberg), mejor fotografía en blanco y negro (Boris Kaufman), mejor decoración en blanco y negro (Richard Day) y mejor montaje (Gene Milford). Entre las grandes perdedoras nominadas respectivamente a siete, seis y cuatro Oscar se encuentran *El motín del Caine*, *A Star Is Born* y *La ventana indiscreta*[45].

Un *western* como *Lanza rota* (*Broken Lance*), de Edward Dmytryk, recibió el premio al mejor argumento, de Philip Yordan, y Katy Jurado fue nominada entre las mejores actrices secundarias por su papel de la comanche esposa del

[43] Polo et alii. 2001, p. 97.
[44] Polo et alii. 2001, p. 101.
[45] Polo et alii. 2001, pp. 102-105.

ganadero Matt Deveraux (Spencer Tracy)[46]. También queremos destacar a *Carmen Jones* (*Carmen Jones*), de Otto Preminger, que era una adaptación de la "ópera de Bizet, en un registro musical con el legendario *Carmen* de Merimée en ambientes negros, que hiciera de Dorothy Dandridge una de las mujeres más admiradas de la época, por su papel de irresistible devorahombres"[47]. Precisamente fue nominada entre las mejores actrices por su intervención en esta película, en la que también trabaja el actor afroamericano Harry Belafonte. De igual forma la banda sonora de *Carmen Jones* fue mencionada ese año entre las mejores correspondientes al cine musical, ganando el Oscar por dicho concepto *Siete novias para siete hermanos* (*Seven Brides for Seven Brothers)*[48].

De 1955 (galardones concedidos el 21 de marzo de 1956), sobresale *Marty*, que se llevó los cuatro Oscar más importantes: a la mejor película, al mejor actor (Ernest Borgnine), al mejor director (Delbert Mann) y al mejor guión, que era del excelente guionista precedente de la televisión Paddy Chayefsky. De este filme también fue nominado Joe Mantell como mejor actor secundario. Entre los nominados al mejor actor se encontraban James Dean (de forma póstuma), por *Al este del Edén*, Frank Sinatra, por *El hombre del brazo de oro* (*The Man With the Golden Arm*) y Spencer Tracy por *Conspiración de silencio* (*Bad Day at Black Rock*).

Llamamos la atención sobre el hecho de que estas tres películas que acabamos de referir ya las hemos citado, en la medida en que encajan con los presupuestos de este capítulo, a saber: representan un tipo de cine novedoso en algún aspecto o crítico con la realidad. También es importante subrayar que Sal Mineo por *Rebelde sin causa* (*Rebel without a Cause*), se encuentra entre los nominados al mejor actor secundario, como también lo fue Natalie Wood a la mejor actriz secundaria por su papel en este último filme. Pero es que además entre los mejores directores se encuentran Elia Kazan por *Al este del Edén* y John Sturges por *Conspiración de silencio*. Entre los nominados por mejor argumento citamos a Nicholas Ray, también por *Rebelde sin causa*, y además se nominan los guiones de *Conspiración de silencio*, de Millard Kaufman, *Semilla de maldad* (*Blackboard Jungle*), de Richard Brooks, que también fue el director, y *Al este del Edén*, de Paul Osborn.

Así, si hacemos balance de este año vemos que además de *Marty*, la gran ganadora, *Semilla de maldad*, del citado Richard Brooks, lleva cuatro nominaciones (por mejor guión, mejor fotografía en blanco y negro, mejor decoración en blanco y negro, y mejor montaje). *Conspiración de silencio*, de John Sturges, tiene tres nominaciones (al mejor actor, director y guión). *Al este del Edén*, de Kazan, también tres y por los mismos conceptos. *Rebelde sin causa*, de Nicholas Ray, también tres (mejor actor secundario, mejor actriz secundaria y mejor argumento), y la película de Otto Preminger *El hombre del brazo de oro* de nuevo también tres (por mejor actor, mejor decoración en blanco y negro, y por mejor banda sonora en film dramático)[49].

No debemos olvidar que *El hombre del brazo de oro* (*The Man With the Golden Arm*), es un filme en el que Preminger, acusado con frecuencia de sensacionalismo, "abordó aquí un tema tabú en la época, como siempre gustó de hacer: la adicción a las drogas, con Sinatra como compungido enfermo"[50] y

[46] Polo et alii. 2001, p. 104, Véase también Coma, J. 1996, p. 304.
[47] Aguilar, C. 2004, p. 227.
[48] Polo et alii. 2001, pp. 102-104.
[49] Polo et alii, 2001, pp. 106-109.
[50] Aguilar, C. 2004, p. 648.

Eleanor Parker en el papel de su enloquecida esposa. A su vez *Conspiración de silencio* es un espléndido clásico y puesto que ya hemos dejado constancia de las implicaciones políticas y raciales de esta película no vamos a repetirlas aquí[51]. Subrayamos también que en 1955 el mejor actor secundario fue Jack Lemmon, por su papel en la película de John Ford *Escala en Hawai* (*Mister Roberts*).

La XXIX edición de los Oscar, realizada el 27 de marzo de 1957, supuso, principalmente, la reconciliación de Hollywood —y del público norteamericano— con Ingrid Bergman. En efecto, el Oscar que le concedió la Academia por su actuación en *Anastasia* significaba de alguna manera el fin de su aventura italiana y el perdón de la industria del cine, que tan duramente la había atacado en los seis años que permaneció unida sentimental y artísticamente a Roberto Rossellini.

Después de tres años en los que la Academia había elegido como mejores films a títulos de fuerte carga social y temática, realizados además en blanco y negro (*De aquí a la eternidad*, *La ley del silencio* y *Marty*), en 1956 se decanta por el cine de gran espectáculo y premia *La vuelta al mundo en ochenta días*. Hollywood comprendía que había que ayudar y promocionar al cine que intentaba luchar con lo que la televisión no podía ofrecer a sus espectadores: estrellas, color y pantallas gigantes.

Los cinco Oscar de *La vuelta al mundo en ochenta días* y de *El rey y yo* contrastan con los únicos que lograron *Gigante* y *Los diez mandamientos*, nominadas a diez y siete premios respectivamente. Si bien *La gran prueba* no consiguió ninguno de sus seis. Como se ve, es un año en que abundan los films-río[52].

También hay que decir que entre los nominados al mejor argumento figura el filósofo y literato Jean Paul Sartre, por *Los orgullosos* (*Les orgueilleux*), y entre los de mejor guión adaptado Tennessee Williams por *Baby Doll*. Además esta última película, de Elia Kazan, considerada escandalosa por los sectores católicos (vid. supra), tuvo otras nominaciones, así por mejor actriz (Carrol Baker), mejor actriz secundaria (Mildred Dunnock) y mejor fotografía en blanco y negro (Boris Kaufman). Destacamos también, que "dos guionistas pertenecientes a la lista negra ocasionada por la caza de brujas del senador McCarthy arman cierto revuelo en esta 29 edición de los Oscar. El ganador del mejor argumento no es Robert Rich, ya que éste es el seudónimo empleado por Dalton Trumbo, y se descubre el engaño. Al igual que el aspirante por el guión de *La gran prueba*, Michael Wilson, que hace que su nombre no pueda ser elegido como ganador pues éste se presentaba sin seudónimo"[53]. Además en esta convocatoria se crea el Oscar humanitario Jean Hersholt y el que se dará para galardonar a la mejor película extranjera. Otros films importantes, entre los que no aparecen nominados este año, son *Centauros del desierto*, de John Ford; *La invasión de los ladrones de cuerpos*, de Don Siegel; *Más allá de la duda*, de Fritz Lang, y *Moby Dick*, de John Huston[54].

"*El puente sobre el río Kwai*, con siete premios, fue la indudable triunfadora de la trigésima ceremonia de los Oscar, realizada el 26 de marzo de 1958. Con esta película, David Lean lograba su primer Oscar (obtendría otro en 1962, de un total

[51] Véase lo referido a la nota 14.
[52] Polo et alii. 2001, p. 113.
[53] Polo et alii. 2001, p. 113.
[54] Polo et alii. 2001, p. 113.

de siete nominaciones como mejor director). Se hizo mundialmente famosa la "Marcha del coronel Boggie" y Alec Guinness se llevó el Oscar de interpretación por este papel. Hollywood se decantaba —y así lo haría casi siempre— por premiar a la gran superproducción, sea del género que fuera —musical, bélico, aventuras o histórico—, dejando de lado los films más críticos o incisivos.

Sayonara, otro film de temática japonesa se llevó cuatro premios […]. Sin embargo, *Vidas borrascosas* con sus nueve nominaciones quedó desierta de Oscar y fue la gran derrotada de este año."[55].

Entre las nominaciones se encuentran algunas por *El árbol de la vida* (*Raintree County*) y por el *western Duelo de titanes* (*Gunfight at the OK Corral*), pero sobre todo queremos destacar las menciones a la película *Doce hombres sin piedad* (*Twelve Angry Man*), que fue nominada entre las mejores películas y también por el mejor director (Sydney Lumet) y el mejor guión adaptado (Reginald Rose)[56]. Destacamos este filme porque es "un clásico donde los haya dentro del cine judicial, donde un miembro del jurado trata de convencer a sus otros 11 compañeros de que reconsideren su decisión sobre la culpabilidad del acusado"[57], además "ofreció un audaz ejemplo de cómo actores tan famosos y conocidos como Henry Fonda y Lee J. Cobb, podían acoplarse dentro de un reparto integrado por caras desconocidas, y encarnar convincentemente a «hombres de la calle». Cada uno de los doce componentes del jurado estaba cuidadosamente dibujado para asegurar dramáticos choques de personalidades y puntos de vista en el momento de decidir la suerte de un joven delincuente"[58]. Se trata del primer largometraje de su director que procedía del medio televisivo, campo que ya conociera una versión de este argumento escrita igualmente por el mismo guionista citado.

"La Academia olvida en 1957 películas como *Falso culpable*, de Alfred Hitchcock; *El increíble hombre menguante*, de Jack Arnold; *Senderos de gloria*, de Stanley Kubrick, o *El tren de las 3.10*, de Delmer Daves. Entre las extranjeras: *Kanal*, de Andrzej Wajda, o *Trono de sangre*, de Akira Kurosawa"[59].

Del año 1957 queremos citar especialmente dos obras de Martin Ritt que ya se han mencionado en este capítulo, a saber: *Donde la ciudad termina* (*Edge of the City*), película muy realista que refleja el problema de los prejuicios raciales, con los actores Sidney Poitier y John Cassavetes[60], y *Más fuerte que la vida* (*No Down Payment*), por su carácter crítico con el estilo de vida americano, en la que destacan los actores Joanne Woodward y Jeffrey Hunter[61]. También *Un sombrero lleno de lluvia* (*A Hatful of Rain*), de Fred Zinnemann, que es "una de las primeras películas que abordaron la drogadicción"[62], siendo nominado Anthony Franciosa entre los mejores actores por su interpretación en la misma. *La esclava libre* (*Band of Angels*), de Raoul Walsh, en la que intervienen Clark Gable, Ivonne de Carlo y el actor negro Sidney Poitier. "La tercera y última película que rodaron Walsh y Gable toca el problema racial durante la Guerra de

---

[55] Polo et alii. 2001, p. 116.
[56] Polo et alii. 2001, pp. 115-116.
[57] Aguilar, C. 2004, pp. 414-415.
[58] VV. AA. 1990 (Vol. VI), p. 1268.
[59] Polo et alii. 2001, p. 117.
[60] Véase sobre *Donde la ciudad termina* (*Edge of the City*) la siguiente página web: http://www.imdb.com/title/tt0050347/#comment. Consultada en Internet a través de Google el 12 de febrero de 2005.
[61] Véase sobre *Más fuerte que la vida* (*No Down Payment*) la siguiente página web: http://www.imdb.com/title/tt0050771/. Consultada en Internet a través de Google el 12 de febrero de 2005.
[62] Aguilar, C. 2004, p. 1249.

Secesión, con la historia de amor entre un hombre blanco y una mulata. No es una gran película, debido principalmente a su poca definición en cuanto a caracteres y tema. De todas formas, en algunas momentos brilla a cierta altura"[63]. Más interesante aún nos parece el filme de Robert Rossen *Una isla al sol* (*Island in the Sun*), en el que a partir de una novela de éxito de Alec Waugh, el director, "al final de su exilio provocado por su actuación ante el Comité de Actividades Antinorteamericanas, hace un melodrama donde se mezclan problemas raciales con sexuales, que en su momento supone algo nuevo sobre el tema dentro de los estrechos límites impuestos por la censura"[64]. Esta película fue producida por Darryl F. Zanuck y en ella actúan James Mason, Joan Fontaine, Harry Belafonte y Dorothy Dandridge. Como podemos comprobar en el año 1957 los actores negros Sidney Poitier y Harry Belafonte trabajan en varias películas interesantes.

La XXXI edición de los Oscar se realizó el seis de abril de 1959 y la gran triunfadora fue *Gigi*, con nueve premios, alcanzando de nuevo una cinta musical los máximos honores por parte de la Academia. "Vincent Minnelli, que ganó el Oscar como mejor director por este film, tenía otra película entre las nominadas: *Como un torrente*, que aspiraba a cinco Oscar. La gran derrotada fue *La gata sobre el tejado de zinc*, nominada a seis premios importantes no se llevó ninguno.

Susan Hayward, después de cuatro nominaciones infructuosas, consigue a la quinta llevarse el Oscar de mejor actriz, por *¡Quiero vivir!*"[65]. Otros actores que resultan vencedores son David Niven y Wendy Hiller por *Mesas separadas* (*Separate Tables*), como mejor actor y mejor actriz secundaria respectivamente, mientras que Burl Ives gana el Oscar al mejor actor secundario por su papel en el *western Horizontes de grandeza* (*The Big Country*). No hemos de olvidar que la película de Delbert Mann *Mesas separadas* (que en total ganó dos Oscar y tuvo cinco nominaciones, entre ellas una a la mejor película), aborda la homosexualidad, si bien bajo "la fórmula del "legendario «Gran Hotel» convenientemente remozada, ahora a partir de un original de Terence Rattigan. Diversos personajes reunidos en el mismo ambiente, con una inolvidable Rita Hayworth como ex-esposa de Burt Lancaster, dispuesta a conceder una segunda oportunidad a éste"[66].

Aparte de las seis nominaciones de *La gata sobre el tejado de zinc* (*Cat on a Hot Tin Roof*), de Richard Brooks, *¡Quiero vivir!* de Robert Wise recibió, además del Oscar citado, cuatro nominaciones más, entre ellas una al mejor director.

Sin embargo nos parece todavía más importante que la película *Fugitivos* (*The Defiant Ones*) reciba dos Oscar (al mejor guión original de Nathan E. Douglas y Harold Jacob Smith, y a la mejor fotografía en blanco y negro de Sam Leavitt). Este filme recibió dos nominaciones al mejor actor (tanto por el trabajo de Tony Curtis como por el de Sidney Poitier), además de a la mejor película, al mejor actor secundario (Theodore Bikel), a la mejor actriz secundaria (Cara Williams), al mejor director (Stanley Kramer) y al mejor montaje (Frederick Knudtson)[67]. Según la Guía del Cine de Carlos Aguilar se trata de un "típico exponente del cine de buenas intenciones caro a su realizador, a través de la historia de dos

[63] Aguilar, C. 2004, p. 484.
[64] Martínez, A. 2001, p. 449. También en Aguilar, C. 2004, p. 700.
[65] Polo et alii. 2001, p. 120.
[66] Aguilar, C. 2004, p. 862.
[67] Polo et alii. 2001, pp. 118-120.

fugitivos de la justicia (T. Curtis y S. Poitier), en principio separados por prejuicios raciales"[68].

Para finalizar con este año digamos, que "1958 representa también la primera vez que una película española es nominada para el premio de mejor film extranjero. *La venganza*, de Bardem, es el primer título de los doce que lograrán estar entre los cinco finalistas.

La Academia olvida este año *Sed de mal*, de Orson Welles, y *El zurdo*, de Arthur Penn"[69].

En la noche del 4 de abril de 1960 la Academia de Hollywood estableció un récord que aún hoy perdura: once Oscar fueron a parar a *Ben-Hur*. Únicamente perdió la nominación de mejor guión adaptado. William Wyler logró su tercer premio y Charlton Heston ganó el Oscar al mejor actor (sería la única vez a lo largo de su carrera en que fue nominado). Tal victoria hizo que otros films fueran grandemente derrotados: así, *Historia de una monja* (ocho nominaciones y ningún premio), *Anatomía de un asesinato* (siete nominaciones y también ningún premio) o *Con faldas y a lo loco* (un Oscar de sus seis nominaciones). Por no mencionar de nuevo otro film de Alfred Hitchcock, en esta ocasión *Con la muerte en los talones*, injustamente seleccionado a tres categorías solamente (guión adaptado, fotografía en color y montaje)[70].

Simone Signoret ganó el Oscar a la mejor actriz por *Un lugar en la cumbre* (*Room at the Top*), siendo la primera vez que lo ganaba una mujer por una película británica. Shelley Winters se llevó el de mejor actriz secundaria por su papel en *El diario de Ana Frank* (*The Diary of Anne Frank*)[71].

De este año 1959 queremos destacar la película de Richard Fleischer *Impulso criminal* (*Compulsion*), en la que trabaja Orson Welles. Se trata de un film que aborda la homosexualidad y que está "inspirado en un caso verídico, el asesinato de una muchacha perpetrado por dos jóvenes con el único propósito de verificar si serían atrapados a continuación. La historia es aterradoramente espantosa, pero Fleischer la malogra un tanto por no insistir lo suficiente en el móvil más que patológico filosófico del asesinato. Buena ambientación del Chicago de los años 20 y excelentes interpretaciones"[72].

Muy importante nos parece la ya citada *Anatomía de un asesinato* (*Anatomy of a Murder*), del siempre polémico Otto Preminger, ya que en ella aparece el espinoso tema de la violación. Entre sus nominaciones destacamos las siguientes: a la mejor película, al mejor actor (James Stewart), dos al mejor actor secundario (Arthur O'Connell y George C. Scott) y al mejor guión adaptado (Wendell Mayes). De este mismo año y también de Preminger es el musical *Porgy y Bess* (*Porgy and Bess*), título que se corresponde con los nombres de los personajes que interpretan los dos actores negros protagonistas: "La dulce, atendiendo a los sentimientos, y patética, considerando la idiosincrasia de ambos miembros de la pareja, historia de amor entre los hoy míticos Sidney Portier y Dorothy Dandridge, a partir de la legendaria ópera negra de George e Ira Gershwin. Quizá no se trate de una de las mejores películas de Preminger, pero desde el punto de vista musical es magnífica, y varios de sus temas han entrado más que merecidamente en la historia, especialmente *Summertime*"[73].

[68] Aguilar, C. 2004, p. 557.
[69] Polo et alii. 2001, p. 121.
[70] Polo et alii. 2001, p. 125.
[71] Polo et alii. 2001, p. 125.
[72] Aguilar, C. 2004, p. 681.
[73] Aguilar, C. 2004, pp. 1068-1069.

Este filme recibió el Oscar a la mejor banda sonora en una película musical y está entre los nominados por mejor sonido y por mejor vestuario en color[74].

De 1960 (ceremonia de los Oscar efectuada el 17 de abril de 1961), destaca el Oscar a la mejor actriz concedido a Elizabeth Taylor por *Una mujer marcada* (*Butterfield 8*). James Stewart recogió el premio especial dado a Gary Cooper, que ya se encontraba enfermo de cáncer y que falleció un mes más tarde. Aunque este año no había ninguna película favorita *El apartamento* (*The Apartment*), de Billy Wilder, se alzó con la victoria pues se llevó cinco Oscar[75]. También era una de las raras ocasiones en que una comedia, si bien con ribetes melodramáticos, conseguía llevarse el premio de mejor film del año. En segundo orden quedaron este año las superproducciones: *Espartaco*, con cuatro premios; *El Álamo*, con un Oscar a pesar de sus siete nominaciones, o *Éxodo*, únicamente premiada por su música. Sin olvidar que por tercer año consecutivo un film de Hitchcock, en esta ocasión *Psicosis*, era de nuevo relegado en las nominaciones (aunque una de ellas fuera por el propio realizador)[76].

"La Academia se olvida de *Río salvaje*, de Elia Kazan, y de *El botones*, de Jerry Lewis. Entre las extranjeras: *La aventura*, de Michelangelo Antonioni; *Al final de la escapada*, de Jean-Luc Godard, y *Rocco y sus hermanos*, de Luchino Visconti"[77].

Al igual que en 1959 la Academia no había nominado el *western Río Bravo* de Howard Hawks, tampoco se menciona el de John Huston *Los que no perdonan* (*The Unforgiven*), que tiene una evidente trama interracial, como tampoco se cita la obra sobre la que nosotros trabajaremos, es decir *Sergeant Rutledge* (*El sargento negro*), de John Ford.

Para concluir este capítulo y como balance, podemos afirmar que en los cincuenta, y sobre todo después de la liberalización del Código Hays, sí existe un cine en Hollywood que aborda nuevas realidades: así la vida de la gente corriente, los conflictos del mundo juvenil, las drogas y la homosexualidad; pero también el ejército de forma no militarista, los problemas raciales y la crítica a la "caza de brujas". No obstante nuestra evaluación es provisional en lo que atañe al *western* y a la evolución del cine realizado con actores afroamericanos. Es posible que sobre ambos temas volvamos a abundar al tratar otras cuestiones.

[74] Polo et alii. 2001, p. 122-124.
[75] Polo et alii. 2001, p. 126-129.
[76] Polo et alii. 2001, p. 129.
[77] Polo et alii. 2001, p. 129.

CAPITULO 6

¿Quiénes eran los "Buffalo Soldiers"?

Justificación de este apartado

La película sobre la que versa nuestro estudio, *Sergeant Rutledge* (*El sargento negro*, 1960), dirigida por John Ford, ha sido ya presentada en el capítulo dedicado a la "Ficha técnica y artística". Por otra parte todos los biógrafos del director y estudiosos de la cinematografía fordiana inciden en destacar la relación que tiene el film con la historia de los "Buffalo Soldier", si bien a través del guión de Willis Goldbeck y James Warner Bellah. Además el propio Bellah, en la presentación de la novelización que hizo del relato "adaptado de la escena", nos cuenta la versión de los hechos que luego recogen los mencionados biógrafos de Ford. Esto es muy importante porque esta entrada a la novela "Sergeant Rutledge" está firmada con el título "The Birth of a Story", el 1 de Septiembre de 1959, en Santa Monica, California, es decir un día después del fin del rodaje de la película. Asimismo el relato está dedicado al Noveno Regimiento de la Caballería de los Estados Unidos, es decir a la valentía en el servicio de los "Buffalo Soldiers"[1].

Por todo lo anterior constatamos una evidente relación y conexión entre la realidad histórica de los "Buffalo Soldiers", el cuadro de Frederic Remington que muestra a los soldados de Caballería negros en el Oeste y que Willis Goldbeck le enseñó a James Warner Bellah, el origen de la idea de hacer una película inspirada en dichos soldados, el guión que bajo las directrices de John Ford confeccionaron Goldbeck y Bellah, y por último la propia película de Ford y la novela del último de los guionistas citados, que vio la luz al mismo tiempo que el film.

Como consecuencia de todo lo anterior en este apartado pretendemos dar noticia de la realidad histórica de los "Buffalo Soldiers" durante el siglo XIX, constatar quiénes eran y certificar alguno de los "hechos de armas" más importantes a lo largo de la Conquista del Oeste de los Estados Unidos, y todo ello porque, en última instancia, éste es el trasfondo histórico real sobre el que se asienta el film de John Ford. Para esta tarea vamos a contar con dos obras, la primera es el ya clásico estudio de William H. Leckie *The Buffalo Soldiers. A Narrative of the Negro Cavalry in the West* y la segunda es un libro de síntesis titulado *The Forgotten Heroes*. *The Story of the Buffalo Soldiers*, cuyo autor es

[1] Warner Bellah, J. 1960, pp. 5 y 6-7. Sobre los días de rodaje de la película en McBride, J. 2004, p. 661. Junto con la citada novela de James Warner Bellah, las biografías y estudios a los que nos referimos respecto al vínculo entre los "Buffalo Soldiers" y la película de Ford son los siguientes: Ford, D. 1998, pp. 284-286. Sinclair, A. 1984, pp. 190-192. Eyman, S. 2001, pp. 467-470. McBride, J. y Wilmington, M. 1984, pp. 167-178. McBride, J. 2004, pp. 660-668.

Clinton Cox. Por otra parte en Internet puede conseguirse un listado amplio de bibliografía sobre el tema[2].

Sobre su origen y el del apodo "Buffalo Soldiers"

Ciertamente en la película, en el momento clave en el que el sargento Braxton Rutledge es presentado como un héroe y cuando sus compañeros entonan a coro unas estrofas de la canción *Captain Buffalo* para darle ánimos, la señorita Mary Beecher le pregunta al teniente Tom Cantrell quién es este personaje, es decir el Capitán Búfalo. Cantrell le responde que cuando los indios de las llanuras vieron por vez primera a los del 9º de Caballería era en pleno invierno y como todos llevaban abrigos de piel de búfalo y sombreros de piel de búfalo los indios empezaron a llamarlos "Soldados Búfalo" (Buffalo Soldiers)[3]. James Warner Bellah también recrea esta escena en su narración, pero en ella no se da una versión sobre el origen del mote "Buffalo Soldiers" sino que se da por supuesto[4].

Para entender todo esto hemos de recurrir —como ya hemos comentado— a la historia, y por ello empezaremos por hacer una introducción general a partir de sendos resúmenes de las obras arriba mencionadas.

Leckie nos dice que los soldados negros que querían permanecer en el ejército de los Estados Unidos, después de la Guerra Civil, fueron organizados en los regimientos noveno y décimo de Caballería. Su servicio de control de los indios hostiles, en las grandes llanuras, durante los siguientes veinte años no fue ni valorado ni reconocido.

Los regimientos estaban mandados por oficiales blancos y operaron siempre con grandes dificultades. Dificultad en conseguir oficiales que quisieran servir con tropas negras, tratamiento discriminativo por parte de los mandos superiores en lo concerniente al equipamiento, asignaciones y política organizativa de los campamentos, además del rechazo por razones raciales sufrido en las ciudades fronterizas. No obstante fueron unidades de lucha importantes, principalmente durante los grandes conflictos de las llanuras del Sur.

Llamados por toda clase de nombres —la mayoría insultantes— por diversos grupos, los hombres de estos dos regimientos fueron apodados "Búffalo Soldiers" por sus oponentes indios. Ellos estaban orgullosos de este título y el rasgo más vistoso del estandarte del 10º de Caballería era la figura de un búfalo. La largamente distorsionada historia de su coraje y devoción a las ordenanzas añade una nueva dimensión a la historia de la frontera[5].

Por su parte Clinton Cox, en la presentación de su librito, comenta que a finales del siglo XIX miles de jinetes negros fueron reclutados por el gobierno de los Estados Unidos para abrir el Oeste a los colonos. Escoltaban caravanas, llevaban el correo cuando todavía nadie podía hacerlo y luchaban contra los nativos americanos, que eran liderados por grandes hombres como Jerónimo

---

[2] Véase "The Buffalo Soldiers on the Western Frontier".

http://americanhistory.about.com/gi/dymamic/offsite.htm?site=http://www.imh.org/imh/buf/buftoc.html También en http://www.buffalosoldiers.com/Bibliography.htm.

Véase en Internet a través de Google. Consultado el 31 de abril de 2005.

[3] Sergeant Rutledge. John Ford. (Warner Bros. Westerns), 1960, 1988 Warner Bros. Edición en video por Warner Home Video (U. K.) 1998.

[4] Warner Bellah, J. 1960, pp. 101-102.

[5] Leckie, W. H. 1967. Traducido y adaptado de la contraportada de su libro.

(Geronimo). Ellos llegaron a ser conocidos como los "Buffalo Soldiers" (Soldados Búfalo).

Ésta es la trágica historia de los soldados afroamericanos, que habían ansiado encontrar una libertad, que nunca antes habían conocido, ingresando en el ejército. Pero, irónicamente, su misión militar fue la de quitar la libertad a gente que siempre la había conocido, los indios americanos[6].

Después de estas introducciones y como algo previo, hay que destacar que ciento ochenta mil afroamericanos, antiguos esclavos, sirvieron en el ejército de la Unión durante la Guerra Civil de los EE. UU. (1861-1865), y más de treinta y tres mil murieron. Después de la guerra el futuro de los negros en el ejército era incierto, pues había dudas sobre que pudieran ser soldados de combate de primera clase, a pesar de sus hazañas en la contienda[7]. No obstante en julio de 1866 el Congreso aprobó la legislación que permitió crear dos regimientos de caballería y cuatro de infantería (de los que más tarde se consolidaron dos), compuestos por soldados afroamericanos. La mayoría de los nuevos reclutas ya había servido en las unidades negras durante la recién finalizada guerra. Los regimientos de Caballería, el 9º y el 10º, fueron apodados por los indios Cheyennes y por los Comanches "Buffalo Soldiers", y hasta principios de la década de los noventa, del siglo XIX, constituyeron el veinte por ciento de las fuerzas de la Caballería en la frontera de los Estados Unidos.

El 9º y el 10º de Caballería lucharon no sólo contra los indios, sino también contra los revolucionarios mejicanos, los forajidos, los traficantes "comancheros" y los ladrones de ganado, y como ya se ha dicho no fueron valorados ni reconocidos. Sus gestas tuvieron lugar en algunas de las más inhóspitas tierras de Norteamérica. Entre sus adversarios hay que mencionar a Geronimo, Sitting Bull, Victorio, Lone Wolf, Billy the Kid y Pancho Villa, todos ellos personajes importantes de la historia americana.

Entre sus hechos importantes, pero menos conocidos, destacan también el haber explorado y confeccionado los mapas de las grandes áreas del suroeste de los Estados Unidos. Tendieron miles de líneas telegráficas y construyeron puestos fronterizos (fuertes), según se iba expandiendo la colonización a lo largo de futuras ciudades. Sin la protección del 9º y el 10º no se hubiesen podido tender muchas líneas de ferrocarril que estaban amenazadas por bandidos e indios hostiles. Además los "Buffalo Soldiers" recibieron siempre las peores misiones y tuvieron que soportar también el rechazo racial de muchos ciudadanos blancos de las ciudades de la frontera, que odiaban tanto el color azul de su uniforme como el negro de su piel. Por todo esto se convirtieron en dos de las más distinguidas unidades de lucha del ejército de los Estados Unidos de Norteamérica[8].

Después de esta visión general de los "Buffalo Soldiers" las diferentes versiones sobre el origen de este apodo son las siguientes.

Para William H. Leckie el origen del término "buffalo soldier" es incierto, aunque la explicación más común es que los indios vieron una similitud entre el pelo de los soldados negros y el del búfalo. El búfalo era un animal sagrado para

---

[6] Cox, C. 1993. Traducido y adaptado de la contraportada de su libro.

[7] Leckie, W. H. 1967, pp. 5-6.

[8] Confert. Leckie, W. H. 1967. Confert. Cox, C. 1993. También adaptado y traducido de "The Buffalo Soldiers on the Western Frontier":

http://americanhistory.about.com/gi/dynamic/offsite.htm?site=http://www.imh.org/imh/buf/buftoc.html.

Consultado en Internet a través de Google el 31 de abril de 2005.

los indios y es poco probable que estos dieran su nombre a un enemigo si no le tenían respeto. Es entonces una conjetura válida que los soldados negros entendieron esto y así llevaron el título con dignidad y orgullo. De hecho, el elemento más destacado del emblema del Décimo Regimiento de Caballería era un búfalo[9].

Otros autores, en estudios más recientes, amplían esta información: así William A. Dobak y Thomas D. Phillips piensan que la expresión "buffalo soldiers" ganó una amplia circulación a través del pintor Frederic Remington, ya que éste la usó en el título de un artículo para una revista en 1889. Sin embargo su popularidad parece haber estado limitada al mundo de los periodistas, pues los soldados que describían la vida militar en cartas a periódicos para negros no mencionan el término y los hombres parecen haber usado "buffalo" sólo como un insulto[10]. Por su parte Robert Hodges, Jr. apunta que el apodo "Buffalo Soldier" se remonta hasta finales de la década de 1860, cuando los soldados negros se ofrecieron voluntarios para luchar en el Oeste americano. Los indios, que consideraban la nueva amenaza como "hombres blancos negros", acuñaron el término "Buffalo Soldier" por respeto a un enemigo valeroso. Según una determinada historia los indios pensaron que los soldados negros, con su piel oscura y pelo rizado, parecían búfalos. Otra versión atribuye el nombre a los capotes de piel de búfalo que muchos soldados negros llevaban durante los duros inviernos en el Oeste, como complemento a sus inadecuados uniformes gubernamentales[11].

Como resulta evidente John Ford recoge esta última explicación en la película, que es la que se pone en boca del teniente Cantrell.

Asimismo Joseph McBride, uno de los biógrafos de Ford, comentando la película *Sergeant Rutledge* (*El sargento negro*, 1960), afirma, que "luchando en algunos de los más arduos y duros enclaves durante la Guerra Civil, los "Buffalo Soldiers" fueron pintados por primera vez por Remington durante una visita que éste hizo a Arizona en 1888. El pintor, que les consideraba «hombres encantadores dispuestos a luchar», escribió sobre ellos: «En cuanto a su valor, a menudo me preguntan: "¿Van a luchar?". Es algo fácil de contestar. Ya han luchado muchas, muchísimas veces: Un viejo sargento que estaba sentado a mi lado, de aspecto calmado como una estatua de bronce, se apoderó del rifle de un cheyenne y mató a su dueño». Comentando que los soldados desmentían la imagen esterotipada de "negros brutales" y bufones, Remington señaló: «Hay que admirar el físico de los soldados negros: sus grandes torsos, sus anchas espaldas, son tipos muy honrados»"[12].

---

[9] Leckie, W. H. 1967, p. 26, nota 14. También en Apud. McBride, J. 2004, p. 662.

[10] William A. Dobak y Thomas D. Phillips. The Black Regulars 1866-1898. University of Oklahoma Press, Norman, 2001. Apud. Johnny D. Boggs "Review: The Black Regulars 1866-1898. Military Life on the Frontier". Para el *Wild West* Magazine. Disponible en Internet a través de Google en:

http://americanhistory.about.com/library/prm/blrtheblackregulars.htm (Consultado el 31 de abril de 2005).

[11] Hodges, Robert, Jr. "Buffalo Solders' Assault on the Gothic Line. The African-American 92nd Infantry Division took on formidable German opposition in its push up the Italian boot". Para el *World War II* Magazine. Disponible en Internet a través de Google en: http://afroamhistory.about.com/library/prm/blbuffalo_soldiers1.htm (Consultado el 31 de abril de 2005) p. 1.

[12] Para lo afirmado por Remington en apud. McBride, J. 2004, pp. 662-663.

El 9º de Caballería

En tres de agosto de 1866 el general Phillip Sheridan dio su autorización para que uno de los regimientos de "color" fuera el 9º de Caballería. La oficina de reclutamiento se estableció en New Orleans (Louisiana) y una segunda se abrió en Louisville (Kentucky). Los reclutas —la mayoría veteranos de la Guerra Civil—, se alistaban por cinco años y su paga era de trece dólares al mes, además de alojamiento, ropa y comida. El coronel Edward Hatch fue el encargado de organizar y mandar el 9º, siendo un oficial capaz y ambicioso que sirvió en su puesto hasta su muerte en 1889.

Un primer problema, tanto para la formación del 9º como del 10º, fue encontrar oficiales blancos que quisieran trabajar con tropas negras, pues a pesar de la rápida promoción y ascenso en el escalafón muchos, como George Armstrong Custer y Frederick Benteen, se negaron a mandar soldados afroamericanos.

El 9º de Caballería fue destinado a Texas en junio de 1867. Sus principales cometidos fueron los de proteger las diligencias y las rutas de correo, construir y mantener fuertes estableciendo la ley y el orden en una gran zona infestada de forajidos, revolucionarios mejicanos y amenazada además por las incursiones de los Comanches, Cheyennes, Kiowas y Apaches. Un problema añadido era que muchos tejanos, afectados por la política de reconstrucción posterior a la Guerra Civil llevada a cabo por Washington, se sentían humillados por haberles sido asignadas tropas Negras de la Unión. Así algunas veces las relaciones entre los residentes locales y los soldados fueron muy tirantes. A pesar de todo esto y de tener como misión casi imposible el mantener la paz y el orden desde las Staked Plains (Llano estacado) hasta El Paso y Brownsville, el 9º fue una de las más efectivas fuerzas de combate del ejército.

La principal reserva india Apache estaba en San Carlos, Arizona. Era ésta una tierra vasta y desolada, y la cultura y el estilo de vida independiente de estos indios aseguraron permanentes conflictos. El odio a la vida en la reserva hacía que periódicamente los apaches renegados huyeran de la misma, lo cual complicaba mucho las cosas pues eran excelentes jinetes y tenían un conocimiento superior que los soldados negros de sus tierras ancestrales. Mandados por cabecillas como Skinya, Nana, Victorio y Geronimo los apaches probaron ser un adversario valiente y sagaz de las tropas del 9º y más tarde del 10º de Caballería. Hasta 1881 y durante catorce años los "Buffalo Soldiers" del 9º sirvieron de forma continua en tierras de Texas, Nuevo Méjico y Arizona.

En noviembre de 1881 su Cuartel General fue transferido a Fort Riley, Kansas, y algunas partes del regimiento se asignaron a Fort Sill, Fort Supply y For Reno en Territorio Indio (hoy Oklahoma). A lo largo de los siguientes cuatro años la principal ocupación del 9º fue evitar que los colonos blancos, conocidos como "Boomers", se asentaran en las tierras de los indios. Esta impopular misión continuó hasta que fueron transferidos a Wyoming en 1885. Desde aquí algunas compañías se establecieron en Fort Robinson y Fort Niobrara, Nebraska, y Fort Duchesne en Utah.

En 1891 el 9º fue llamado para ayudar a someter a los Sioux, que andaban revueltos y estaban unidos en torno a la campaña de la Danza de los Espíritus (Ghost Dance), ya que estas tribus, que un día habían sido dueñas y señoras de las llanuras del Norte, vivían ahora en la pobreza de las reservas de Dakota del Norte y Dakota del Sur. En 1889 se había extendido la palabra de un nuevo Mesías —un Paiute llamado Wovoka—, que tuvo una visión según la cual los espíritus de las Llanuras Indias volverían, trayendo con ellos a las manadas de búfalos previamente exterminadas por los blancos. Esta nueva religión caló entre

los indios y alarmó a D. F. Royer, el inexperto Agente Indio de la reserva de Pine Ridge. Éste reaccionó de forma excesiva pidiendo a las tropas que lo protegieran a él y a su personal. Se concentraron más soldados en torno a las reservas con la intención de que la demostración de fuerza del ejército asustara a los Sioux. Sin embargo muchos indios, temiendo una masacre, huyeron de las reservas hacia las Badlands (Malas tierras). Las subsiguientes acciones militares para pacificar y hacer que los indios regresaran a las reservas culminaron con la matanza de Wounded Knee, el 29 de diciembre de 1890. El 9º no jugó ningún papel en estos trágicos hechos siendo su última campaña en la frontera[13].

El 10º de Caballería

El 10º de Caballería se formó en Fort Leavenworth, Kansas, en 1866. Se establecieron estándares muy altos de reclutamiento por parte del comandante y anterior héroe de la Guerra Civil Benjamin H. Grierson, que fue el jefe supremo de este regimiento. Como resultado el proceso de alistamiento y la organización de la unidad se demoraron algo más de un año. A finales de julio de 1867 ocho compañías estaban formadas con hombres de los departamentos de Missouri, Arkansas y el Platte.

La vida en Leavenworth no era fácil para el 10º y además el comandante del citado fuerte, que se oponía a la admisión de soldados afroamericanos, les hizo la vida todo lo difícil que pudo a las tropas negras. Grierson intentó transferir este regimiento recibiendo órdenes de que se trasladaran a Fort Riley, Kansas.

Durante los próximos ocho años el 10º se estableció en numerosos fuertes a lo largo de Kansas y Territorio Indio (hoy Oklahoma). Dieron protección a los trabajadores del ferrocarril "Kansas and Pacific Railroad", tendieron miles de nuevas líneas telegráficas y construyeron Fort Sill. A lo largo de este periodo patrullaron por las reservas intentando prevenir las incursiones indias en Texas. En 1867 y 1868 el 10º participó en las campañas de invierno del general Sherman contra los Cheyennes, Arapahos y Comanches, y algunas unidades de este regimiento evitaron que los indios Cheyennes huyeran hacia el noroeste, permitiendo así que Custer y el 7º de Caballería los derrotasen en la decisiva batalla de For Cobb, en Territorio Indio.

En 1875 el 10º de Caballería trasladó su Cuartel General a Fort Concho, en el oeste de Texas, mientras que otras compañías eran asignadas a diferentes fuertes de la zona. Su principal cometido era el de proteger el correo y las vías de comunicación y transporte, controlar los movimientos de los indios y defender el territorio de los revolucionarios mejicanos y de los bandidos, además de explorar y reconocer dichas tierras. Como en otras áreas su contribución fue muy importante y exitosa para abrir nuevas rutas (caminos y líneas de telégrafo), operando en algunos de los terrenos más duros y desolados de la nación. Sus exploraciones permitieron levantar mapas detallados, señalar los escasos pozos de agua, los pasos montañosos y las praderas de hierba fértil; todo ello imprescindible para la ulterior colonización.

Los soldados se endurecieron y aprendieron a vivir sin ningún tipo de comodidades, pues tenían que estar alerta contra las rapidísimas incursiones de

[13] Véase Leckie, W. H. 1967, C. I, pp. 3-18; C. IV, pp. 81-112; C. VII, pp. 172-209; C. IX, pp.230-260. Confert. Cox, C. 1993. También adaptado y traducido de "The Buffalo Soldiers on the Western Frontier":
http://americanhistory.about.com/gi/dynamic/offsite.htm?site=http://www.imh.org/imh/buf/buftoc.html. Consultado en Internet a través de Google el 31 de abril de 2005.

los Apaches que asolaban la zona. El 10º jugó un importante papel en la campaña de 1879-1880 contra el jefe Victorio y su banda de renegados, que se escaparon de su reserva en Nuevo Méjico dirigiéndose hacia Méjico. Grierson y el 10º intentaron interceptarlos para que no regresasen a los Estados Unidos, vigilando los pozos de agua de la ruta. Hubo varios encuentros y escaramuzas, y los esfuerzos de los "Buffalo Soldiers" no dieron descanso a Victorio y sus hombres, que después de cruzar la frontera murieron a manos de las tropas mejicanas.

En 1885 el regimiento fue transferido al departamento de Arizona, donde de nuevo se vieron envueltos en una ardua persecución de los Apaches capitaneados por Geronimo, Mangus y Apache Kid.

También lucharon los "Buffalo Soldiers" (principalmente el 9º), contra los traficantes "comancheros" que suministraban alcohol, armas y municiones a los indios. Protegieron a las cuadrillas de cazadores profesionales que acabaron con los búfalos y tuvieron que mediar en el conflicto de Lincoln County (Nuevo Méjico), que enfrentó al bando de Tunstall, Chisum y McSween con el de Murphy-Dolan por el control del negocio del ganado. Uno de los pistoleros de la facción de Tunstall fue William Bonney, más conocido como Billy the Kid (Billy el Niño)[14].

Vida cotidiana de los "Buffalo Soldiers"

La vida cotidiana de los soldados del 9º y el 10º era muy dura, pero por otra parte similar a la de sus compañeros blancos de otros regimientos destacados en la frontera. En la década de 1860 y 1870 vivieron en fuertes que parecían aldeas desoladas, en barracones mal ventilados e infestados de roedores. Las únicas ocasiones de bañarse las tenían en los riachuelos locales y la falta de higiene y salubridad hacía que los soldados tuvieran disentería, diarrea, tuberculosis y bronquitis. Su comida tampoco era muy variada y las raciones durante las campañas indias consistían en carne de vaca, tocino, patatas, judías y algunas hortalizas del huerto trasero que solían tener los fuertes. Pocas veces había fruta o mermelada. Trabajaban todos los días, excepto el cuatro de julio y Navidad, por la escasa paga de trece dólares ya citada.

Muchos afroamericanos, salidos de la esclavitud y analfabetos, asistían, en sus escasos ratos libres, a las improvisadas escuelas que regían los capellanes de los fuertes con el propósito de instruirles un poco. Algunos soldados casados llevaron consigo a sus mujeres. Por otra parte los pequeños villorrios que surgían alrededor de los puestos militares con sus "saloons", eran una colección de los personajes más indeseables de la frontera: así tahúres y prostitutas. Además la severa política gubernamental de reconstrucción hizo que los ciudadanos, y los encargados de la ley y el orden en estas ciudades, tuvieran grandes prejuicios raciales. De esta suerte siempre que había conflictos entre los "Buffalo Soldiers" y los habitantes locales blancos, la ley y los jurados fallaban siempre en contra de los soldados.

---

[14] Véase Leckie, W. H. 1967, C. I, pp. 3-18; C. II, pp. 19-44; C. III, pp. 45-80; C. V, pp. 113-140; C. VI, pp. 141-171; C. VII, pp. 172-209; C. VIII, pp. 210-229 y C. IX, pp. 230-260. Confert. Cox, C. 1993. También adaptado y traducido de "The Buffalo Soldiers on the Western Frontier":
http://americanhistory.about.com/gi/dynamic/offsite.htm?site=http://www.imh.org/imh/buf/buftoc.html. Consultado en Internet a través de Google el 31 de abril de 2005.

Uno de los problemas más importantes de todas las fuerzas militares (blancas o negras), destinadas en el Oeste, fue el de la deserción. En 1868 la tasa de deserciones llegó a ser del veinticinco por ciento, pero entre los soldados negros fue tres veces menor que entre los blancos y con el tiempo llegó casi a no existir entre los "Buffalo Soldiers". El alcoholismo fue menor entre las tropas negras en comparación con las blancas y las faltas a las ordenanzas también (por ejemplo en esto último el 8º de Caballería doblaba al 10º).

Estos soldados estuvieron destacados en Dakota del Norte, Dakota del Sur, Nebraska, Oklahoma, Texas, Colorado, Nuevo Méjico, Arizona y Utah, y antes de que fueran transferidos a Cuba en 1898, para participar en la guerra entre Estados Unidos y España, habían contribuido de forma decisiva a que esos vastos territorios se convirtiesen en estados.

No es extraño pues que, a pesar del escaso reconocimiento oficial, un mando directo como Grierson sí estuviese orgulloso de sus soldados, como lo estaban también sus camaradas del 7º de Caballería aunque hubiese prejuicios raciales.

Por todo lo anterior William H. Leckie concluye su estudio afirmando que el alistamiento de soldados negros, formando el 9º y el 10º regimientos de Caballería, fue un éxito, ensombrecido sólo por dichos prejuicios. Constituyeron dos fuerzas de primera línea en la lucha por la pacificación y el avance de la civilización en la última frontera continental de América. Así, el 28 de julio de 1992, cuando se cumplía el 126 aniversario de la autorización del Congreso de los EE. UU. para crear los citados regimientos, se inauguró en Fort Leavenworth un monumento en su honor, y Colin A. Powell, uno de los hombres afroamericanos que más alto rango ha tenido en la vida militar y política de los Estados Unidos, pronunció un discurso en memoria de la heroica labor de los "Buffalo Soldiers"[15].

[15] Leckie, W. H. 1967, pp. 234-235, 258-260. Para todo lo demás Confert. H. Leckie, W. 1967. Cox, C. 1993, pp. 159-164. Para todo lo demás Confert. H. Leckie, W. 1993. También adaptado y traducido de "The Buffalo Soldiers on the Western Frontier": http://americanhistory.about.com/gi/dynamic/offsite.htm?site=http://www.imh.org/imh/buf/buftoc.html. Consultado en Internet a través de Google el 31 de abril de 2005.

CAPITULO 7

Los afroamericanos y su lucha por los derechos civiles en EE. UU.

Para contextualizar mejor el marco histórico y social en el que se gestó la película de John Ford *Sergeant Rutledge* (1960), vamos recoger, aunque sea de forma sumaria, algunos datos que nos ayuden a comprender la situación de la población afroamericana en los Estados Unidos de Norteamérica. En este sentido haremos referencia principalmente a sus luchas por los derechos civiles después de la Segunda Guerra Mundial, si bien comenzaremos mencionando algunos hechos que arrancan de la época colonial británica.

Como nos recuerda el historiador Howard Zinn, en "las colonias inglesas, la esclavitud pasó rápidamente a ser una institución estable, la relación laboral normal entre negros y blancos. Junto a ella se desarrolló ese sentimiento racial especial —sea odio, menosprecio, piedad o paternalismo— que acompañaría la posición inferior de los negros en América durante los 350 años siguientes —esa combinación de rango inferior y de pensamiento peyorativo que llamamos "racismo".

Todas las experiencias que vivieron los primeros colonos blancos empujaron y presionaron para que se produjera la esclavitud de los negros"[1].

En el año 1619 ya se había transportado un millón de negros de África a América del Sur y el Caribe, a las colonias portuguesas y españolas, para trabajar como esclavos[2]. Se les encadenaba en los fondos oscuros y asquerosos de los barcos, siendo amontonados en las bodegas como si fueran pescado.

"Los primeros en dominar el comercio de esclavos fueron los holandeses, y luego los ingleses. (En 1795, Liverpool ya tenía más de cien barcos negreros y controlaba la mitad de todo el comercio negrero de Europa.) Algunos americanos de Nueva Inglaterra se apuntaron al negocio, y en 1637 el primer barco negrero americano, llamado *Desire*, zarpó de Marblehead. Sus bodegas estaban divididas en cubículos de sesenta centímetros por ciento ochenta, con grilletes y barras para las piernas de los esclavos.

En 1800 ya se habían transportado entre 10 y 15 millones de negros como esclavos a las Américas, quizás la tercera parte de los capturados inicialmente en África. Se estima que en esos siglos que consideramos el inicio de la civilización occidental moderna, África perdió aproximadamente 50 millones de seres humanos"[3].

A pesar de las duras penas, de mutilación o muerte, muchos negros se resistieron a su condición de esclavitud, si bien las insurrecciones organizadas fueron pocas, optando más a menudo por la huida. La posibilidad de

[1] Zinn, H. 2005, p. 31.
[2] Zinn, H. 2005, p. 33.
[3] Zinn, H. 2005, p. 36.

colaboración, en el período de las colonias inglesas en Norteamérica, entre los criados blancos, los blancos pobres y los negros se hizo cada vez más inviable, en la medida en la que a los pequeños colonos blancos se les presionó menos fiscalmente y comenzaron lentamente a prosperar[4].

En el mundo colonial el racismo se convirtió en algo cada vez más práctico y rentable. Fomentar el desprecio de clase del blanco hacia el negro fue un mecanismo realista de control social, pues aquella sociedad estamental estaba gobernada por las castas dominantes y pudientes.

Cuando llegó la Revolución, la Guerra Americana (1775-1781), y la Declaración de Independencia (4 de Julio de 1776), Thomas Jefferson redactó un párrafo de la misma en el que parecía reprobar la esclavitud y el comercio inglés de esclavos. No obstante, el Congreso Continental eliminó dicho "párrafo de Jefferson porque los propietarios de esclavos no querían acabar con el comercio de esclavos. En el gran manifiesto libertador de la Revolución Americana no se incluyó ni ese mínimo gesto hacia el esclavo negro"[5]. Además, el "hecho de que la inmensa mayoría de los negros y todas las personas sin propiedades no se contasen entre los ciudadanos y no fuesen, por lo tanto, miembros con derecho a voz en el contrato social fue algo que sólo desencadenó la resistencia de una minoría en los años que siguieron a 1776"[6].

Cuando en la Declaración se afirma que "*todos los hombres son creados iguales*", evidentemente no pretendía referirse ni a las mujeres ni a los negros[7].

Durante la citada guerra miles de negros lucharon con los británicos y con los revolucionarios había unos cinco mil.

"En los estados del Norte, la combinación de la necesidad de esclavos, por un lado, y la retórica de la Revolución por el otro, llevó al fin de la esclavitud, pero a paso muy lento. Incluso en 1810 seguían siendo esclavos unos treinta mil negros, una cuarta parte de la población negra del Norte. En 1840 todavía había mil esclavos en el norte. En la parte superior del Sur, había más negros libres que antes, lo que llevó a una legislación para controlar la situación. En la parte inferior del Sur, la esclavitud se disparó con la expansión de las plantaciones de arroz y algodón"[8].

Un negro, llamado Benjamin Banneker, autodidacta en matemáticas y astronomía, que predijo con acierto un eclipse solar y fue nombrado diseñador de la nueva ciudad de Washington, escribió a Thomas Jefferson para que éste se desprendiese de los estrechos prejuicios que había mamado. Jefferson hizo cuanto pudo, aunque siguió siendo un propietario de esclavos durante toda su vida. Por otra parte la estructura de la sociedad americana ya estaba firmemente consolidada, con el poder de los cultivadores de algodón, el comercio de esclavos, la política de unidad entre las élites norteñas y sureñas, y la larga historia de prejuicios raciales en las viejas colonias[9].

La Constitución de los EE.UU. servía a los intereses de la elitista clase rica, pero también dejaba medianamente satisfechos a los pequeños terratenientes y a los trabajadores y agricultores de salario medio. Este hecho constituyó una amplia base social que actuó como freno contra los negros, los indios y los blancos muy pobres. "De los 8,5 millones de habitantes con que contaban los Estados Unidos en 1815, 1,5 eran negros, y de ellos 1,3 esclavos. De cada cien

[4] Zinn, H. 2005, pp. 41-42.
[5] Zinn, H. 2005, p. 74.
[6] Paul Adams, W. (compilador), 1996, p. 35.
[7] Zinn, H. 2005, p. 75.
[8] Zinn, H. 2005, p. 86.
[9] Zinn, H. 2005, p. 87.

americanos, pues, dieciocho eran total o parcialmente de ascendencia africana y de ellos dieciséis eran esclavos. Aproximadamente la mitad de los que no lo eran vivían en el Norte, y prácticamente la totalidad de los esclavos vivían en el Sur"[10]. La obra de Stanley Elkins, *Slavery* (1959), comparó la experiencia de los esclavos con la de los judíos en los campos de concentración nazis, llegando a la conclusión de que los negros estaban mutilados psicológicamente a causa del atentado que para su dignidad suponía la esclavitud[11].

En 1850 en todo el Sur no existían más de 3000 familias de grandes plantadores, propietarias de más de cien esclavos cada una. La sociedad sudista dependía de esa mano de obra esclava para el desarrollo de sus explotaciones más extensas, dando lugar a una estructura social y a unos valores morales característicos: la *miscegenation*, la mezcla de razas, era un tabú absoluto, pero precisamente por ello no era desconocida. El ideario de igualdad estricta no formaba parte de ninguna de las sociedades que componían los EE. UU. EL Sur descansaba sobre la oposición amos/esclavos y el Norte sobre al antagonismo entre capital y trabajo[12].

Aunque hubo una ofensiva para acabar con la institución de la esclavitud, la solución no era fácil. En 1807 el Congreso decidió poner fin a toda nueva importación de esclavos de Africa. A los nordistas les fue relativamente sencillo poner en práctica la abolición, pues su sistema económico no se basaba en la producción agrícola en masa, como era el caso del Sur. Existía cierta incertidumbre acerca de cuál sería el destino de los negros si se les ponía en libertad. Para algunos la única solución era devolverlos a Africa, pero en 1830, al cumplirse diez años de esfuerzos, menos de dos mil negros habían regresado al continente africano. La oposición a la esclavitud creció cuando en el Imperio Británico se decretó su abolición en 1833 y al surgir la Sociedad Antiesclavista Americana (American Anti-Slavery Society). A partir de 1830 una ola de reformismo invadió el país y el problema de la esclavitud se convirtió en el eje central de oposición entre los sistemas de creencias sobre los que se asentaba esta sociedad norteamericana[13].

A lo largo del siglo XIX las tensiones entre el Norte y el Sur fueron en aumento hasta el estallido de la Guerra Civil (1861-1865). El principal problema seguía siendo la expansión hacia el Oeste y si los nuevos territorios serían o no esclavistas, pues aun cuando la esclavitud en cada Estado era de competencia estatal, el gobierno de los territorios era responsabilidad federal[14]. El abolicionismo había ido ganando terreno y entre las mujeres activistas políticas destacó Angelina Grimké, "una mujer blanca del Sur que se convirtió en una vehemente oradora y organizadora abolicionista"[15]. Fue la primera mujer (en 1838) que se dirigió a un comité del gobierno estatal de Massachussets con peticiones abolicionistas. Otra mujer, Frances Wright, que había inmigrado de Escocia en 1824, también luchó por la emancipación de los esclavos; estaba influida por el socialismo utópico de Charles Fourier, para el que el progreso de la civilización dependía del progreso de las mujeres. En definitiva, muchas mujeres que también reclamaban sus derechos, se volcaron en las sociedades abolicionistas de todo el país, reuniendo millares de peticiones en el Congreso. En una convención femenina, celebrada en 1851, una mujer negra de cierta

[10] Paul Adams, W. (compilador), 1996, p. 68.
[11] Apud. Paul Adams, W. (compilador), 1996, p. 69.
[12] Paul Adams, W. (compilador), 1996, pp. 72-73.
[13] Paul Adams, W. (compilador), 1996, pp. 74-77.
[14] Paul Adams, W. (compilador), 1996, p. 84.
[15] Zinn, H. 2005, p. 117.

edad, nacida esclava en Nueva York, Sojourner Truth, hizo una serie de proclamas en las que juntaba la indignación de su raza con la indignación de su sexo[16].

Según el avance blanco se iba consolidando hacia el Oeste, muchas tribus indias fueron exterminadas u obligadas a desplazarse fuera de sus territorios de origen. No obstante, hubo pueblos como los cherokees que se civilizaron rápidamente, llegando a emular a la sociedad esclavista blanca de su entorno: tenían más de mil esclavos.

Por otra parte, cuando Lincoln llegó a la presidencia, en su discurso de toma de posesión ensayó una línea intermedia, asegurando a los sudistas que tenía el propósito de "no inmiscuirse, directa o indirectamente, en la institución de la esclavitud en los estados donde existe"[17]. Además "el apoyo de los Estados Unidos a la esclavitud estaba basado en un hecho práctico incontestable. En 1790, el Sur producía mil toneladas anuales de algodón. En 1860, la cifra había subido ya a un millón de toneladas. En el mismo período se pasó de 500.000 esclavos a 4 millones. El sistema, trasbalsado por las rebeliones de esclavos y las conspiraciones (Gabriel Prosser, 1800; Denmark Vesey, 1822; Nat Turner, 1831) desarrolló en los estados sureños una red de controles, apoyada por las leyes, los tribunales, las fuerzas armadas y el prejuicio racial de los líderes políticos de la nación"[18]. En todo caso fue Abraham Lincoln quien liberó a los esclavos y no el fanático y violento abolicionista John Brown que fue ahorcado en 1859.

Frente a la Ley del Esclavo Fugitivo que se había aprobado en 1850, como una concesión a los estados sureños a cambio de la admisión en la Unión de los territorios conquistados en la guerra con Méjico (especialmente California), como estados libres de esclavitud, Lincoln se negó públicamente a denunciar dicha ley, que facilitaba a los negreros la captura de antiguos esclavos y de los fugitivos. Él se oponía a la esclavitud, pero no veía a los negros como a sus iguales, quería liberarlos para devolverlos a Africa[19].

Cuando estalló la contienda la abolición de la esclavitud no era uno de los objetivos de guerra iniciales del Norte[20], pero el Presidente detestaba personalmente esta institución y también estaba muy necesitado del respaldo político de los republicanos radicales y de los abolicionistas que, desde un principio, le instaban a que convirtiera la guerra en una cruzada antiesclavista. Luego el 1 de Enero de 1863 se hizo pública la Proclamación Emancipadora. Esto dio alas a las fuerzas abolicionistas. Así, poco más tarde, se adoptó la Decimotercera Enmienda, que declaraba el fin de la esclavitud y la Cámara de Representantes hizo lo propio en Enero de 1865[21].

Con la emancipación (cuando las tropas nordistas entraban victoriosas en las poblaciones del Sur), muchos negros se limitaron a lanzarse por los caminos, pero en la primavera de 1865 cerca de 200.000 se alistaron en el ejército de la Unión, de los cuales 38.000 murieron. El historiador James McPherson afirma: "sin su ayuda, el Norte no hubiera podido ganar la guerra de la forma en que lo hizo, y quizás, simplemente, no la hubiera ganado"[22]. Los soldados negros eran utilizados para realizar los trabajos más duros y sucios: cavar trincheras,

[16] Zinn, H. 2005, pp. 118-120.
[17] Apud. Paul Adams, W. (compilador), 1996, p. 93. Apud. Zinn, H. 2005, p. 177.
[18] Zinn, H. 2005, p. 160.
[19] Zinn, H. 2005, p. 176.
[20] Paul Adams, W. (compilador), 1996, p. 99.
[21] Zinn, H. 2005, p. 180.
[22] Apud. Zinn, H. 2005, p. 182.

arrastrar troncos y cañones, cargar munición y perforar pozos para los regimientos blancos. Los soldados blancos sin graduación cobraban 13 $ al mes, y los negros 10 $. Finalmente, en junio de 1864, el Congreso aprobó una ley que equiparaba el sueldo de los soldados negros al de los blancos[23].

Después de la guerra la situación de los afroamericanos mejoró muy poco. Dejaron de ser esclavos, pero aunque en teoría eran libres se convirtieron en siervos. Durante la época de la Reconstrucción del Sur (1865-1877), los especuladores de tierras y los politicastros (los famosos *carpetbaggers*), hicieron de las suyas. "A finales de la década de 1860-1870 y a principios de la siguiente, el Congreso aprobó una serie de leyes imbuidas en el mismo espíritu. Convertía en un crimen el hecho de privar a los negros de sus derechos, y exigía a los funcionarios federales que los garantizaran, otorgando a los negros el derecho a hacer contratos y a comprar propiedades sin ser discriminados. En 1875 una Ley de Derechos Civiles ilegalizó la exclusión de los negros de los hoteles, los teatros, los ferrocarriles y otros servicios públicos"[24].

Cuando, después del asesinato de Lincoln, Andrew Johnson llegó a la presidencia boicoteó las leyes que ayudaban a los negros, facilitando la vuelta a la Unión de los estados Confederados sin garantizar la igualdad de derechos para los afroamericanos. Estos intentaron rápidamente afirmar su independencia respecto a los blancos y formaron sus propias iglesias, reforzando sus lazos familiares, sociales, culturales y educativos. Pero el "Código Civil de 1875 establecía la discriminación de los negros en los edificios públicos, restaurantes y teatros, así como en los transportes públicos, bajo pena de multa, y prohibía su participación como jurados"[25]. Aunque el voto negro en los años posteriores a 1869 consiguió la elección de dos miembros negros para el Senado estadounidense (Hiram Revels y Blanche Bruce, ambos de Mississippi), y veinte congresistas, lo cierto es que después de 1876 esta lista fue rápidamente a menos y el último negro salió del Congreso en 1901[26].

Para agravar más las cosas es necesario recordar que en 1865 se funda el Ku Klux Klan, una sociedad secreta blanca organizada en los estados del Sur que se opone a la igualdad de derechos de los negros. Aunque es declarada ilegal generalizó la violencia contra los afroamericanos, perpetrando ataques, linchamientos, apaleamientos e incendios. Además al aumentar la violencia blanca, en la década de 1870-1880, el gobierno nacional (incluso el presidente Grant), perdió entusiasmo por defender a los negros y las leyes que presumiblemente habían de favorecerles se interpretaron en su contra[27]. Resulta entonces evidente que hasta finales del siglo XIX, en Estados Unidos "ocuparon el poder gobiernos que privaron a los negros del derecho de voto y de la mayor parte de los restantes derechos civiles que los republicanos radicales habían tratado de garantizarles. Se había restaurado la Unión, pero para que los negros obtuvieran las mismas oportunidades que los blancos se necesitaría una *reconstrucción* totalmente nueva"[28].

---

[23] Zinn, H. 2005, p. 182. Sobre la participación de las tropas negras en la Guerra Civil estadounidense hay una excelente película, titulada *Glory* (*Tiempos de Gloria*, dirigida por Edward Zwick en 1989), y que está protagonizada por Matthew Broderick, Denzel Washington, Cary Elwes y Morgan Freeman.

[24] Zinn, H. 2005, p. 186. Véase también Paul Adams, W. (compilador). 1996, pp. 107-108.

[25] Paul Adams, W. (compilador), 1996, p. 108.

[26] Zinn, H. 2005, p. 188.

[27] Zinn, H. 2005, p. 191-192.

[28] Paul Adams, W. (compilador), 1996, p. 108.

Hemos de recordar que muchos de los afroamericanos que habían luchado en la Guerra Civil, ante las muy duras condiciones de supervivencia que se instauraron después del conflicto, optaron por alistarse en el ejército, constituyendo así un contingente de choque en la frontera en diversas Guerras Indias[29]. Otros desempeñaron múltiples y muy duros trabajos en los territorios del Oeste, existiendo bastantes *cowboys* (vaqueros) negros. En este microcosmos (el de las rutas ganaderas, los barones del ganado y los vaqueros trashumantes asalariados), es donde fueron menos discriminados[30]. Por desgracia se "hizo una campaña propagandística en el Norte y en el Sur (según los libros de historia de las escuelas americanas duró hasta bien entrado el siglo veinte) para enseñar que los negros eran ineptos, perezosos, corruptos y una carga para los gobiernos del Sur cuando ocupaban cargos públicos"[31]. No hay que olvidar tampoco que muchos blancos del Norte que trabajaban en las fábricas en condiciones de semiesclavitud, tenían tanto un sentimiento anti-capitalista (anti-rico), como anti-Republicano y anti-negro; sobre todo en los años de la Guerra Civil y a causa de los reclutamientos forzosos. Igualmente después de la guerra diecinueve de los veinticuatro estados norteños denegaron el voto a los negros, y en 1900 todos los estados sureños habían incluido en sus nuevas constituciones y en sus nuevos estatutos la eliminación legal de los derechos de los afroamericanos[32].

Después de la contienda civil los estados sudistas se convirtieron en los más pobres de la Unión, hasta el punto de que algunas de las cicatrices de sus heridas siguieron siendo visibles hasta muy entrado el siglo XX[33]. Mientras, en el Norte, la Revolución Industrial y tecnológica avanzaba a marchas forzadas. Los trabajadores negros, reconvertidos ahora en mano de obra fabril, se encontraron con las reticencias del Sindicato Nacional de Trabajadores para asumirles en su organización. "Así que formaron sus propios sindicatos y llevaron a cabo sus propias huelgas, como la de los trabajadores del dique en Mobile, Alabama, en 1867, la de los estibadores negros en Charleston, o la de los trabajadores portuarios en Savannah. Esto probablemente actuó como estímulo para el Sindicato Nacional de Trabajadores, que en su convención de 1869 tomó la determinación de organizar a las mujeres y a los negros. Declararon reconocer que «*ni el color ni el sexo son temas de los derechos de los trabajadores*»"[34]. Sin embargo la mayoría de los sindicatos seguían rechazando la afiliación de los afroamericanos, o les exigía que creasen sus propios locales. En 1877 los negros se dieron cuenta de que no tenían suficiente fuerza como para hacer cumplir las promesas de igualdad que se les había hecho durante la Guerra Civil y todos los trabajadores vieron que no estaban los suficientemente unidos, ni eran lo bastante fuertes, como para vencer la coalición entre el capital privado y el poder gubernamental[35].

Por otra parte el constante movimiento migratorio hacia el Oeste, se interpretaba por la opinión general como una "válvula de seguridad" y de escape que reducía las tensiones industriales y laborales del Este. La frase de Horace Greeley "Go West young man and grow up with the Country!", (es decir, "¡Ve al Oeste, muchacho, y progresa con el país!"), se convirtió en un auténtico

[29] Véase el capítulo que hemos dedicado a los *Buffalo Soldiers*.
[30] Confert. Stammel, H. J. 1975. Davis, W. C. 1993, pp. 192-225 (pp. 220-222)
[31] Zinn, H. 2005, p. 188.
[32] Zinn, H. 2005, pp. 195, 216-217.
[33] Paul Adams, W. (compilador), 1996, p. 125.
[34] Zinn, H. 2005, p. 223.
[35] Zinn, H. 2005, p. 233.

eslogan[36]. Asimismo las instituciones educativas sirvieron para cohesionar la sociedad y evitar la disidencia, al generar a toda una serie de intermediarios leales al sistema de vida estadounidense; una clase media formada por profesores, médicos, abogados, administradores, ingenieros, técnicos y políticos, que mantenían en marcha a la sociedad y amortiguaban lealmente los problemas. Por lo demás el Senado de los Estados Unidos era un club de millonarios[37].

En plena crisis económica de 1893, un pequeño grupo de trabajadores del ferrocarril fundó el American Railway Union (Sindicato Americano del Ferrocarril), para unir a todos los trabajadores del ramo. En una convención de 1894 salió votada por mayoría la exclusión de los negros, lo cual no contribuyó precisamente al triunfo de los movimientos huelguísticos organizados por dicho sindicato en su conflicto con Pullman[38].

En la última década del siglo XIX el Partido Popular (surgido de la unión de diferentes movimientos sindicales de granjeros o "Farmer's Alliances"), intentó abrirse un hueco frente al sistema bipartidista, dirigiéndose a los oprimidos sin tener en cuenta su raza[39]. Pero el partido Demócrata aprovechó la creciente ola de racismo para ganarse a muchos granjeros populistas. "Cuando a los arrendatarios blancos que fracasaban en el sistema de derecho de retención de las cosechas, los desahuciaban de sus tierras y los reemplazaban con negros, el odio racista se intensificaba. Los estados del sur —comenzando con Mississippi, en 1890— estaban redactando nuevas constituciones para impedir, mediante diversos procedimientos, que los negros votasen y para mantener una segregación rigurosa en todos los ámbitos de la vida"[40]. Como ejemplo de las complejidades de los conflictos de clase y de raza en esta época, podemos citar el cambio de actitud del líder populista de Georgia, Tom Watson, que inicialmente defendió la unidad racial, mientras necesitó el apoyo de los negros para un partido de blancos. Cuando comprendió que dicho apoyo ya no era útil, sino embarazoso, se convirtió en un elocuente defensor del racismo. Durante la campaña electoral de Watson se lincharon quince negros[41]. Finalmente hay que señalar que el movimiento populista fracasó, pues no consiguió unir a blancos y negros ni a trabajadores urbanos con agricultores. En las elecciones de 1896 se fusionó con el partido Demócrata.

En general hay que decir que, como reacción frente a la tensión social, el oprimido obrero blanco estadounidense se manifestó como racista o imperialista. Se trataba más de buscar una víctima propiciatoria que de defender las supuestas "virtudes anglosajonas". Así los judíos, los negros y los chinos fueron los colectivos atacados por sus prejuicios raciales[42]. Igualmente hay un claro nexo de unión entre patriotismo, imperialismo y guerra expansionista, pues el "acto supremo del patriotismo era la guerra. Dos años después de que McKinley fuera presidente, Estados Unidos declaró la guerra a España"[43]. Asimismo

[36] Paul Adams, W. (compilador), 1996, p. 136. Abella, R. 1990, pp. 36-37. Precisamente el protagonista principal del excepcional *western* de John Ford *The Man Who Shot Liberty Valance* (*El hombre que mató a Liberty Valance*, 1962), Ransom Stoddard, interpretado por James Stewart, comienza narrando su biografía, en un flashback, citando esta frase de Greeley.

[37] Zinn, H. 2005, p. 244. Paul Adams, W. (compilador), 1996, p. 220.

[38] Zinn, H. 2005, p. 259.

[39] Zinn, H. 2005, p. 269.

[40] Zinn, H. 2005, pp. 269-270.

[41] Zinn, H. 2005, p. 270.

[42] Paul Adams, W. (compilador), 1996, p. 225.

[43] Zinn, H. 2005, p. 273.

finales del siglo XIX y principios del XX fue una época de gran agitación sindical y de intenso racismo. Una rama disidente del Socialist Labor Party (SLP) se afilió en 1881 a la Internacional Negra Anarquista y para agravar más las cosas el presidente McKinley fue asesinado en 1901 por un hombre que se declaró de dicha ideología. Al mismo tiempo, entre los años 1889 y 1903, las pandillas linchaban a una media de dos negros por semana: ahorcados, quemados y mutilados. En la guerra de Filipinas se aunó la común brutalidad indiscriminada de la guerra con el factor de la hostilidad racial hacia los nativos de piel marrón[44].

Igualmente las organizaciones obreras se hicieron conservadoras al no lograr establecer alianzas políticas radicales con los negros, con las mujeres y con los agricultores, y así las relaciones entre blancos y negros se deterioraron a partir de la década de 1890. Para colmo de males muchos afroamericanos fueron obligados a votar en contra de sus propios intereses y eran utilizados para reventar huelgas, como es el caso de la de conductores de camiones de Chicago en 1905[45]. De esta forma la espiral de resentimiento entre blancos y negros, racismo y violencia, estaba servida y fomentada por el propio sistema capitalista imperante en los Estados Unidos, una vez fracasado el socialismo en esta nación[46].

Tras desaparecer la frontera en 1890 y con la llegada de Theodore Roosevelt al poder, la doctrina Monroe, que en 1823 era la negación del derecho de las potencias europeas a extender su dominio territorial al hemisferio occidental, en 1904 se interpretó como una afirmación del derecho de los Estados Unidos a intervenir en la política de América Latina[47].

Las reacciones de los soldados afroamericanos hacia la guerra (campañas de Cuba y Filipinas) eran contradictorias: "tenían la necesidad básica de progresar en una sociedad en la que a los negros se les negaban las oportunidades de éxito, y la vida militar ofrecía esas posibilidades. También estaba el orgullo de la raza y la necesidad de demostrar que los negros eran tan valientes y patriotas como cualquiera. Y sin embargo, junto a eso, también eran conscientes de que era una guerra brutal, librada contra gente de color, una réplica de la violencia perpetrada contra los negros en Estados Unidos"[48]. Una cifra extraordinariamente alta de soldados afroamericanos desertó en Filipinas, y a pesar de que a los negros se les predicaba que tuviesen paciencia, laboriosidad y moderación, muchos de ellos se hicieron impacientes, inmoderados y poco patriotas en los primeros años del siglo XX.

La discriminación racial, laboral y sindical continuaba, pues en 1910 los trabajadores negros cobraban un tercio de lo que ganaban los blancos y además estaban excluidos de la American Federation of Labor. En 1910 había en Estados Unidos 10 millones de negros, de los que 9 millones vivían en el Sur. De este colectivo las mujeres eran doblemente oprimidas[49]. Los linchamientos eran algo cotidiano, pero a raíz de un disturbio racial en Springfield (*I*llinois) se impulsó, ese mismo año recién citado, la formación de la NAACP (Asociación Nacional para el Progreso de las Personas de Color). "Los blancos tenían el liderazgo de la nueva organización; Du Bois era el único dignatario negro. Fue también el primer director del periódico de la NAACP, *The Crisis*. La NAACP se

[44] Paul Adams, W. (compilador), 1996, p. 229. Zinn, H. 2005, p. 289.
[45] Paul Adams, W. (compilador), 1996, pp. 221, 232, 237.
[46] Paul Adams, W. (compilador), 1996, p. 240.
[47] Paul Adams, W. (compilador), 1996, pp. 246, 252. Sobre el significado de la Frontera en la historia americana véase Turner, F. J. 1960.
[48] Zinn, H. 2005, p. 292.
[49] Zinn, H. 2005, p. 318.

centraba en acciones legales y en la educación, pero Du Bois representó en esta asociación el espíritu encarnado en la declaración del movimiento del Niágara: "*La persistente agitación viril es el camino a la libertad*".

En este período lo que estaba claro para los negros, las feministas, los organizadores laboristas y los socialistas era que no podían contar con el gobierno nacional"[50].

Cuando en Europa estalló la Primera Guerra Mundial en Estados Unidos se hizo cierta la frase del escritor radical Randolph Bourne: "*La guerra es la salud del Estado*"[51]. Los norteamericanos entraron en este conflicto del lado de los aliados, en parte porque la gran mayoría eran descendientes de antepasados británicos[52]. Ahora, la prosperidad estadounidense estaba vinculada a la guerra de Inglaterra. El líder W. E. B. Du Bois denunció en la prensa (con su artículo de mayo de 1915, en el *Atlantic Monthly*, titulado *The African Roots of War*), que se trataba de una guerra entre imperios. "Estados Unidos encajaba con la idea de Du Bois. El capitalismo americano necesitaba rivalidad internacional y guerras periódicas para crear una unidad artificial de intereses entre ricos y pobres que suplantase a la genuina comunidad de intereses de los pobres, que se mostraba en movimientos esporádicos. Se necesitaba un consenso nacional para la guerra y el gobierno tuvo que trabajar duro para crear dicho consenso"[53].

Con esta guerra Estados Unidos salió muy fortalecido como nación imperial frente a otros imperios depredadores[54]. Y esto a pesar de que se habían alzado muchas voces (también, por supuesto, entre los negros), en contra del reclutamiento. La finalización de la Primera Guerra Mundial hizo de los EE. UU. "los acreedores del mundo, confirmando así su política de ejercer un control indirecto en partes de Europa y en otras zonas"[55]. Europa necesitaba capital para su reconstrucción y sólo esta nación norteamericana podía prestárselo. "Las deudas de guerra con los Estados Unidos se cifraban en 1918 en 7.000 millones de dólares, a los que se añadieron 3.300 millones destinados a la reconstrucción europea; aquel año América pasó de ser un país deudor a convertirse en el principal acreedor del mundo"[56]. Además el conflicto había servido para neutralizar las luchas de clases internas en aras del patriotismo.

Los años veinte fueron de relativa prosperidad, aunque ésta se concentraba principalmente en la alta sociedad. Sin embargo la histeria en contra de los "rojos" ("Red Scare", miedo a los rojos) y sobre todo en contra de los "extranjeros" fue en aumento. En Chicago, a donde habían inmigrado muchos afroamericanos durante la guerra, se produjeron motines raciales. Renació "el Ku Klux Klan, y se extendió hacia el norte. En 1924, contaba ya con 4 millones de miembros. El NAACP parecía impotente ante la violencia callejera y el odio racista que había por todas partes. La imposibilidad de que la América blanca considerara alguna vez a una persona negra como a un igual era el tema del movimiento nacionalista que Marcus Garvey encabezaba en los años veinte. Garvey preconizaba el orgullo negro, la separación racial y una vuelta a África,

[50] Zinn, H. 2005, p. 319-320.

[51] Apud. Zinn, H. 2005, p. 329.

[52] Paul Adams, W. (compilador), p. 254.

[53] Zinn, H. 2005, p. 334.

[54] Sobre la noción de Imperio (como categoría historiográfica y como Idea filosófica), y de Imperio depredador, véase Bueno, G. 1999, C. III, pp.171-238, C. IV, pp. 239-367 y Glosario, pp. 465-466.

[55] Paul Adams, W. (compilador), p. 251.

[56] Paul Adams, W. (compilador), p. 259. Huelga decir que cuando, como sucede en este caso, este autor menciona América, se está refiriendo exclusivamente a los Estados Unidos.

que en su opinión era la única esperanza de unidad y supervivencia de los negros. Pero el movimiento de Garvey, por estimulante que resultara para algunos negros, no podía progresar mucho en contra de las poderosas corrientes de la supremacía blanca de la década de la posguerra"[57]. Además de los afroamericanos en el Sur, las principales víctimas del Ku Klux Klan en el Medio Oeste fueron los judíos y los católicos.

La quiebra de la Bolsa en 1929 —que marcó el comienzo de la Gran Depresión— demostró que la economía capitalista estaba esencialmente enferma[58]. Cerraron más de cinco mil bancos y un gran número de negocios. Los sueldos de los trabajadores que no eran despedidos bajaban continuamente. "La producción industrial cayó al 50% y para 1933, unos quince millones de personas —un cuarto o un tercio de la mano de obra— estaban en el paro"[59]. Los desposeídos comenzaron a organizarse de forma espontánea y como dice John Steinbeck en su novela de la depresión *Las uvas de la ira*, estas personas se estaban volviendo "*peligrosas*"[60]. Los trabajadores llevaron a cabo acciones directas para hacer frente a sus necesidades, mostrando una fuerte conciencia de clase. En 1934 la mayor huelga del sector textil recibió todo su impulso de las bases obreras, frente al reticente liderazgo de la cúpula sindical[61].

Bajo este clima de recesión económica y alta conflictividad los granjeros negros seguían siendo los más desfavorecidos. Los afroamericanos aparceros del Sur vivieron (como el caso de Nate Shaw), un auténtico drama anónimo durante los años del Sindicato de Aparceros[62].

Con la llegada de Franklin D. Roosevelt a la presidencia y la puesta en marcha del *New Deal* la esperanza volvió a los corazones de muchos negros, pero dicho programa jamás dispuso de un proyecto concreto para mitigar el paro a través de las obras públicas y se debatía con el dilema de emplear el dinero en aliviar el sufrimiento actual o en estimular la economía para el futuro. No obstante muchos afroamericanos comenzaron a apoyar a Roosevelt y en 1936 dieron por primera vez sus votos a un candidato del partido demócrata[63].

"Para los negros, el *New Deal* fue psicológicamente alentador (la Sra. Roosevelt era solidaria; algunos negros consiguieron puestos en la administración) pero los programas del *New Deal* ignoraron a la mayoría de los negros. Los negros que eran arrendatarios, labriegos, trabajadores itinerantes o trabajadores domésticos, no tenían derecho al subsidio por desempleo, al salario mínimo, a la seguridad social ni a los subsidios agrarios. Roosevelt, por no ofender a los políticos sureños blancos, cuyo apoyo político necesitaba, no presionó para sacar adelante un proyecto de ley contra los linchamientos. En las fuerzas armadas, los blancos y los negros estaban separados. A la hora de conseguir empleo, los trabajadores negros estaban discriminados. Eran los últimos en ser contratados y los primeros en ser despedidos. Sólo cuando A. Philip Randolph, presidente del Sindicato de Mozos de Coches-cama amenazó con una marcha masiva sobre Washington, acordó firmar Roosevelt un mandato

[57] Zinn, H. 2005, p. 350.
[58] Zinn, H. 2005, p. 353-354.
[59] Zinn, H. 2005, p. 354.
[60] Apud. Zinn, H. 2005, p. 356. También John Ford dirigió, de forma magistral, la versión cinematográfica de la obra de Steinbeck, obteniendo un Oscar por su brillante trabajo.
[61] Zinn, H. 2005, pp. 361, 363.
[62] Zinn, H. 2005, p. 365.
[63] Paul Adams, W. (compilador), pp. 308-309, 315.

ejecutivo para establecer un Comité para la Práctica del Empleo Justo (FEPC). Pero el FEPC carecía de poder para entrar en vigor y cambió poco las cosas"[64].

Lo cierto es que cuando concluyó el *New Deal* el capitalismo seguía intacto y a pesar de las reformas los barrios negros, como el de Harlem (New York), seguían teniendo unas pésimas condiciones de vida. La tuberculosis, el hacinamiento en bodegas y sótanos, y la prostitución, eran algo habitual. "En 1932, en el hospital de Harlem moría, en proporción, el doble de personas que en el hospital Bellevue, situado en el centro del área de los blancos.

El 19 de marzo de 1935, aunque se estaban aprobando las reformas del *New Deal*, Harlem explotó. Diez mil negros arrasaron las calles, destruyendo propiedades de comerciantes blancos. Dos negros resultaron muertos"[65].

En los años treinta, para los blancos del norte y del sur, los negros seguían siendo algo despreciable y se les seguía utilizando como esquiroles. Sólo los radicales (socialistas, trotskistas y sobre todo comunistas), intentaron romper las barreras raciales y aunar los esfuerzos de los blancos pobres y de los negros contra su enemigo común[66]: el gran capital.

Con la llegada de la II Guerra Mundial, se "debilitó la vieja militancia laborista de los años treinta porque la economía de guerra creó millones de nuevos empleos con mayores salarios. El *New Deal* sólo había logrado reducir el desempleo de 13 a 9 millones. Fue la guerra la que dio trabajo a casi todo el mundo, pero la guerra logró algo más: el patriotismo y la llamada a la unión de todas las clases contra los enemigos extranjeros, dificultó aún más la movilización de la ira contra las corporaciones. Durante la guerra, tanto el CIO como el AFL prometieron no convocar ninguna huelga"[67]. La aprobación de una asignación de 12.000 millones de dólares para la defensa significó la creación de dos millones de puestos de trabajo tan sólo en 1940, además en septiembre de ese mismo año fue establecido el servicio militar obligatorio[68].

Hay historiadores que opinan que la conflagración mundial transformó profundamente la sociedad estadounidense, siendo lo más parecido a una auténtica revolución social[69]. En 1943, el paro se había reducido a la cifra de 800.000 personas, y quienes disfrutaban de un empleo trabajaban y ganaban más que nunca. En 1940, la cifra total de asalariados era de 54 millones; en 1945, de 64 millones[70].

La II Guerra Mundial fue la guerra más popular en la historia de Norteamérica y aunque los EE. UU. habían intervenido bastantes veces en naciones extranjeras, para mantener su hegemonía y sus intereses económicos, políticos y estratégicos, se presentaban (y así se enseñaba en los libros de texto de los institutos), como una democracia defensora de los países indefensos. Pero en la cuestión racial, frente a los nazis, a los negros, "viendo el antisemitismo que había en Alemania, no les parecía muy distinta su propia situación en Estados Unidos. Y Estados Unidos había hecho poco respecto a la política persecutoria de Hitler"[71]. Roosevelt tenía tanto interés en terminar con la opresión de los

[64] Zinn, H. 2005, p. 372.
[65] Zinn, H. 2005, p. 373.
[66] Zinn, H. 2005, pp. 373-374.
[67] Zinn, H. 2005, p. 370.
[68] Paul Adams, W. (compilador), p. 318.
[69] Nos referimos a Richard Lingeman (*Don't you know there's a war on?,* 1970), Richard Polenberg (*War and society*, 1972) y Geoffrey Perret (*Days of sadness, years of triumph*, 1973) Apud. Paul Adams, W. (compilador), p. 324.
[70] Paul Adams, W. (compilador), p. 330.
[71] Zinn, H. 2005, p. 377.

judíos como Lincoln en erradicar la esclavitud durante la Guerra Civil. "Cualquiera que fuera su compasión personal por las víctimas de la persecución, la prioridad política de ambos no eran los derechos de las minorías, sino el poder nacional"[72].

Mientras se derrumbaba el poder imperial británico durante la II Guerra Mundial, la administración, los diplomáticos y los empresarios estadounidenses trabajaban duro para asegurar, que tras el conflicto, Estados Unidos fuese la primera potencia económica del mundo. Se generaba así un nuevo orden económico y político internacional, basado en la asociación entre el gobierno de la nación y las grandes corporaciones multinacionales[73].

Por todo ello no es muy creíble que la guerra se librase para demostrar que Hitler se equivocaba en sus ideas sobre las "razas inferiores". Hay que tener en cuenta que aunque la economía de guerra dio una independencia sin precedentes a las mujeres, y sirvió para integrar más aún a algunas minorías (como los italianos), los japoneses que vivían en los Estados Unidos fueron internados en campos de concentración y los negros y los mejicanos seguían siendo segregados, insultados y forzados a realizar los peores trabajos[74].

Cuando en 1940 se inició la movilización del país para la guerra, parecía que los negros iban a quedar prácticamente excluidos de ella y a pesar de que la Depresión se había cebado especialmente en ellos seguían siendo muy discriminados. Las fuerzas armadas estaban divididas en razas. "En 1940 solamente existían cuatro unidades del ejército en las que podían servir los afroamericanos: los cuatro regimientos creados por el Congreso al término de la guerra civil, integrados totalmente por negros a excepción de los oficiales que eran blancos en su mayoría. Solamente existían cinco oficiales negros, de los cuales tres eran capellanes; en la Marina los negros únicamente podían prestar servicios en las cocinas y en los comedores, no pudiendo acceder a la Infantería de Marina, al servicio de guardacostas ni a las fuerzas aeronavales"[75].

Frente a esta situación los dirigentes negros (de la NAACP, de la Nacional Urban League y de otras asociaciones), protestaron vigorosamente y lucharon por conseguir la participación de los afroamericanos en el esfuerzo militar e industrial. En 1940 el gobierno se avino a admitir a los negros en todas las ramas del ejército sobre una base proporcional, a crear campamentos de entrenamiento para oficiales negros y a establecer una academia de aviación para negros; un coronel negro, Benjamin O. Davis, fue ascendido a general; el primero en la historia de los Estados Unidos; otro afroamericano, el coronel Campbell C. Jhonson, fue nombrado asesor del director del Servicio Militar Obligatorio; y William H. Hastie, representante legal de la NAACP, fue designado ayudante civil del ministro de la Guerra. Pero estas medidas no eran más que paliativos; el principio de la segregación fue mantenido y en la práctica continuaba la discriminación en el seno de las fuerzas armadas. A pesar de una serie de nuevas concesiones en 1942, como la admisión de los negros en los servicios generales de la Marina y de la infantería de Marina, William Hastie dimitió de su puesto un año más tarde ante la negativa de las fuerzas armadas a modificar su enfoque de las cuestiones raciales. La insuficiencia de efectivos durante la ofensiva alemana de las Ardenas en diciembre de 1944, sin embargo, obligó al ejército a integrar pelotones negros en unidades blancas; estas unidades integradas combatieron satisfactoriamente a lo largo de 1945, y

[72] Zinn, H. 2005, p. 378.
[73] Zinn, H. 2005, p. 381.
[74] Zinn, H. 2005, p. 383. Paul Adams, W. (compilador), pp. 337-339.
[75] Paul Adams, W. (compilador), pp. 340-341.

aunque más tarde fueron disueltas, sirvieron para demostrar que la integración era un posibilidad real. Otro tanto ocurrió en la Marina, donde la escasez de hombres hizo también necesaria la integración de los negros en la flota auxiliar, de tal modo que poco antes de acabar aquélla se disponía a eliminar por completo la segregación[76].

Las protestas de los negros se intensificaron y así en 1941 A. Philip Randolph, dirigente del sindicato negro de empleados de coches-cama, convocó una marcha de protesta de 10.000 afroamericanos sobre la capital federal, para presionar al gobierno a fin de que pusiese término a la discriminación en las industrias de guerra. Ante la amenaza de nuevas protestas Roosevelt cedió y el 25 de junio de 1941 promulgó una orden poniendo fin a aquella forma de segregación. Por primera vez en el siglo XX el gobierno federal había adoptado una actitud definida frente a los prejuicios raciales. Además el nivel y la fuerza de la protesta negra, durante el período bélico, marcó un nuevo rumbo en la lucha por los derechos civiles que se libró en los años de la posguerra. No obstante no todos los afroamericanos estaban dispuestos a participar en el esfuerzo bélico en aquellas circunstancias; hombres como Ernest Calloway, Lewis Jones y Winfred Lynn se negaron a servir en las fuerzas armadas mientras fuesen segregados. Otros más extremistas afirmaban que la guerra nada tenía que ver con los negros y sus intereses. Fue el caso de los musulmanes negros, con su líder Elijah Muhammad, que se opusieron frontalmente al reclutamiento[77].

Pero la discriminación continuaba, pues a pesar de las movilizaciones las compañías ferroviarias del Sur se negaron a poner fin a sus prácticas segregadoras. Asimismo, la "mayor parte de los progresos efectuados por los negros en materia de empleo durante la guerra no obedecieron a las actividades de ningún comité, sino a la escasez de mano de obra surgida a partir de 1942"[78]. Igualmente si es cierto que el desempleo descendió mucho entre los afroamericanos durante el conflicto bélico, también es cierto que la mayoría seguían siendo obreros sin cualificación alguna. Hacían los trabajos más duros y peligrosos y cobraban menos que los blancos.

En el ejército los soldados negros fueron víctimas de los ataques de soldados y civiles blancos, en especial en los campamentos situados en el Sur. De igual forma, en plena economía de guerra, un gran contingente de afroamericanos emigró hacia las ciudades industriales del Norte. Esto aumentó las tensiones y los negros fueron víctimas de la violencia blanca y de los prejuicios de las autoridades locales, principalmente en materia de vivienda, por lo que tuvieron que vivir en hacinados y sórdidos *ghettos*. En 1943 los enfrentamientos estallaron bajo la forma de 242 motines raciales que se produjeron en 47 ciudades diferentes, siendo el más violento de todos el de Detroit, en donde murieron 34 personas (25 negros y 9 blancos)[79].

Cuando a comienzos de 1945, "metieron a las tropas en el *Queen Mary* para ir a combatir en la escena europea, apiñaron a los negros en las bodegas del barco junto a la sala de máquinas, lo más lejos posible del aire puro de cubierta. Escena que recordaba extrañamente a los barcos negreros de antaño"[80]. Al mismo tiempo la Cruz Roja, con la aprobación del gobierno, separaba las donaciones de sangre de los blancos y los negros. "Irónicamente, fue un médico negro, Charles Drew, quien desarrolló el sistema de bancos de sangre. Le

[76] Paul Adams, W. (compilador), p. 341.
[77] Paul Adams, W. (compilador), pp. 341-342.
[78] Paul Adams, W. (compilador), p. 343.
[79] Paul Adams, W. (compilador), p. 344.
[80] Zinn, H. 2005, p. 383.

pusieron a cargo de las donaciones durante la guerra y luego, cuando intentó poner fin a la segregación sanguínea, le despidieron. A pesar de la urgente necesidad de trabajadores en tiempo de guerra, todavía se discriminaba a los negros a la hora de dar empleo. Un portavoz de la fábrica de aviones de la costa oeste dijo: "*Sólo se empleará a los negros como porteros y en ocupaciones similares… Sea cual fuere su capacidad como constructores de aviones, no los contrataremos*". Roosevelt jamás hizo nada para poner en vigor las órdenes de la Fair Employment Practices Comission (Comisión para la Práctica del Empleo Justo) que él mismo había establecido"[81].

No es de extrañar, como ya se ha señalado, que muchos afroamericanos sintieran una total indiferencia generalizada hacia la guerra, "a pesar de los intentos de los periódicos para negros y los intentos de los líderes negros para movilizar sus sentimientos: Un periodista negro escribió: "*Los negros están enfadados, resentidos y completamente apáticos con respecto a la guerra*. «*¿Luchar para qué?*» *se preguntan*.

Un estudiante de una universidad para negros dijo a su profesor: «*El ejército nos discrimina. La armada sólo nos deja servir como soldados de cantina. La Cruz Roja rechaza nuestra sangre. Ni los patronos ni los sindicatos nos admiten. Los linchamientos continúan. No tenemos derechos, hay racismo contra nosotros, nos escupen. ¿Qué más podría hacernos Hitler?*»"[82].

El último gran motín de los afroamericanos, durante la Segunda Guerra Mundial, se produjo en Harlem, el barrio negro de Nueva York. Se trató de todo un estallido de rencor y frustración dirigido contra las propiedades de los blancos, que hizo necesaria la intervención de las tropas federales para restaurar el orden. Los daños causados se estimaron en 5 millones de dólares, resultando 5 negros muertos, 500 heridos y otros tantos detenidos. Fue la última gran escalada de violencia hasta la década de 1960. En todo caso el impacto de la guerra contribuyó a suavizar las diferencias raciales, étnicas y sexuales[83].

Después del conflicto bélico persistió la bonaza económica en los Estados Unidos y los afroamericanos tuvieron más oportunidades de empleo. En la escena política e internacional, con Truman en la presidencia y la guerra de Corea, "el ejército americano pasó a ser el ejército de la ONU"[84]. Por otra parte con la Guerra Fría toda la cultura norteamericana se impregnó de anticomunismo. Además, "los empleos y salarios aumentaron lo suficiente como para que un número importante de americanos dependieran, para ganarse la vida, de la industria de guerra"[85], y corriendo los años el presupuesto militar llegó a absorber la mitad de las cuentas del Estado. En cambio las reformas sociales en favor de los negros brillaban por su ausencia y los afroamericanos seguían siendo asesinados y humillados por los blancos. Frente a esto el presidente Truman reaccionó creando un Civil Rights Comittee y tomando una serie de iniciativas para acabar con las prácticas racistas en el estamento militar. En julio de 1948 promulgó una orden del ejecutivo prohibiendo la discriminación en el seno de las fuerzas armadas y creó un comité para velar por su cumplimiento. Con estas medidas era la primera vez que un presidente adoptaba una postura tan clara y decidida sobre la cuestión racial[86]. Cuando Truman ganó a su

[81] Zinn, H. 2005, p. 383.
[82] Apud. Zinn, H. 2005, p. 386.
[83] Paul Adams, W. (compilador), pp. 344-345.
[84] Zinn, H. 2005, p. 395.
[85] Zinn, H. 2005, p. 404.
[86] Paul Adams, W. (compilador), pp. 348-349. Zinn, H. 2005, p. 415-416.

contrincante, el republicano Thomas E. Dewey, se debió, en parte, a la mayoría de los votantes negros.

La guerra de Corea sirvió para dar nuevas oportunidades de empleo a las mujeres y a los negros, aunque más de 33.000 estadounidenses perdieron la vida. Por otra parte en 1950 el senador republicano por Wisconsin, Joseph McCarthy, levantó una oleada de sospechas sobre la supuesta existencia de comunistas en el departamento de Estado. Por ello muchos norteamericanos fueron investigados. Con Eisenhower en el poder y con el fin de la citada guerra McCarthy perdió el apoyo que tenía y en diciembre de 1954 el Senado censuró su conducta, acabando así con su carrera[87].

Según Howard Zinn "la revolución de los negros, tanto del norte como del sur, llegó —como por sorpresa—, en las décadas de 1950 y 1960"[88]. El ánimo de la militancia negra, que había tenido sus destellos en los años treinta, se redujo en intensidad durante la II Guerra Mundial, cuando por un lado la nación denunciaba el racismo, y por otro, mantenía la segregación racial en las fuerzas armadas y seguía pagando mal a los negros. Al terminar la guerra entró un nuevo elemento en la balanza racial de los Estados Unidos: el aumento sin precedentes de la población negra y amarilla de África y Asia[89].

A pesar de las medidas tomadas por Truman (en parte ocasionadas por la necesidad de mantener alta la moral de las tropas negras), los avances en la política de igualdad racial eran lentos. "En 1954 el Tribunal puso fin a la doctrina de «*separados pero iguales»*, que había defendido desde la década de 1890-1900. Esto fue tras el enfrentamiento de unos valientes negros del sur con el Tribunal Supremo a causa de unas demandas que interpusieron en contra de la segregación racial en las escuelas. En el caso «Brown contra la Junta de Enseñanza», el Tribunal dijo que la separación de los alumnos «*genera un sentimiento de inferioridad… que puede afectar sus corazones y sus mentes de una forma que puede ser irreversible*». En el campo de la educación pública, sentenció: «*La doctrina de separados pero iguales no tiene cabida*»"[90]. Hay que señalar que a pesar de estas nuevas directrices en 1965, diez años más tarde, más del 75% de los distritos escolares del sur seguían segregados.

Muchos blancos del Sur no estaban dispuestos a acabar con la segregación racial, a pesar de los procesos que había entablado la NAACP, y reaccionaron de una forma fulminante y abrumadora. "Cien miembros de la Cámara de Representantes denunciaron la actitud del Tribunal Supremo haciendo un llamamiento a la resistencia contra su decisión: el Ku-Klux-Klan reapareció y se establecieron consejos de ciudadanos blancos (White Citizens Councils) en defensa de la respetable clase media. En algunas ciudades de Texas, Tennessee, Kentucky y Alabama las turbas se agolparon para impedir la entrada de niños negros en las escuelas de los blancos y, en 1956, una multitud encolerizada de estudiantes y ciudadanos blancos impidió la admisión de una mujer negra en la universidad de Alabama, en Tuscaloosa"[91]. Cuando un tribunal federal ordenó la abolición de la segregación en las escuelas de Little Rock (Arkansas), el gobernador del Estado, Orval Faubus, llamó a la guardia nacional para evitar el acceso de nueve niños negros a la escuela de segunda enseñanza. Ante este desafío a las leyes y a los tribunales federales,

[87] Paul Adams, W. (compilador), pp. 353-355.
[88] Zinn, H. 2005, p. 410.
[89] Zinn, H. 2005, p. 414.
[90] Zinn, H. 2005, p. 416.
[91] Paul Adams, W. (compilador), p. 362.

Eisenhower asumió el mando de la guardia nacional y envió tropas federales para restaurar el orden y proteger a los niños negros[92].

La rebelión negra era, en estas circunstancias, como un mecanismo de relojería a punto de estallar al más mínimo acontecimiento. Y los "acontecimientos ocurrieron a finales de 1955, en Montgomery, la capital de Alabama, cuando la señora Rosa Parks, una costurera de cuarenta y tres años —antigua activista de la NAACP— decidió sentarse en la sección de "blancos" de un autobús y fue detenida:

Bueno, estaba bastante cansada después de pasar todo un día trabajando. Manejo y trabajo con la ropa que lleva la gente blanca. Eso no me vino a la cabeza, pero esto es lo que quería saber: ¿cuándo y cómo determinaríamos nuestros derechos como seres humanos de una vez por todas?

Los negros de Montgomery convocaron una reunión masiva. Votaron boicotear todos los autobuses de la ciudad. Se organizaron servicios de coche para llevar a los negros a trabajar; la mayoría de la gente iba andando. Las autoridades de la ciudad tomaron represalias procesando a un centenar de líderes del boicot y muchos fueron enviados a la cárcel. Los segregacionistas blancos recurrieron a la violencia. Varias bombas explotaron en cuatro iglesias negras. Se disparó una ráfaga de escopeta a través de la puerta principal de la casa del doctor Martin Luther King, Jr., el pastor de veintisiete años nacido en Atlanta que era uno de los líderes del boicot. Tiraron bombas contra la casa de King. Pero los negros de Montgomery persistieron, y en noviembre de 1956, la Corte Suprema declaró ilegal la segregación en las líneas de autobuses locales"[93].

La cita es larga, lo sabemos, pero es esencial, pues los sucesos de Montgomery fueron el punto de arranque para un rosario de manifestaciones y rebeliones, que se generalizaron en todo el Sur de los EE. UU. a principios de los sesenta.

Luther King, siguiendo el ejemplo de Ghandi, propuso en un famoso mitin la resistencia no violenta y la protesta pacífica. Esto suscitó simpatías en toda la nación, tanto entre blancos como entre negros. Sin embargo había afroamericanos que pensaban que esto era una ingenuidad. Para Robert Williams, presidente de la NAACP, los negros debían defenderse de la violencia por las armas, y así lo hicieron cuando los hombres del Klan atacaron la casa de uno de los líderes afroamericanos de Monroe, al norte de California[94]. El 1 de febrero de 1960, cuatro estudiantes del primer curso en un colegio para gente negra en Greensboro (Carolina del Norte), decidieron sentarse en la cafetería de Woolworth, un sitio céntrico donde sólo comían los blancos. No les sirvieron, pero ellos no se marcharon y volvieron con más compañeros día tras día. Las sentadas se extendieron a quince ciudades en cinco estados del Sur. Se fortaleció así la idea de tomar la iniciativa contra la segregación. Aumentaron las manifestaciones y a pesar de las personas detenidas y encarceladas, a finales de 1960 las cafeterías de Greensboro, y de otros muchos lugares del país, se abrieron a los negros[95].

---

[92] Paul Adams, W. (compilador), p. 363.

[93] Zinn, H. 2005, pp. 417-418. Paul Adams, W. (compilador), p. 363.

[94] Zinn, H. 2005, pp. 418-419. Paul Adams, W. (compilador), p. 363.

[95] Zinn, H. 2005, pp. 419-420. Más incidentes violentos contra los afroamericanos y datos sobre la tasa de desempleo en los negros, su renta económica y esperanza de vida en comparación con los blancos, véanse en Paul Adams, W. (compilador), pp. 364-366 y 378.

Por nuestra parte y en este punto, queremos llamar la atención sobre el complejo y conflictivo clima racial que vivía Estados Unidos, cuando se estrenó la película de John Ford que estamos estudiando (*Sergeant Rutledge*), cuyo preestreno fue en Pasadena el 2 de diciembre de 1959, siendo el estreno oficial el 18 de mayo de 1960. No hemos de olvidar que según declaraciones del propio director era la primera vez que Hollywood mostraba a un negro como un héroe[96].

"En mayo de 1961 un grupo de blancos y negros se montaron en dos autobuses en Washington, D. C., y viajaron juntos hacia Nueva Orleans. Eran los primeros *Freedom Riders* (Viajeros de la Libertad). Intentaban romper con el patrón de la segregación en los viajes interestatales. Esta segregación se había ilegalizado hacía mucho tiempo, pero el gobierno federal nunca había hecho cumplir la ley en el sur; el Presidente actual era John F. Kennedy, pero también él parecía cauto sobre la cuestión racial. Le preocupaba mantener el apoyo de los líderes blancos sureños del partido Demócrata"[97]. Los autobuses nunca llegaron a Nueva Orleans, uno de ellos fue quemado y sus ocupantes atacados. La policía del Sur no hizo nada para evitar esa violencia y los agentes del FBI observaban sin intervenir, tomando notas de lo que acontecía. Pero los *Freedom Riders* del SNCC (Comité de Coordinación de Estudiantes No Violentos), no se arredraron y organizaron más viajes en autobús con miembros de diferentes razas. Sus actividades saltaron a los titulares de todo el mundo, y aunque fueron arrestados y encarcelados siguieron practicando la resistencia pasiva. En la primera mitad de los sesenta se generalizaron las manifestaciones en muchas ciudades del Sur. Según se acercaba el verano de 1964, el SNCC y otros grupos de derechos civiles, que trabajaban juntos en Mississippi, pidieron ayuda a jóvenes de otros puntos del país. El FBI seguía manteniéndose al margen mientras se apaleaba y encarcelaba a los afroamericanos y se violaban las leyes federales. Un autobús lleno de negros viajó de Mississippi a Washington para testificar públicamente sobre la violencia cotidiana que sufrían en su Estado y, aunque unos abogados constitucionalistas declararon que el gobierno nacional tenía competencias para protegerles de la violencia, no hubo respuesta oficial de la Casa Blanca[98].

"Doce días después de la audiencia pública, tres trabajadores de derechos civiles, James Chaney —un joven negro de Mississippi— y dos voluntarios blancos —Andrew Goodman y Michael Schwerner— fueron arrestados en Filadelfia, Mississippi. Fueron puestos en libertad entrada la noche, pero entonces los atacaron, golpearon con cadenas y acribillaron a tiros. Al final, el testimonio de un confidente hizo que el *sheriff*, su ayudante y otros fueran enviados a la cárcel. Pero ya era demasiado tarde. Los asesinatos de Mississippi tuvieron lugar tras repetidas negativas por parte del gobierno nacional —estuviera presidido por Kennedy, Johnson o cualquier otro presidente— a defender a los negros de la violencia"[99].

De todas formas fue John F. Kennedy quien se puso inequívocamente del lado de los negros. Cuando Martín Luther King fue encarcelado, después de una

---

[96] Coma, J. 1996, pp. 78-80. Véanse los capítulos que hemos dedicado a la ficha técnica de la película y a recoger las diferentes opiniones críticas de periodistas, biógrafos de Ford, estudiosos del cine y expertos en el *Western.*

[97] Zinn, H. 2005, p. 420.

[98] Zinn, H. 2005, pp. 421-422.

[99] Zinn, H. 2005, pp. 422-423. Sobre estos hechos véase la película dirigida por Alan Parker en 1988 *Mississippi Burning* (*Arde Mississippi*), protagonizada por Gene Hackman, Willem Dafoe y Frances McDormand.

"sentada", Kennedy testimonió a la señora King su simpatía y preocupación, y su hermano Robert pidió al juez de Georgia la liberación del dirigente negro, que fue puesto en libertad al día siguiente[100].

El citado presidente, con su programa de la "New Frontier", o Nueva Frontera, generó renovadas esperanzas entre los más desfavorecidos de la sociedad estadounidense, al proponerse establecer una guerra sin cuartel contra la pobreza. Así por ejemplo, y respecto a los afroamericanos, hay que decir que cierto número de negros fueron nombrados para ocupar puestos importantes, destacando Robert C. Weaver, experto en materia de vivienda, designado para dirigir la *Housing and Home Finance Agency*, y Thurgood Marshall, asesor de la NAACP, nombrado presidente de un tribunal federal. Pero estas medidas fueron insuficientes para aplacar las crecientes protestas de los afroamericanos[101]. Como también fueron insuficientes los llamamientos de Kennedy para frenar la ola de violencia que se abatió sobre los negros. Agentes y tropas federales enviadas por el presidente tuvieron que proteger a un veterano de guerra afroamericano, James Meredith, para que pudiera acceder a la universidad en Oxford (Mississippi). Medgar Evers, un dirigente de la NAACP, fue asesinado y cuatro niñas negras murieron en Alabama, como consecuencia de la explosión de una bomba en la iglesia en la que estaban[102].

Hay que destacar que a pesar de la violencia Martin Luther King, en Washington, emocionó a 200.000 americanos, negros y blancos, con su famoso discurso: "Tengo un sueño". Pero no todos los líderes negros pensaban como Luther King. Así el militante afroamericano Malcom X probablemente se acercaba más a los sentimientos de la comunidad negra, cuando denunció que la marcha sobre la capital federal se había convertido en una merienda campestre, en un circo coordinado y dirigido por los propios blancos[103].

Para Howard Zinn ahora parece claro, que "el posicionamiento no violento del sur –quizás tácticamente necesario en el ambiente sureño, y efectivo, porque podía ser utilizado para atraer a la opinión nacional en contra del sur segregacionista— no bastaba para resolver los problemas enquistados de la pobreza del ghetto negro"[104]. Ciertamente la moral de la no violencia preconizada por Martin Luther King y el concepto de integración paulatina, perseguida por otros dirigentes afroamericanos moderados, perdieron influencia[105]. Después del asesinato, en febrero de 1965, del Malcom X, gran orador que tuvo más influencia después de muerto que vivo, su autobiografía se convirtió en el evangelio de la revolución negra. Surgió entonces un nuevo movimiento bajo el eslogan "Black Power" (Poder Negro), lanzado por Stokely Carmichael, que rechazaba todo paternalismo y "progreso" dado o concedido por los blancos[106]. Además en 1966, Huey Newton y Bobby Seale fundaron una organización aún más militante, los "Black Panthers" (Los Panteras Negras). "Influidos por los escritos de Malcom X, Frantz Fanon y los marxistas, los Black Panthers abogaban por el «nacionalismo revolucionario» basado en la autodefensa armada. Aunque el número de sus miembros era reducido, pues no

[100] Paul Adams, W. (compilador), p. 365.
[101] Paul Adams, W. (compilador), p. 377.
[102] Paul Adams, W. (compilador), p. 378. Zinn, H. 2005, p. 424.
[103] Zinn, H. 2005, p. 424.
[104] Zinn, H. 2005, p. 426.
[105] Paul Adams, W. (compilador), p. 382.
[106] Zinn, H. 2005, p. 427. Paul Adams, W. (compilador), pp. 382-338. Sobre Malcom X véase la película homónima dirigida por Spike Lee en 1992. Está protagonizada por Denzel Washington, Angela Bassett y Albert Hall.

llegaban a 5.000, hallaban, como los musulmanes negros, un gran número de simpatizantes entre la población negra. El respaldo de que disponían aumentaba porque eran conocidos por sus frecuentes y violentos enfrentamientos con los guardianes del «orden blanco» y ocasionalmente aparecían como víctimas de la violencia de la policía"[107].

La rebelión del Black Power dio lugar a toda una creciente conciencia política y al descubrimiento de la herencia cultural negra. En los *ghettos* se puso de moda la forma de vestir y de peinar a lo "afro". Hasta el mismo Luther King empezó a preocuparse por la raíz de los problemas raciales que tenían su origen en la pobreza. "Entonces King se convirtió en un objetivo primordial del FBI, que intervino sus llamadas telefónicas privadas, le envió cartas falsas, le amenazó, le hizo chantaje y hasta llegó a sugerir, en una carta anónima, que se suicidara. Los memorándums internos del FBI hablaban de encontrar un nuevo líder negro para sustituir a King. Como decía en 1976 un informe del Senado sobre el FBI, esta institución intentó «*destruir al doctor Martin Luther King»*"[108]. En 1968, el hombre que siempre había abogado por la protesta pacífica, fue asesinado por un tirador oculto en Memphis, Tennessee. Su trágica muerte puso fin a las esperanzas de muchos afroamericanos respecto a la posibilidad de una reconciliación pacífica con los blancos. Aumentaron los disturbios urbanos por todo el país, en los cuales treinta y nueve personas perdieron la vida, treinta y cinco de ellas negras. Se estaban amontonando las evidencias de que, incluso con todas las leyes de derechos civiles reconocidas, los tribunales no iban a proteger a los negros de la violencia y la injusticia. No obstante a finales de la década de los sesenta la rebelión negra parecía haber perdido fuerza y los *ghettos* negros estaban relativamente tranquilos[109].

A finales de los años sesenta y principios de los setenta del pasado siglo el poder político y la gran banca, para frenar las rebeliones de los afroamericanos, intentaron hacer con los negros lo que históricamente ya habían hecho con los blancos: "atraer a un pequeño número de ellos al sistema con cebo económico. Se hablaba de «capitalismo negro»"[110]. Poco a poco hubo más caras negras en la prensa, en el cine, en la televisión y en algunos cargos públicos, pero estos cambios no impidieron la destrucción de la clase social baja negra: el desempleo, el deterioro de sus barrios, el auge del crimen, la drogadicción, la prostitución y la violencia seguían cebándose en los afroamericanos pobres.

Con la intervención de los Estados Unidos en Indochina y la Guerra de Vietnam se vino a sumar un problema más a la ya convulsa sociedad norteamericana. Además de los movimientos negros, los mejicanos emigrados, los indios y las mujeres se organizaron para reivindicar sus derechos civiles. Muchos estudiantes y jóvenes en general se opusieron y protestaron contra el conflicto bélico en Vietnam. "Influidos por los negros americanos, por los revolucionarios sudamericanos y por los escritos del profesor de filosofía Herbert Marcuse, dieron origen a una «Nueva Izquierda», partidaria de la revolución en los Estados Unidos"[111]. Surgió también el movimiento Hippie que generó todo un nuevo estilo de vida, que pretendía romper con muchos estereotipos sexuales, familiares, sociales y culturales.

Entre los afroamericanos también se alzaron voces en contra de la guerra. "A mediados de 1965, en McComb, Mississippi, jóvenes negros que acababan de

[107] Paul Adams, W. (compilador), p. 383.
[108] Zinn, H. 2005, p. 428.
[109] Zinn, H. 2005, p. 429. Paul Adams, W. (compilador), p. 384.
[110] Zinn, H. 2005, p. 431.
[111] Paul Adams, W. (compilador), p. 393.

enterarse de que un compañero de clase había muerto en Vietnam, distribuyeron un folleto que decía:

Ningún negro de Mississippi debería luchar en Vietnam por la libertad del hombre blanco hasta que todos los negros de Mississippi sean libres"[112].

Una de las figuras del deporte más grandes de la nación, Muhammad Ali, el boxeador negro y campeón de pesos pesados, se negó a servir en lo que él llamó una "guerra del hombre blanco". El propio Luther King, en 1967, pidió que se parase aquella locura. Los actos individuales de oposición a la guerra se multiplicaron y un soldado negro que rechazó en Oakland subir al avión que llevaba tropas a Vietnam, tuvo que pasar casi once años de trabajos forzados[113]. Igualmente el "periódico francés *Le Monde* informo: "*Una imagen común es la del soldado negro con el puño izquierdo cerrado en desafío a una guerra que nunca ha considerado propia*"[114]. Sin embargo la Administración Nixon (1969-1974) adoptó una política de enfrentamiento con los manifestantes contrarios a la guerra y con los militantes negros, frenó el proceso de integración racial en las escuelas y atacó a los beneficiarios del seguro de desempleo y de la ayuda social acusándolos de "holgazanes"[115].

Con los gobiernos de Nixon y Ford, los blancos, anglosajones y protestantes (WASP) de las minorías ricas, siguieron controlando principalmente el poder económico y político. A pesar de la derrota de Vietnam, del caso Watergate, de las revueltas de los negros, del auge de la juventud y del movimiento pacifista, los Estados Unidos continuaron demostrando su poderío militar. Se trataba de mantener la autoridad americana en todo el mundo. Las políticas de Carter, Reagan y Bush (a pesar de ciertas diferencias de talante), se orientaron a mantener intacto el poder de los EE. UU., y la influencia del ejército y de las grandes compañías económicas. Para el historiador Howard Zinn esta es la clásica situación imperial[116]. Así se mantuvieron los altísimos costes militares a costa de reducir las ayudas a los pobres.

En los años setenta mejoró algo la situación de los afroamericanos: mayor porcentaje de acceso a la enseñanza secundaria y universitaria, más elegidos para cargos públicos, más calidad en la asistencia médica. "Pero el paro entre los negros seguía siendo, en 1975, del 13,8 por 100, bastante más elevado que

---

[112] Zinn, H. 2005, p. 448. Compárense estas frases con las que en la película de John Ford que estamos estudiando, *Sergeant Rutledge*, (*El sargento negro*, 1960), pronuncia el soldado Moffat (Naaman Brown), que muere en brazos del sargento frente al telón de fondo del Monument Valley:

> "Moffat: Mis tres pequeñas… ¿Qué va a ser de ellas, Brax?
> Rutledge: Algún día, Moffat, van a estar terriblemente orgullosas de ti.
> Moffat: (*Sonriendo amargamente*) Algún día. Siempre estás hablando de algún día, como de una tierra
> prometida aquí en la tierra. ¡Brax! Estamos locos por luchar con los blancos… en la guerra del
> hombre blanco…
> Rutledge: No es la guerra del hombre blanco. Estamos luchando para sentirnos orgullosos. Algún día tus
> pequeñas… Moffat, ¿me oyes? (*Muere*) ¡Moffat!".
> Apud. McBride, 2004, p. 663.

[113] Zinn, H. 2005, pp. 449, 457.
[114] Zinn, H. 2005, p. 459.
[115] Paul Adams, W. (compilador), p. 395.
[116] Zinn, H. 2005, p. 523.

entre los blancos (8,6 por 100), y sus ingresos per cápita ascendían a un quinto de los ingresos de los blancos. Los blancos seguían abandonando los barrios a los que se mudaban los negros"[117]. A finales de los ochenta, al menos una tercera parte de las familias afroamericanas vivían por debajo del umbral oficial de pobreza y el desempleo de los negros no parecía moverse de un punto dos veces y medio por debajo del de los blancos, con una proporción de entre 30 y 40% de jóvenes negros sin empleo. "La esperanza de vida de los negros se mantenía por lo menos diez años por debajo de la de los blancos. En Detroit, Washington y Baltimore, la tasa de mortalidad de bebés negros era más alta que en Jamaica o Costa Rica"[118]. En la era Reagan, cuando la tasa de paro entre los afroamericanos jóvenes superó el 50% y aumentó el índice de criminalidad, la Administración no interpretó estos hechos como un llamamiento urgente para poner fin a la pobreza, sino que los políticos exigieron la construcción de más cárceles[119].

---

[117] Paul Adams, W. (compilador), pp. 412-413.

[118] Zinn, H. 2005, p. 536.

[119] Zinn, H. 2005, pp. 536, 564.

Nota: A la hora de redactar este apartado hemos tenido en cuenta otras obras sobre la historia de los Estados Unidos de Norteamérica. En todas ellas se aborda de forma transversal, y a veces de manera más directa, el problema de la esclavitud, y en general la evolución de la comunidad afroamericana en los EE. UU., desde lo tiempos de la Independencia. Evidentemente nos parece más relevante el apartado que dedican los autores al movimiento de lucha por los derechos civiles a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta del siglo XX, pues este es el contexto sociológico e histórico en el que se fraguó la película que estamos estudiando [*Sergeant Rutledge* (*El sargento negro*), John Ford, 1960]. Así, Samuel Eliot Morison y Henry Steele Commager (1951, vol. III, pp. 325-332) se hacen eco de los cambios y reajustes sociales producidos en el país durante los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Frente a las potencias del "Eje", los EE. UU., junto con sus aliados, se habían presentado a la comunidad internacional como los grandes defensores de la Libertad. Por eso el hecho de que se negara a los negros y a otras minorías los derechos civiles y políticos hacía que su imagen internacional se dañase, pues su defensa de las libertades no parecía sincera (hecho que ya había detectado Abraham Lincoln en su famoso discurso de Peoria sobre la esclavitud). De esta suerte "la guerra puso a la orden del día el asunto de las relaciones raciales y colocó sobre el tapete la cuestión de la igualdad entre las razas. Su resultado fue que el problema de los derechos de las minorías quedó bien manifiesto (como el abismo existente entre la pretensión de igualdad y la realidad de desigualdad), y que el gobierno se vio obligado a hacer algo para salvar ese abismo". (vol III, p. 328). A pesar de la desaprobación oficial, seguía habiendo separación y discriminación en las fuerzas armadas y hubo que esperar hasta julio de 1948 para que el presidente Truman hiciera desaparecer de las filas la segregación y la desigualdad de oportunidades en nombramientos y ascensos. Con la industria de guerra a toda máquina se comenzó a exigir en todos los contratos de las fábricas que se incluyera una cláusula que proscribiera expresamente la discriminación. En el aspecto político los afroamericanos también consiguieron ciertos progresos durante la guerra y la posguerra, ya que hasta el momento ocho Estados del Sur sólo permitían votar a lo blancos. Una serie de decisiones de la Corte Suprema (sobre todo en los casos de Nixon *vs.* Herndon y Smith *vs.* Allwright), abolieron las leyes que limitaban el derecho electoral a los blancos. Así parece evidente que en las elecciones de 1948 votaron más negros en el Sur que en cualquier otra votación a partir de la Reconstrucción (p. 330).

Asimismo en la obra colectiva dirigida por Daniel J. Boorstin, *Historia de las Civilizaciones. Estados Unidos* (Vol. 12), Nathan Glazer aborda el problema de los negros en el proceso de composición de Norteamérica. Todavía en 1970 un amplio sector de la población consideraba que el sistema americano de integración había fracasado. La frase "una nación de naciones" ya no se utilizaba y se oía hablar de "dos

naciones, una blanca y otra negra, distanciadas". A pesar de la Guerra de Secesión y de la abolición de la esclavitud el racismo, sobre todo en el Sur, fue durante mucho tiempo tan fuerte que dejaba sin efecto las enmiendas constitucionales. Aunque liberados de la esclavitud muchos negros seguían viviendo en el Sur en pésimas condiciones y en plantaciones de los blancos (p. 79). Con la Segunda Guerra Mundial se cortó el flujo migratorio de Europa a Estados Unidos, con lo cual muchos negros del Sur se fueron al Norte y después al Oeste, a trabajar en las grandes fábricas. Se integraron en poderosos sindicatos y mejoró su situación económica al conseguir cierta igualdad en cuestiones de trabajo. Además la Asociación Nacional para el Progreso de los Pueblos de Color comenzó a ganar pleitos en los tribunales, luchando contra las leyes que establecían y apoyaban la separación racial. En 1954 el Tribunal Supremo desterró la separación en las escuelas. El sentimiento antinegro entraba en decadencia y el presidente Truman acabó con la segregación en las fuerzas armadas. Con la crisis económica posterior a la Guerra de Corea la situación económica de los afroamericanos volvió a empeorar. Las familias de los barrios negros tenían sus propios problemas de estructura, pues muchas mujeres obreras tenían que criar solas, sin hombre, a su numerosa prole. El número de votantes y de representantes negros en la política seguía creciendo muy lentamente. Hay que destacar la labor de Martín Luther King, que pasó súbitamente a ser una figura nacional al dirigir el boicot a los autobuses de Montgomery en 1956, convirtiéndose así en el dirigente más destacado de un nuevo movimiento activista en pro de los derechos civiles. Después de estas campañas en favor de los negros, en 1959 se aprobó "por primera vez después de la Reconstrucción una ley de derechos civiles para complementar las garantías constitucionales, frente a una enconada resistencia surista" (p. 83).

Nathan Glazer, el autor de este capítulo de la obra que ahora estamos glosando, pasa también revista a las mejoras progresivas que los afroamericanos fueron conquistando en los años sesenta y setenta, durante las presidencias de Kennedy, Johnson y Nixon. También se mencionan el liderazgo de Stokley Carmichael, que en 1965 lanzó la ambigua consigna del "Poder Negro", y la conmoción social que causaron los asesinatos de Luther King y de Malcolm X. Para Glazer la situación de las minorías étnicas de los Estados Unidos en los años setenta sería la siguiente: estos "grupos estaban «colonizados». Hablar de «integrarlos» era ilusorio. Sólo podían sentirse satisfechos con la «libertad»"(p. 85).

Por otra parte Maldwyn A. Jones, en su *Historia de los Estados Unidos 1697-1992* (2ª edición en 2001), también trata de las particularidades históricas de los afroamericanos. Así aborda el origen de la esclavitud negra (pp. 27-29), el impacto de la Revolución y de la Guerra de la Independencia en la población afroamericana (p. 63), la "institución peculiar" del esclavismo sureño (pp. 113, 117-120, 135, 152), las luchas políticas en la primera mitad del siglo XIX entre abolicionistas y proesclavistas (pp. 159-165), el problema de la esclavitud en los territorios del Oeste (pp. 176-178), la antiesclavitud, la xenofobia y el realineamiento político en vísperas de la Guerra Civil (pp. 189-196), la esclavitud en los Estados fronterizos durante dicha guerra (p. 205), la proclamación de Emancipación y el papel de los negros en la Guerra Civil (pp. 211-213), las nuevas disposiciones legales sobre los negros en el Sur durante la época de la Reconstrucción (pp. 222-224, 234-236), los primeros logros negros (pp. 236-237), las consideraciones norteñas sobre el problema racial en el Sur (p. 241), la erosión de las libertades negras y las primeras reacciones de adaptación y protesta (pp. 249-255), los disturbios raciales después de la Primera Guerra Mundial (pp. 398-399), el "Renacimiento de Harlem" (p. 414), la situación de los afroamericanos durante la Gran Depresión y el "Nuevo Trato" (pp. 430-431), su evolución durante la Segunda Guerra Mundial (p. 463), la integración militar y escolar (pp. 483, 491 y 514), el movimiento por los Derechos Civiles (pp. 492, 504, 506), los disturbios de los sesenta (pp. 508-509), etc., etc.

Lo que más nos interesa para nuestro trabajo son las luchas por los derechos civiles durante los cincuenta y los sesenta. Así se afirma, que "las experiencias de la Segunda Guerra Mundial habían hecho que muchos negros, sobre todo los jóvenes, no estuvieran dispuestos a seguir aceptando la desigualdad" (p. 492). En esta tesis coinciden todos los historiadores. Además también se describe el boicot que los negros hicieron, liderados

por Martin Luther King jr., a los autobuses en Montgomery, Alabama, en protesta contra la segregación (p. 492). Sobre las relaciones entre los Kennedy (el presidente y su hermano, el fiscal Robert Kennedy) y Luther King véase la página 504. También se describen las actividades del presidente Lyndon B. Johnson para aprobar un proyecto de ley sobre derechos civiles que estaba parado. Se nos dice así, que "el apoyo de ambos partidos en el Senado logró por fin superar los tres meses de obstruccionismo sureño y el 2 de julio de 1964 Johnson firmó la medida. La Ley sobre Derechos Civiles de 1964 fue la medida de mayor largo alcance de su clase que jamás se había aprobado. Prohibía la discriminación racial en hoteles, restaurantes y teatros, y autorizaba la retirada de los fondos federales a los organismos que la practicaran" (p. 506). Sobre el conflicto de Vietnam y las luchas de los afroamericanos se matiza, que "la guerra de Vietnam intensificó aún más la militancia. Existía el resentimiento de que los negros contribuían de forma desproporcionada a la lucha; aunque constituían sólo el 11 por 100 de la población, suponían el 18 por 100 de las fuerzas estadounidenses en Vietnam. Los dirigentes negros criticaban además una guerra que, como señaló Martin Luther King, enviaba a los negros a «garantizar unas libertades en el sureste asiático que no habían encontrado en el suroeste de Georgia y el este de Harlem»"(p. 508).

Asimismo Paul Johnson, en su *Estados Unidos. La historia* (edición de 2001, 2ª reimpresión en 2004), aborda estas mismas cuestiones. Para no hacer más farragosa esta nota evitamos dar de nuevo las referencias bibliográficas y temáticas. Sobre las manifestaciones negras y el liderazgo de Luther King, Malcom X y Stokley Carmichael véanse las páginas 749-751. También se nos recuerda, que "las manifestaciones masivas de las comunidades negras a lo largo de toda la nación llegaron a su punto culminante el 28 de agosto de 1963 con una marcha de 250.000 manifestantes, con King al frente, hasta los escalones del monumento a Lincoln de Washington DC, donde King pronunció una memorable plegaria basada en el tema de que "tengo el sueño de que un día mis cuatro hijitos vivan en una nación en la que serán juzgados, no por el color de su piel, sino por … su personalidad". Esa manifestación fue parte del proceso que llevó a la aprobación de la Ley de Derechos Civiles (1964)" (p. 750). También nos recuerda Paul Johnson que, respecto a las protestas contra el conflicto en Vietnam, "los líderes de la comunidad negra se oponían a la guerra debido al gran número de bajas (y de reclutados) entre los negros" (p. 751).

Por último la española Aurora Bosch, en su estudio *Historia de Estados Unidos 1776-1945*, (edición de 2005), trata, dentro del período que abarca su trabajo y aunque a veces sea de pasada, cuestiones como el problema de los esclavos durante la Guerra de la Independencia de los Estados Unidos (pp. 32-38), los excluidos de la política (entre ellos los negros) en las primeras décadas de historia de la nación (pp. 106-109), el problema de la esclavitud, los movimientos abolicionistas y el nacimiento del feminismo (pp. 110-123), la esclavitud, la Ley de Esclavos Fugitivos y las causas de la Guerra Civil (pp. 152-162), el abolicionismo y antiesclavismo durante la guerra (pp. 181-191), los problemas de los negros durante la Reconstrucción y el surgimiento del Ku Klux Klan (pp. 194-199, 204-210), el "Nuevo Sur", la restricción de las libertades a los negros y su emigración hacia el Oeste (pp. 218-227, 236), la integración de los negros entre los vaqueros (p. 242), el racismo y la supremacía blanca en el progresismo sudista de las primeras dos décadas del siglo XX (pp. 344-349), la transformaciones sociales producidas por la Primera Guerra Mundial y cómo afectaron a los ciudadanos negros (pp. 369-371), los disturbios raciales posteriores (pp. 371-374), Chicago 1919, el primer disturbio racial moderno (pp. 379-382), el nacimiento del "orgullo negro" y el desarrollo de la NAACP (pp. 407-408), el New Deal y cómo incidió en los negros (p. 423) y la minoría negra y la Segunda Guerra Mundial (p. 471-473).

En lo tocante a este último asunto se afirma lo siguiente: "Incluso segregados, los soldados negros gozaban de ventajas con respecto a su situación anterior. Estaban bien alimentados, tenían un salario fijo, recibieron alguna formación y gozaban de cierto prestigio y autoridad gracias al uniforme. Pero las Fuerzas Armadas en general se perjudicaban con esta política, pues no podían utilizar todo el potencial humano del país e inevitablemente la segregación afectaba a la relativa baja moral de los soldados negros y aumentaba los conflictos raciales entre blancos y negros.

Apelando precisamente a la baja moral y eficiencia de los soldados negros, los mandos militares rehusaron hasta 1943 enviar a soldados negros a ultramar, y sólo ante la tremenda escasez de Infantería que el Ejército norteamericano llegó a tener en diciembre de 1944, en la batalla de Bulga, en medio de la desesperada ofensiva alemana de las Ardenas, fue cuando el general Dwight D. Eisenhower aceptó que voluntarios negros lucharan con soldados blancos, aunque siempre en batallones negros de 40 hombres, incluidos en compañías blancas de 200 hombres. Hasta el final de la guerra, 37 de estos batallones fueron asignados a unidades blancas.

Comprobando el despilfarro de recursos humanos que supuso la segregación, el fin de ésta se aceleró tras la guerra en los tres ejércitos. El Ejército preparó la integración ya en 1945: en la Marina fue un hecho desde 1949 y ese mismo año el Ejército del Aire conmenzó a organizarla. El resultado sería la integración total en las Fuerzas Armadas en la década de 1950, en las circunstancias de guerra Fría y confirmación del liderazgo internacional de Estados Unidos […]

[…] Pero sin duda los avances mayores durante la guerra se produjeron en el ámbito de la lucha de la minoría negra por sus derechos civiles. La organización de la posible marcha sobre Washington, en julio de 1941, supuso el nacimiento de una nueva forma de lucha de la minoría negra, basada en la acción directa y la formación de asociaciones exclusivamente negras […]

[…] A pesar de estos avances, en el sur continuaron los linchamientos, Washington siguió siendo una ciudad segregada y la Cruz Roja rechazaba mezclar sangre de blancos y negros en sus bancos de sangre. En el norte, los problemas de vivienda y la competencia en el trabajo cuasaron disturbios raciales en Detroit y Nueva York en 1943. Pero estas resistencias no empañaron el balance que hacía Gunnar Myrdal en su famoso libro, *An American Dilemma*, en el sentido de que se había progresado más en cinco años que en el período comprendido entre la guerra civil y 1944. *Sin el efecto igualador que supuso la participación en la guerra —incluso en un Ejército segregado—, la emigración masiva a las zonas industriales, y el disfrute de mejores salarios y seguridad laboral, sería difícil entender los avances de las décadas siguientes*" (pp. 471-473. Estas últimas cursivas son nuestras).

Sobre los derechos civiles de la minoría negra y sobre Luther King, véase también, Samuel Eliot Morison, Henry Steele Commager y William E. Leuchtenburg. *Breve historia de los Estados Unidos*. (3ª edición 1987, 3ª reimpresión 1995), en las páginas 417, 824-827, 860, 862-863, 866, 882.

Parte técnica, artística y crítica de *Sergeant Rutledge* (John Ford, 1960)

CAPITULO 8

Ficha técnica y artística de la película "Sergeant Rutledge" (*El Sargento Negro*, 1960) de John Ford

Ficha técnica

Es necesario para nuestro estudio presentar la ficha técnica y artística de la obra de John Ford que vamos a estudiar. Ésta aparece en múltiples publicaciones sobre la filmografía del autor, aunque nosotros la reproducimos fiándonos principalmente de la propia película en versión original, editada en video por Warner Bros.

TÍTULO: *Sergeant Rutledge* (título en España: *El sargento negro*)
PRODUCCIÓN: Una producción de John Ford para Warner Brothers.
GUIÓN: James Warner Bellah y Willis Goldbeck.
PROCESADO DE COLOR: Technicolor.
DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA: Bert Glennon.
DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Eddie Imazu.
MONTAJE: Jack Murray.
SONIDO: M. A. Merrick.
VESTUARIO: Marjorie Best.
DECORACIÓN: Frank M. Miller.
SUPERVISOR DE MAQUILLAJE: Gordon Bau, S. M. A.
AYUDANTES DE DIRECCIÓN: Russ Saunders y Wingate Smith.
MÚSICA: Howard Jackson.
CANCIÓN: "*Captain Buffalo*" .Con la letra de Mack David y la música de Jerry Livingston.
PRODUCTORES: Willis Goldbeck y Patrick Ford.
DIRECTOR: John Ford.
EXTERIORES: Monument Valley y Mexican Hat, Utah.
ESTRENO: 18 de mayo.
AÑO: 1960.
DURACIÓN: 111 minutos. En formato de video aproximadamente 107 minutos.
TÍTULO DE LA PELÍCULA DURANTE EL RODAJE: *The Trial of Sergeant Rutledge*. También *Captain Buffalo*.
INTÉRPRETES: Jeffrey Hunter (teniente Tom Cantrell), Constance Towers (Mary Beecher), Woody Strode (sargento Braxton Rutledge), Billie Burke (señora Cordelia Fosgate), Juano Hernandez (sargento Matthew Luke Skidmore), Carleton Young (capitán Shattuck), Willis Bouchey (coronel Otis Fosgate), Judson Pratt (teniente Mulqueen), Bill Henry (capitán Dwyer), Walter Reed

(capitán McAfee), Chuck Hayward (capitán Dickinson), Charles Seel (doctor Eckner), Mae Marsh (Nellie), Fred Libby (Chandler Hubble), Toby Richards (Lucy Dabney), Jan Styne (Chris Hubble), Cliff Lyons (Sam Beecher), Jack Pennick (sargento), Hank Worden (Laredo), Chuck Roberson (jurado), Shug Fisher (Owens), Eva Novak, Estelle Windwood (espectadoras)[1].

Sinopsis

La acción se sitúa en 1881 en un fuerte militar fronterizo en Arizona. Se celebra un consejo de guerra para juzgar al sargento de primera Braxton Rutledge (Woody Strode) del 9º regimiento de Caballería de los EE. UU., que está formado en su tropa por soldados negros. Se le acusa de violar y matar a la hija de su comandante y además de asesinar a éste. El teniente Cantrell (Jeffrey Hunter) es el defensor, la acusación la ejerce el capitán Shattuck (Carleton Young) y el coronel Otis Fosgate (Willis Bouchey) preside el tribunal. Durante el juicio el público alborotado desea un linchamiento y las esposas de los oficiales, con la señora Fosgate (Billie Burke) a la cabeza, cotillean y se muestran morbosamente interesadas por el acusado y el crimen sexual. Los testimonios de los testigos sirven para introducir en el filme *flash backs*[2] que narran la valiente actitud del sargento, que salva la vida a la señorita Mary Beecher (Constance Towers), y también su comportamiento intachable en la lucha contra los apaches renegados, a pesar de haber sido hecho prisionero por el teniente Cantrell. Rutledge es para sus hombres el soldado ejemplar. En el transcurso de las escaramuzas con los indios el citado teniente va recogiendo pruebas que servirán, no tanto para exculpar al sargento, sino para que el verdadero culpable de los crímenes, un hombre blanco, el aprovisionador del fuerte, se delate. Momentos antes durante el proceso, y después de que Rutledge sea duramente atacado por el fiscal, el acusado afirma que él no podía desertar porque el noveno de Caballería es su hogar, su libertad real y su propia estimación, y no quiere convertirse en un negro fugitivo como los antiguos esclavos que vagaban por los pantanos, exclamando al final emocionado: "¡Yo soy un hombre!"[3].

Algunas características de la película

[1] Place, J. A. 1974, p. 186. Urkijo, F. J. 1996, p. 323. Coma, J. 1996, p. 78. Casas, Q. 1998, p. 488. Eyman, S. 2001, p. 586. McBride, J. 2004, p. 805. Advertimos que en la trascripción de los nombres de los personajes hemos preferido las versiones que vienen en la filmografía de las biografías de Ford (o en estudios filmográficos), por parecernos más seguras, pues proceden directamente del inglés. Así por ejemplo el personaje del fiscal lo hemos encontrado escrito como "capitán Chattack" y como "capitán Shattuck". Por la anterior razón hemos citado este último nombre.

[2] Un flash back (también flash-back o flashback), es una secuencia cinematográfica que evoca un período anterior al de la acción y puede introducirse, como es el caso de esta película, a través del recuerdo de los personajes. Por extensión, evocación retrospectiva en la narración literaria (Ver por ejemplo dicha entrada en el Diccionario Enciclopédico Hachette-Castell de ediciones Castell).

[3] Urkijo, F. J. 1996, p. 325. Coma, J. 1996, pp. 78-80. McBride y Wilmington, 1984, pp. 167-178. McBride, J. 2004, pp. 660-668. Anderson, L. 2001, pp. 288-295. Casas, Q. 1998, pp. 372-378. Eyman, S. 2001, pp. 467-470. Eyman, S. 2004, pp. 163, 166. Aguilar, C. 2004, p. 1186. M. Torres, A. 2001, p. 796. Mena, J. L., p. 188. Mena y Cuesta, 2004, pp. 317-318. Rodríguez Sánchez, J. J. 1996, pp. 139-140.

Vamos a presentar algunos datos que complementen y ayuden a comprender esta película, pero las opiniones o valoraciones sobre la misma se expondrán en otro apartado de nuestro trabajo.

Empezaremos comentando que en los títulos de crédito, que se presentan al iniciar la película, los actores que aparecen en primer lugar son Jeffrey Hunter, Constance Towers y Billie Burke, por este orden y de forma separada. Woody Strode se cita el primero entre los secundarios. Así aparecen rotulados Woody Strode, Juano Hernandez, Willis Bouchey, Carleton Young y Judson Pratt a la vez, en un mismo plano y en orden descendente. Los demás actores no aparecen acreditados.

Empezaremos exponiendo las características del guión. Así sabemos que *Sergeant Rutledge* (*El sargento negro*, 1960), se inspiró en un cuadro del pintor Frederic Remington que muestra a los soldados de caballería negros en el Oeste. Goldbeck le pasó la pintura de Remington a Bellah con "la idea de que nadie, antes, se había molestado en narrar la historia de los soldados negros y su contribución a la marcha hacia el Oeste del imperio americano"[4]. Según McBride éstas fueron palabras textuales de Bellah, y añade que "lo que *El sargento negro* podría haber sido sin la dirección de Ford queda suficientemente claro en la novelización que Bellah hizo de la película. Aunque Bellah muestra una cierta admiración por Rutledge parece menos inteligente en el libro que en la película, y el autor encuentra su habitual válvula de escape para su lasciva y racista imaginación: en la segunda página, una muchacha blanca es violada y asesinada por nueve indios"[5].

En enero de 1959 Bellah y Goldbeck presentaron a Ford su primera versión del guión que por entonces se titulaba *Captain Buffalo*[6], título que conservaría el filme hasta su preestreno en Pasadena el 2 de diciembre de 1959[7], aunque también se barajaron para el mismo *The Undaunted* y *The Trial of Sergeant Rutledge*, hasta que fue aceptado el definitivo *Sergeant Rutledge*. Al director le interesó el proyecto enseguida y aceptó, pero según Bellah parecía faltar algo. "Siempre había sido un auténtico tirano en las sesiones para hablar de una historia, pinchando y fastidiando. Era su modo de provocarte para que dieras lo mejor de ti. Pero en *El sargento negro* estaba horriblemente tranquilo. Cada vez que surgía un tema importante decía: "Lo que digáis está bien", o "Escríbelo como te parezca, y yo lo filmaré". Ése no era el Jack Ford que yo conocía"[8].

---

[4] McBride, J. 2004, p. 661. Otra versión parecida en McBride y Wilmington, 1984, p. 167. Apud. Casas, Q. 1998, p. 373 También se cita de pasada este incidente en Coma, J. 1996, p. 78.

NOTA. Esta nota es para aclarar, siquiera brevemente, quién era Frederic Remington, así el Diccionario Enciclopédico Espasa nos dice: "Remington (Frederic). Biog. Pintor y escultor estadounidense, n. en Canton, Nueva York, y m. en Ridgefield (1861-1909). Fue vaquero en el Oeste y, durante la guerra hispanoamericana, corresponsal en Cuba. Entre sus cuadros figuran: *Carga de la caballería en las llanuras del sur*, *El último frente* y *Los inmigrantes* y entre sus esculturas: *Broncho Buster* y *The Wounded Banckie* (en el Museo Metropolitano de Nueva York)". Véase en Diccionario Enciclopédico Espasa, tomo 20, undécima edición, Ed. Espasa-Calpe, S. A. Madrid, 1988, p. 8795.

[5] McBride, J. 2004, p. 661.

[6] McBride, J. 2004, p. 661.

[7] Coma, J. 1996, p. 78.

[8] Apud. Eyman, S. 2001, p. 467. Otra versión parecida en Apud. Anderson, L. 2001, p. 294. (Anderson —y sospechamos que Eyman también—, cita a partir de la biografía de John Ford escrita por su nieto Dan. Ford, Dan. *Pappy: The Life of John Ford*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1979). Recordemos que familiarmente y en el mundo de

Este testimonio que recoge Scott Eyman en su biografía de John Ford parece chocar con el que nos cuenta McBride en sus obras. Según este otro biógrafo y estudioso del cine fordiano y basándose también en lo contado por Bellah, uno de los guionistas, las reuniones con el director fueron "muy duras"[9], ya que Ford "comentó algunas deformidades que debían ser corregidas mediante una hábil cirugía"[10]. Según esta versión, "los guionistas tuvieron diez días de «arduo trabajo» con Ford a bordo del «Araner» en Hawai, mientras el director llevaba a cabo la operación quirúrgica, Bellah y Goldbeck completaron el guión mientras Ford rodaba sus películas en Taiwan y Corea"[11]. A pesar de esta aparente contraposición entre Eyman y McBride, el propio Eyman reconoce, siguiendo a Lindsay Anderson, que "el guión original de Goldbeck tiene un extraño tercer acto; acaba ante la corte marcial, cuando Rutledge demuestra que es un héroe en la batalla y la cuestión de si es culpable o inocente de violación y asesinato queda en el aire. Goldbeck llevó la idea a James Warner Bellah y los dos hicieron un borrador y se lo mandaron a Ford"[12].

Ciertamente McBride y Wilmington, junto con otros autores, insisten en que Ford tomó el reaccionario planteamiento de los guionistas ya citado líneas arriba y en esas duras reuniones transformó lo que podría haber sido a lo sumo la presentación de la sumisa integración de los negros en el ejército estadounidense,[13] "en un brutal y franco examen de la injusticia social americana, en gran parte provocadora porque estaba centrada en un temor permanente y *actual* —a los negros, no a los indios— en una época en la que los derechos civiles eran el debate nacional más urgente"[14].

Como desde un punto de vista bibliográfico la fuente común de los citados biógrafos de Ford es el libro de Lindsay Anderson, nos fiamos de éste. De esta forma Anderson nos cuenta sus impresiones a partir de una entrevista que mantuvo con el señor Goldbeck en 1978.

La iniciativa la tuvo Willis Goldbeck, y así nos cuenta Anderson que cuando en Hollywood se aceptó la idea de realizar películas sobre el "problema" negro a aquél se le ocurrió que podrían combinarse con un *western*. "Para ello contaba con un contexto histórico. En 1866, al año siguiente de que la guerra civil hubiera acabado con la esclavitud, dos tropas negras, la Novena y la Décima, pasaron a formar parte de la caballería de los Estados Unidos. Con oficiales blancos, aquellas unidades ofrecían un *status* igualitario para los soldados negros, aunque los prejuicios y las sospechas sobre ellos aún persistían. Ninguna tropa blanca tenía mayor fama por su *ésprit de corps* que los *Buffalo Soldiers*, tal y como los indios los llamaban debido a los abrigos y gorras de búfalo que vestían para protegerse del frío. Willis Goldbeck tuvo la idea de utilizar uno de estos

---

Hollywood a John Ford se le conocía, y se le llamaba a veces, por el nombre que utilizaba en sus primeros años (en los tiempos del cine mudo), es decir "Jack Ford".

[9] Apud. McBride y Wilmington, 1984, p. 167.

[10] Apud. McBride, J. 2004, p. 661. Como es evidente la "cirugía" a la que se refiere con evidente eufemismo Bellah (y que McBride certifica), es a la adaptación del guión al gusto y pensamiento de Ford.

[11] McBride, J. 2004, p. 661. Aquí hace alusión McBride al viaje que hizo Ford a Taiwan y Corea entre el 15 de abril y el 9 de mayo de 1959. El director estuvo en servicio activo temporal para la Marina con el encargo de rodar dos cortometrajes para el Departamento de Defensa: *Taiwan-Island of Freedom* y *Korea-Battleground for Liberty*. Véase lo referido a las notas 98 y 99 del apartado "Sobre la experiencia militar…". También directamente en McBride, J. 2004, pp. 658-659.

[12] Eyman, S. 2001, p. 467. Anderson L. 2001, pp. 289-290.

[13] Casas, Q. 1998, p. 373.

[14] McBride y Wilmington, p. 167.

destacamentos como marco de un drama centrado en la violencia y los prejuicios: un sargento negro del Noveno de caballería es encontrado sospechoso, sobre la base de evidencias incriminatorias circunstanciales, de haber violado a la hija del coronel y de haber asesinado a la muchacha y a su padre. La apariencia de culpabilidad se hallaba aún más reforzada por la deserción del sargento tras el crimen: más tarde, éste dará cuenta de su escapada diciendo que, con todas las apariencias en su contra, no tendría ninguna posibilidad de gozar de un juicio justo en un tribunal blanco. El sargento es perseguido, capturado y llevado de vuelta para hacer frente a la acusación"[15].

La historia tal y como la planteaba Goldbeck terminaba sin resolverse y así "el público quedaría enfrentado no ya a la cuestión de quién había cometido el crimen, sino a la de si es posible que se haga justicia en un clima dominado por los prejuicios"[16]. Este guionista sabía que no sería fácil encontrar un estudio cinematográfico que hiciese una película sobre asunto tan espinoso, pero se le ocurrió que si Ford se mostraba interesado y asumía el proyecto alguno acabaría llevándolo a cabo. Es aquí donde entra en escena James Warner Bellah. Goldbeck pensó en él porque éste ya había colaborado con Ford, ya que sus relatos habían servido de base para los guiones de la "trilogía" de la Caballería[17]. Así la novela "Massacre" sirvió de base argumental para *Fort Apache* (*Fort Apache*, 1948), "War Party" para *La legión invencible* (*She Wore a Yellow Ribbon*, 1949) y "Mision with no Record" para *Río Grande* (*Rio Grande*, 1950)[18]. Pero según nos cuenta Lindsay Anderson entre Ford y Bellah habían surgido ciertas desavenencias, ya que al novelista no le gustaba que sus historias o sus guiones fueran retocados. "Y por «retocar» él entendía el tipo de libertades que Ford insistía en tomarse con el guión durante el rodaje. Sin embargo Willis Goldbeck consiguió que Bellah se interesase en su historia y estuviera dispuesto a reconsiderar la idea de emprender una nueva colaboración con Ford"[19]. El propio Anderson nos sigue explicando que los dos escritores prepararon un tratamiento del guión y se lo mandaron a Ford, que estaba de vacaciones en Hawai a bordo de su yate. Como ya se ha expuesto el director mostró su interés, les contestó con un telegrama y se reunieron con él en Hawai para trabajar en el guión[20].

Anderson también subraya que la "influencia de Ford sobre el desarrollo de *El sargento negro* (a medida que iba convirtiéndose en una película) parece haber sido fuerte"[21], empezando porque según la idea inicial, el filme debería de acabar antes de celebrarse el juicio por los cargos que al sargento Rutledge se le imputan, lo cual resulta un final bastante poco fordiano[22].

Respecto a la productora de esta película, la Warner Bros. , hay que decir que el director ya había trabajado para ella en *Escala en Hawai* (*Mister Roberts*, 1955), aunque a través de la Orange Productions. De todas formas su colaboración más importante antes de la obra que nos ocupa fue la realización de *Centauros del desierto* (*The Searchers*, 1956). Después de *El sargento negro* (*Sergeant Rutledge*, 1960), también realizó Ford para la Warner *El gran combate*

[15] Anderson, L. 2001, p. 289. (pp. 288-289).
[16] Anderson, L. 2001, p. 290.
[17] Anderson, L. 2001, p. 290.
[18] Para esta consulta filmográfica véase por ejemplo Urkijo, F. J. 1996, pp. 268, 275 y 284-285
[19] Anderson, L. 2001, p. 290.
[20] Anderson, L, 2001, p. 290.
[21] Anderson, L. 2001, p. 290.
[22] Anderson, L. 2001, p. 290.

(*Cheyenne Autumn*, 1964), colaborando en la producción a través de la John Ford-Bernard Smith Productions[23].

El director llegó a un buen acuerdo con el citado estudio, ya que le pagó 250.000 dólares "por dirigir y presentar la película a través de la John Ford Productions"[24]. Por nuestra parte constatamos que el primer título de crédito que aparece rotulado en el filme es el siguiente: **John Ford's Production of**, seguido del título de la película, **SERGEANT RUTLEDGE**[25].

Como productores de la película aparecen acreditados Willis Goldbeck, uno de los guionistas, y el hijo del director, Patrick Ford[26]. Este dato tal vez nos ayude a complementar lo ya citado sobre el alto grado de control que John Ford tuvo sobre toda la gestación y elaboración del filme.

Según nos cuenta Joseph McBride, "Ford rodó *El sargento negro* con gran eficacia entre el 16 de julio y el 31 de agosto de 1959. Tras empezar con nueve días de rodaje de exteriores en Monument Valley, el director terminó la película ocho días antes de los 43 previstos en el plan de rodaje"[27].

En este filme también trabajaron dos personas viejas colaboradoras del director, nos estamos refiriendo al director de fotografía, Bert Glennon, y al responsable del montaje de la película, Jack Murray.

Con el maestro de la fotografía Bert Glennon esta fue la octava y última vez que colaboró, habiendo fotografiado éste además de la película que nos ocupa las siguientes: *Prisionero del odio* (*The Prisioner of Shark Island*, 1936), *Huracán sobre la isla* (*The Hurricane*, 1937), *La diligencia* (*Stagecoach*, 1939), *El joven Lincoln* (*Young Mr. Lincoln*, 1939), *Corazones indomables* (*Drums Along the Mohawk*, 1939), *Wagon Master* (1950) y *Río Grande* (*Rio Grande*, 1950). Respecto a Jack Murray, el montador, repasando la filmografía fordiana podemos comprobar, sin pretender ser exhaustivos, que antes de *Sergeant Rutledge* (*El sargento negro*) había montado al menos trece películas de Ford, entre las que destacamos las pertenecientes a la trilogía de la Caballería (*Fort Apache*, 1948; *La legión invencible*, 1949 y *Río Grande*, 1950), *Tres padrinos* (1948), *El hombre tranquilo* (1952), *El sol siempre brilla en Kentucky* (1953), *Centauros del desierto* (1956), *El último hurra* (1958) y *Misión de audaces* (1959). Comparando el trabajo de ambos técnicos se constata que coincidieron en las siguientes películas del director, a saber: las ya citadas *Prisionero del odio* (1936), *Wagon Master* (1950) y *Río Grande* (1950), además de la que nos ocupa, *El sargento negro* (*Sergeant Rutledge*, 1960)[28].

---

[23] Estos datos pueden contrastarse en las filmografías que aparecen en las biografías de Ford. Eyman, S. 2001, pp. 565-589. McBride, J. 2004, pp. 785-809. Confert. Urkijo, F. J. Casas, Q. 1998, pp. 468-491.

[24] McBride, J. 2004, p. 661.

[25] Nos remitimos a la versión original de la película en sistema VHS para televisión "John Ford's. SERGEANT RUTLEDGE, 1960, 1988 Warner Bros. All Rights Reserved. Package Design Warner Home Video (U.K.) Limited, All Rights Reserved, 1998.

[26] Los datos técnicos han sido rigurosamente contrastados con la película en su edición en formato video. Véase la referencia en nota 25. También en las citadas filmografías de John Ford (nota 23). Referente a los productores en McBride, J. 2004, p. 661.

[27] McBride, J. 2004, pp. 661-662. Eyman, S. 2001, p. 468.

[28] Al igual que en la nota 23 nos remitimos a las siguientes obras: Eyman, S, 2001, pp. 565-589. McBride, J. 2004, pp. 785-809. Casas, Q. 1998, pp. 468-491. Confert. Urkijo, F. J. (Nota: Como se puede comprobar en algunos casos hemos puesto los títulos en su versión original además del que recibieron en España. La razón principal, por la

Desde el punto de vista fotográfico en la película hay secuencias filmadas con la intención de captar heroicas imágenes inspiradas en los cuadros de Remington: "una hilera de soldados negros que van marchando muy felices en la línea del horizonte con los ecos de "Captain Buffalo" sonando al fondo"[29]. Pero en las secuencias del consejo de guerra "Ford usa efectos de iluminación artificiales tomados del juicio de "María Estuardo" —la sala de juicio a oscuras mientras el testigo permanece iluminado por un foco o recortándosele la silueta— para dar entrada a varios flashbacks, como para resaltar la metafísica distinción entre el distorsionado punto de vista que tiene la sociedad de ese suceso con lo que éste realmente significó para la persona implicada"[30]. "A Ford le ayuda la potente fotografía de Bert Glennon, duras líneas y los fuertes negros del Technicolor. Tal como está rodada por Glennon, es tanto una película negra como un *western*. Cuando Ford hace un *flash back* durante los testimonios en la sala del tribunal, las luces en la salan disminuyen, un foco ilumina al que habla y Ford hace un corte directo; un efecto agradable y bastante teatral"[31].

Respecto a la canción que se canta al empezar la película, cuando se presentan los títulos de crédito al igual que cuando termina ésta, ya hemos constatado en la ficha técnica que se trata de "*Captain Buffalo*". En ambos casos se toca como marcha rápida (más aún en la apertura que en el cierre del filme). Sin embargo en el momento en que el sargento Rutledge es "filmado en contrapicado y a contraluz, ofreciendo un aspecto monumental contra el cielo nocturno en las colinas del desierto, resulta identificado en su estampa y en la canción que suena de fondo con la imagen del legendario Capitán Buffalo, encarnación de lo mejor y más recio de la tradición del soldado negro. Tocada usualmente como una marcha rápida, aquí el *tempo* se ralentiza elegiacamente"[32]. Después de este comentario Anderson cita la letra de las estrofas de dicha canción a las que se está refiriendo y que nosotros reproducimos:

"Captain Buffalo" (Capitán Búfalo)

«El soldado le dijo al sargento:
"Si es posible, dígame, sargento,
si alguna vez vio una montaña
que caminase como un hombre".
El sargento le dijo al soldado:
"Se nota que eres un novato,
pues de otra forma reconocerías
al capitán Buffalo"»[33].

---

que a veces citamos exclusivamente una película por su título en España, es por no hacer excesivamente largos y pesados los párrafos. Nos remitimos pues a la "Introducción…" y sobre todo a la "Filmografía citada…" para constatar los títulos originales).

[29] McBride y Wilmington, 1984, p. 174.

[30] McBride y Wilmington, 1984, p. 174.

[31] Eyman, S. 2001, p. 470.

[32] Eyman. S. 2001, pp. 291-292.

[33] Reproducimos la traducción que viene en Anderson, Lindsay. 2001, p. 292. Hemos cotejado la versión original, en inglés, de la obra de Anderson y es la siguiente:

Captain Buffalo

Advertimos también que estas estrofas no se cantan en la canción cuando ésta abre y cierra el filme, sino que se reservan para el momento especial que ya hemos mencionado. Además queremos subrayar que los autores de "Captain Buffalo", Mac David y Jerry Livingston, fueron nominados por la Academia de Hollywood en 1959 por la canción "The Hanging Tree", del *western* homónimo de Delmer Daves (*El árbol del ahorcado*)[34].

Sobre el argumento de *Sergeant Rutledge* (*El sargento negro*, 1960) hay que decir, aunque sólo sea de pasada pues habrá que volver de forma específica sobre tema tan importante, que "Ford había usado el juicio-teatro muchas otras veces, la más espectacular en "El joven Lincoln", como dramática metáfora de una sociedad que ha de asumir su culpabilidad colectiva absolviendo a un acusado al que habían segregado"[35]. En este sentido también es importante otra obra anterior, *Prisionero del odio* (*The Prisioner of Shark Island*, 1936), pues en ella se juzgan, condenan y ejecutan al asesino de Lincoln y sus cómplices. Para Anderson aunque esta película es claramente patriótica no está exenta de crítica, pues presenta la cara menos amable de la democracia, así aparecen las masas sedientas de venganza y un inhumano ministro de justicia[36]. Asimismo, y como nos comentan McBride y Wilmington, el tema de la agresión sexual del hombre negro a la mujer blanca, o más simple y genéricamente de cualquier contacto sexual interracial, había sido rehuido en Hollywood desde el escándalo que produjo *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, 1915) de D. W. Griffith[37]. Sin embargo Ford en *El sol* siempre *brilla en Kentucky* (*The Sun Shines Bright*, 1953), presenta a un joven negro apunto de ser linchado por una presunta agresión sexual cometida por un blanco, y que es defendido y exculpado por el juez Priest[38].

Por otra parte en *Sergeant Rutledge* y entre los personajes femeninos que componen el grupo de las cotorras amigas de Cordelia Fosgate (Billie Burke), que se sientan en primera fila durante el juicio, se encuentra Nellie, interpretada por la vieja estrella del cine mudo Mae Marsh, que era la actriz que en la citada obra de Griffith, *El nacimiento de una nación* (1915), encarnaba a la chica perseguida por un hombre negro. Según McBride este hecho no es fortuito[39].

Said the Private to the Sergeant,
'Tell me Sergeant if you can
Did you ever see a mountain
Come a-walking like a man?'
Said the Sergeant to the Private,
'You're a rookie ain't you though
—Or else you'd be a— recognising
Captain Buffalo.'

(Citada en Anderson, Lindsay. *About John Ford*. Plexus, Printed by Butler & Tanner, London, 1981, p. 176).

[34] Polo et alii. 2001, p. 124. Coma, J. 1996, p. 172.

[35] McBride y Wilmington, 1984, p. 168.

[36] Anderson, L. 2001, pp.150-153.

[37] McBride y Wilmington, 1984, p. 168.

[38] McBride y Wilmington, 1984, p. 170. McBride, J. 2004, p. 574. Anderson, L. 2001, p. 213. Casas, Q. 1998, p. 374. Sobre el título de esta película véase lo referido en las líneas que anteceden a la nota 96 de nuestra "Introducción biográfica…".

[39] McBride, J. 2004, p. 667. Urkijo, F. J. 1996, p. 323. También parecida versión en McBride y Wilmington, 1984, p. 169.

Además constatamos que Mae Marsh trabajó sin acreditar o en papeles muy secundarios en al menos dieciséis películas de Ford, desde *Corazones indomables* (1939) hasta *El gran combate* (1964), ambas inclusive, por lo cual consideramos que era una actriz habitual del director[40].

Puesto que hemos comentado algo acerca de Mae Marsh seguiremos tratando sobre los actores de esta película, pero siguiendo el orden de aparición en los créditos.

Jeffrey Hunter, que encarna el papel del teniente Tom Cantrell, ya había trabajado antes con John Ford en *Centauros del desierto* (*The Searchers*, 1956), donde da vida al mestizo Martin Pawley, que acompaña a Ethan Edwards (John Wayne) en la búsqueda de sus hermanas, y también en *El último hurra* (*The Last Hurrah*, 1958), filme en el que personifica a un joven periodista (Adam Caulfiel) amigo del viejo alcalde Frank Skeffington (Spencer Tracy)[41]. Este actor tenía un largo porvenir en Hollywood, y es también recordado por su papel de Jesucristo en la película de Nicholas Ray *Rey de Reyes* (*King of Kings*, 1961), pero falleció prematuramente en 1969 después de sufrir un accidente mientras rodaba en España *¡Viva América!*[42]. En el filme que nos ocupa no sólo captura a Rutledge sino que también repele los ataques indios, pero lo más importante es que defiende al sargento durante el juicio.

Constance Towers, la actriz que da vida a la señorita Mary Beecher, también había hecho previamente un papel en *Misión de audaces* (*The Horse Soldiers*, 1959), el de la hacendada sureña y espía Hannah Hunter de la que se enamora el coronel Marlowe (John Wayne). Esta película con John Ford fue su primer gran papel en el cine y su lanzamiento como estrella, además como nos indica McBride, uno de los biógrafos del director, la actriz todavía no sabía actuar[43]. "Ford rompió su costumbre de no trabajar con actrices rubias en un *western* tras toparse con la escultural Towers en un acto social en Hollywood. «Tras una conversación sobre mi herencia irlandesa y mis parientes de la Marina, el señor Ford decidió hacerme una prueba», recordó la actriz. Towers se llevó muy bien con Ford, que la volvió a contratar en *El sargento negro* (1960) y se convirtió en el padrino de los dos hijos de la actriz, uno de los cuales, Michael Ford McGrath, fue bautizado con ese nombre en homenaje al director. Pero la inexperiencia de la actriz quedó de manifiesto frente a Wayne y Holden en *Misión de audaces*. Sus escenas cómicas tienden a ser demasiado pícaras y las dramáticas demasiado serias"[44].

Billy Burke (que hace de la señora Cordelia Fosgate) era, como Mae Marsh, una vieja gloria de Hollywood. Cuando ya estaba prácticamente retirada trabajó en esta película de John Ford a la edad de setenta y cuatro años, siendo su última aparición como coprotagonista. El mundo del cine pero sobre todo el

---

[40] Véase http://www.imdb.com/name/nm0550615/#archive. Consultado en Internet a través de Google el día 23 de enero de 2005.

[41] Véase http://www.jeffreyhuntermovies.com/ Consultado en Internet a través de Google el día 23 de enero de 2005. También en Urkijo, F. J. 1996, pp. 303-308, 313-316, 323-325.

[42] Véase en Internet http://www.jeffreyhuntermovies.com/films.htm Consultado en Internet a través de Google el 24 de enero de 2005.

[43] Urkijo, F. J. 1996, pp. 319-325. McBride, J. 2004, p. 650.

[44] McBride, J. 2004, p. 650.

Véase también sobre Constance Towers http://www.imdb.com/name/nm0869927/ Consultado en Internet a través de Google el día 24 de enero de 2005.

público la recordaba y la quería por su gran interpretación en *El mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, 1939), dirigida por Victor Fleming, donde hacía de Glinda, la bruja buena del Norte o hada del filme[45].

El actor negro Woody Strode es el que interpreta al sargento de primera Braxton Rutledge, perteneciente a la Tropa C, de la Novena Compañía de la Caballería de los Estados Unidos[46], que es como invariablemente se presenta el personaje en el juicio. Comencemos diciendo que hay una clara autocita en el filme, pues el apellido del sargento procesado es el mismo que el de la novia de Abraham Lincoln, Ann Rutledge, en la obra fordiana de 1939 *El joven Lincoln* (*Young Mr. Lincoln*)[47]. Es necesario explicar también que "la Warner Bros., estaba interesada en el proyecto, pero Jack Warner quería que una de las dos estrellas negras de la época encabezaran el reparto: Sidney Poitier o Harry Belafonte. Ford replicó: «¡No son lo bastante duros!» Tenía una idea mejor, un ex jugador de la UCLA llamado Woody Strode, que había ido a la escuela con los hijos de Ford. Nacido en Los Ángeles en 1914, hijo de un cantero, Strode había estado en la liga de fútbol americano de Canadá, había sido luchador profesional y había hecho algunos papeles como actor. Presumía de hacer mil flexiones, mil abdominales y mil flexiones de rodilla por las mañanas y, dado su espléndido físico, probablemente decía la verdad. Acababa de hacer un buen trabajo como compañero gladiador de Kirk Douglas en *Espartaco*. Ford quería un actor que no requiriese un doble y en Strode ciertamente tenía uno"[48].

Parecido testimonio nos cuenta McBride sobre Woody Strode, pues los biógrafos de Ford se basan en la autobiografía del actor[49]. Sabemos que, además de sus caracterizaciones por su físico atlético (en películas como *Demetrius and the Gladiators,* 1954; *The Ten Commandments*, 1956; *Tarzan's Fight for Life*, 1958; *The Buccaner*, 1958; etc.)[50], trabajó en la obra de Lewis Milestone sobre la guerra de Corea *La cima de los héroes* (*Pork Chop Hill*, 1959), donde interpreta a un soldado rebelde; todo ello sin contar la citada *Espartaco* (1960), en la que encarna a un fornido gladiador que prende la mecha de la rebelión de los esclavos[51].

Para realizar *Sergeant Rutledge* (*El sargento negro*) el actor se encontró con dos inconvenientes: "Strode no sabía montar a caballo y no sabía actuar realmente. Sólo era capaz de ser una impresionante presencia física. Se le podía enseñar a montar, cosa que hizo. Rafer Johnson, que ganaría la medalla de oro olímpica de decatlón de 1960, y que tenía un pequeño papel en la película, recuerda que Ford salía a contemplar los progresos que los actores negros hacían en sus clases de equitación.

Pero Ford no tenía tiempo para mandar a Strode a dar clases de interpretación, así que cada día se colocaba ante la cámara e interpretaba cada escena del modo en que quería que lo hiciera Strode. «John Ford interpretó al sargento Rutledge —afirmaba Strode, describiendo cómo le explicaba cada

[45] Véase sobre Billie Burke: http://www.imdb.com/name/nm0000992/ Sobre la película *El mago de Oz* en http://www.imdb.com/title/tt0032138/ Páginas web consultadas en Internet a través de Google el día 24 de enero de 2005.

[46] McBride y Wilmington, 1984, p. 167.

[47] Coma, J. 1996, p. 80. McBride y Wilmington, 1984, p. 168. Puede comprobarse esta autocita de Ford en Urkijo, F. J. 1996, pp. 244-245 y 323.

[48] Eyman, S. 2001, p. 467.

[49] Strode, W. y Young, S. 1990, pp. 189-204. McBride, J. 2004, pp. 664-665.

[50] Strode, W. y Young, S. 1990, p. 257.

[51] McBride, J. 2004, p. 665.

escena—. A veces yo le escuchaba pero no le miraba. Chico, eso le ponía furioso. Me chillaba "¿POR QUÉ NO ME ESTÁS MIRANDO?"».

Cuando establecer unas normas de conducta para Strode se reveló insuficiente, dirigió a Strode durante la toma, como en los días del cine mudo. «¡Constance! ¡No toques a Woody! Woody, desabróchate la camisa. Ahora quítatela.»"[52].

En su autobiografía Strode narra todas estas experiencias, entre ellas la de su entrenamiento durante cuatro días en el rancho de Ace Hudkin en Arizona, con el *cowboy* Cliff Lyons, para aprender a cabalgar. Pero sobre todo cuenta el duro trato al que le sometió Ford hasta conseguir las interpretaciones tal y como el director las quería. Así afirma el actor:

"Me daba pisotones, puñetazos y me lanzaba piedras. Una vez me dijo: "¡INCLINÁTE, HIJO DE PUTA! ", y me dio con la culata de mi rifle…Pensé que el viejo me odiaba"[53].

En una ocasión sigue contándonos el actor:

"[Ford] me sacó verdaderamente de mis casillas. Se suponía que yo debía espiar a los indios. Mientras me arrastraba entre los arbustos me gritó: "¡WOODY, HIJO DE PUTA, DEJA DE HACER EL NEGRATA EN MI MALDITA ESCENA!". Yo caminaba de puntillas, como si estuviera asustado. Él quería que me moviera con inteligencia y astucia. El sargento Rutledge no caminaba de puntillas; era orgulloso y digno. […] Casi sufrí una crisis nerviosa mientras rodaba *Sergeant Rutledge*, pero me ayudó a convertirme en un actor"[54].

"Efectivamente, Strode interpretó el papel con una gran convicción y pasión. Su escena más potente viene cuando, respondiendo a las pullas del abogado blanco de la acusación (Carleton Young), Rutledge se pone en pie para defenderse a sí mismo apasionadamente y explicar que volvió después de haber desertado «porque el Noveno de Caballería era mi hogar. Mi auténtica libertad. Y mi dignidad. Si me voy, no seré más que una negrata vagando por los pantanos. ¡Y no soy eso! ¿Me oye? Yo soy un 'hombre'». Para conseguir que Strode tuviera el estado emocional adecuado, Ford utilizó de nuevo el viejo truco que había empleado con Victor McLaglen en *El delator.*

El día anterior a que se rodara la escena, Ford invitó a Strode a casa de su hijo y le ofreció un buen trago de un licor muy fuerte. Strode, que normalmente no bebía mientras rodaba, aceptó. Al final acabó tan borracho que Pat Ford le encontró buscando camorra en Sunset Boulevard. A la mañana siguiente Strode se despertó en la sala de estar de Ford con una resaca horrible. Mientras estaba repasando el guión en su cama, Ford simuló no ver a Strode arrastrándose hacia la puerta. Pat le llevó al estudio, donde el director empezó su jornada de trabajo reprochándole al actor que hubiera bebido. Strode recordó que estaba «muy cabreado, me tambaleaba y tenía los nervios de punta» […] Cuando Strode acabó su intervención, tan emocionado que empezó a llorar y rompió la silla en «el momento más auténtico que jamás he tenido en pantalla», Ford fue incapaz

---

[52] Eyman, S. 2001, pp. 467-468. Strode y Young. 1990, pp. 199-204.

[53] Strode y Young. 1990, p. 201. También citado en McBride, J. 2004, p. 665, y en Eyman, S. 2001, p. 468.

[54] Strode y Young. 1990, p. 201-204. McBride, J. 2004, p. 666. Eyman, S. 2001, p. 468.

Traducimos "niggering", derivado de "nigger", por "negrata", pues así lo hemos encontrado en las versiones en castellano de las obras de Eyman (op. cit. p. 468) y McBride (op. cit. p. 666). "Nigger" es "negro" en sentido altamente despectivo, cuando "black man" es el término objetivo. Luego por esta razón se usa "negrata", para recoger así el citado sentido despectivo que tiene "nigger".

de enfrentarse a la angustia que había estado provocando. Bruscamente dijo: «Bueno, Woody, detén esas lágrimas. Es una señal de debilidad»"[55].

Como Ford había previsto la combinación de resaca, de reprimenda y la propia fuerza de la escena provocaron en el actor el efecto emocional deseado. No obstante Strode recordó que el director había estado preocupado por lo siguiente: "John Ford quería saber si podíamos decir «negrata» en la película, y yo le dije que por qué no. Sería la primera vez que un hombre negro se refiera «a sí mismo» en la pantalla con negrata. Y yo quería hacerlo"[56].

"Si Woody Strode tenía alguna reserva con respecto a *El sargento negro*, nunca la expresó. Prefirió concentrarse en la única oportunidad que le dio Ford de interpretar a un héroe en una época en que los negros americanos estaban arriesgando sus vidas por la igualdad social y a los actores negros aún no se les permitía expresar en pantalla y en toda su amplitud su masculinidad. *El sargento negro* fue un fracaso en taquilla, pero en una entrevista de 1971 con Charlayne Hunter para el «New York Times», Strode dijo con orgullo: «*El sargento negro*…Tenía dignidad. John Ford me puso en la boca palabras clásicas. Antes nunca se había visto emerger a un negro como si fuera una montaña, como John Wayne. Yo crucé a caballo el río Pecos con el más hermoso 'Gloria Aleluya' que ningún otro hombre negro había hecho en la pantalla. Y lo hice todo por mí mismo. Hice cruzar el río a toda la raza negra»"[57].

Woody Strode siguió manteniendo una estrecha relación con John Ford después de esta película y más aún fuera que dentro de los escenarios[58]. En *Dos cabalgan juntos* (1961) hizo del cabecilla indio Stone Calf, en *El hombre que mató a Liberty Valance* (1962) interpretó a Pompey, el criado del vaquero Tom Doniphon (John Wayne), y en *Siete mujeres* (1965) encarnó a un jefe guerrero entre los bandidos de Tunga Khan que asediaban una misión de mujeres en China[59]. Según nos cuenta Eyman en su biografía del director, "Strode parecía destinado a seguir una importante carrera, pero, como había pocos negros que supiesen actuar, no había mercado para un héroe negro. «Woody —dijo Ford, triste—, puedo convertirte en un actor de carácter, pero no puedo convertirte en una estrella»"[60].

El segundo actor acreditado después de Woody Strode es Juano Hernandez, que interpreta en la película al veterano sargento Matthew Luke Skidmore. Hernandez, actor negro nacido en Puerto Rico, fue un hombre aventurero y autodidacta que trabajó en el circo, en el cabaret y como actor radiofónico, todo ello antes de debutar en el cine. Su primera película fue *Intruder in the Dust*

---

[55] McBride, J. 2004, p. 666. Hemos cotejado esta larga cita de McBride con las frases originales del actor procedentes de su biografía. En algún caso hemos introducido alguna leve modificación en la traducción de las mismas. Véase Strode y Young, 1990, pp. 202-203. También en Eyman, S. 2001, p. 468.

[56] Apud. McBride, J. 2004, p. 666. También parecida versión en Apud. McBride y Wilmington, 1984, p. 173. (Sobre el término "negrata" véase nota 54).

[57] McBride, J. 2004, pp. 667-668. Para la trascripción de las declaraciones de Woody Strode sobre la película hemos cotejado la citada versión de McBride con la de McBride y Wilmington, en su obra de 1974, y con la de Eyman. Como se trata de traducciones del inglés hay algunas variaciones. La que nosotros presentamos es una resultante de completar y complementar entre sí las anteriores. Véase además McBride y Wilmington. 1984, p. 171-172. Eyman, S. 2001, p. 469.

[58] McBride, J. 2004, pp. 710-712.

[59] Urkijo, F: J. 1996, pp. 329, 331, 348-349. Strode y Young, 1990, pp. 205-212.

[60] Eyman, S. 2001, p. 470.

(1949), de Clarence Brown, que ganó las mejores críticas, y muchos consideraron que se le debía de haber otorgado el Oscar al Mejor Actor[61].

Willis Bouchey da vida al coronel Otis Fosgate, que preside el consejo de guerra que juzga al sargento Rutledge. Se trata de un buen actor de carácter del Hollywood de los años cincuenta a los setenta. Trabajó también en bastantes series televisivas. A las órdenes de John Ford intervino como secundario o en papeles pequeños en al menos nueve películas del director, desde *Cuna de héroes* (1955) hasta *El gran combate* (1964)[62].

Carleton Young era también un muy buen actor de carácter de sonora voz y gran profundidad interpretativa. Había debutado en los años treinta en Broadway. Trabajó de secundario en muchos *westerns*. Con Ford intervino en varias de sus últimas películas y destacó por su papel en *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962), donde interpreta al dueño del periódico (Maxwell Scott) que afirma: "Esto es el Oeste, señor. Y cuando la leyenda se convierte en realidad, imprima la leyenda". En *El Sargento negro* (*Sergeant Rutledge*, 1960) da vida al capitán Shattuck (también escrito a veces "Chattack"), que ejerce la acusación de forma despiadada[63].

El último actor acreditado es Judson Pratt, que interpreta al teniente Mulqueen, uno de los miembros del jurado. En esta película su personaje pone un toque de cínico humor al proceso que se está llevando a cabo. Trabajó en tres de los últimos *westerns* de Ford[64].

Entre los demás actores, los que no aparecen acreditados, hay muchos secundarios habituales de Ford. Bill Henry, Chuck Hayward, Charles Seel, Fred Libby, Cliff Lyons, Chuck Roberson, Shug Fisher, Hank Worden y Jack Pennick. De entre todos ellos destacamos a Charles Seel, que interpreta al doctor Eckner, el médico del fuerte, que certifica la violación y muerte de la joven Lucy Dabney (Toby Richards). Algunos de los recién citados eran dobles (*stuntman*) o extras de la conocida en ambientes cinematográficos de Hollywood como "Compañía estable" de Ford. Si tuviéramos que resaltar a alguno más citaríamos a Hank Worden (que interpreta a Laredo, un *cowboy* que transporta caballos en el ferrocarril y que los cinéfilos recuerdan por el personaje de Mose Harper, el pionero loco que en *Centauros del desierto* pedía con insistencia una mecedora). También destaca Jack Pennick, que como en otras muchas películas de Ford hace de sargento. Por otra parte además de Mae Marsh, ya mencionada al

---

[61] Bogle, D. 2004, pp.154-158. Cripps, T. 1993, pp. 241-242.

Sobre Juano Hernandez véase: http://www.imdb.com/name/nm0379621/

También: http://www.prpop.org/biografias/j_bios/juano_hernandez.shtml Páginas web consultadas en Internet a través de Google el día 25 de enero de 2005.

[62] Confert. Urkijo, F. J. 1996. Sobre Willis Bouchey véase también la siguiente página web:

http://www.imdb.com/name/nm0099071/ Consultada en Internet el día 26 de enero de 2005.

[63] Urkijo, F. J. 1996, p. 323. Para los demás datos filmográficos Confert. Urkijo. Sobre Carleton Young véase también la siguiente página web:
http://www.imdb.com/name/nm0949355/ Consultada en Internet el día 26 de enero de 2005. La frase a la que nos referimos es la siguiente: "This is the West, sir. When the legend becomes fact, print the legend".

[64] Urkijo, F. J. 1996, pp. 320, 323, 343. Véase también en Internet sobre Judson Pratt la siguiente página web: http://www.imdb.com/name/nm0695489/ Consultada el día 26 d enero de 2005.

principio de este apartado, se encuentran entre el público espectador del juicio dos viejas actrices, que son Eva Novak y Estelle Windwood[65].

Sobre los aspectos de la realización de *Sergeant Rutledge* (*El sargento negro*, 1960), recogemos el testimonio de Lindsay Anderson, que se basa en la biografía del director escrita por su nieto, Dan Ford, según la cual, "gran parte del rodaje fue meramente rutinario, con un Ford que trabajaba «de forma rápida e impersonal, ahorrándose todo el tiempo que podía», y cita como ejemplo la escena entre Cantrell y Mary Beecher en el tren que la lleva a casa, en la que el vagón en marcha se mostraba estático y firme como una casa anclada en el suelo debido a que Ford no se había molestado en montarlo sobre balancines. Ese tipo de descuidos se hace patente en muchas escenas del filme, y lo echa a perder en parte"[66].

Por otra parte Ford se volvió más cauteloso, como resultado de la muerte por accidente del especialista Fred Kennedy durante el rodaje de *Misión de audaces* (*The Horse Soldiers*, 1959). Chuck Roberson, uno de los extras habituales del director, dijo que "las caídas de caballo en películas como *Sergeant Rutledge* (*El sargento negro*) prácticamente desaparecieron y que «el Viejo dio por terminadas sus habituales bromas y *gags* […]. Siempre había sido gruñón con nosotros, pero ahora había un atisbo de amargura en él que parecía dominar sus personalidad»"[67]. Nosotros constatamos que en la película vemos cinco caídas de caballo espectaculares, que tienen lugar durante los dos enfrentamientos entre la Caballería y los apaches.

Para finalizar hay que subrayar que la película no fue un éxito y "no es de extrañar que recaudara poco dinero en las taquillas domésticas, recaudando sólo 784.000 dólares. Funcionó mucho mejor al otro lado del mar, recaudando 1,7 millones de dólares, pero aún así fue probablemente un fracaso financiero. Ford culpó a la Warner Bros. «Warners mandó a un par de chicos en bicicleta a venderla»"[68].

[65] Confert. Urkijo, F. J. 1996.
[66] Anderson, L. 2001, p. 294.
[67] Apud. Eyman, S. 2001, p. 463.
[68] Eyman, S. 2001, p. 470.

CAPITULO 9

Cartel original y demás material gráfico y sonoro de Sergeant Rutledge (1960): Breve comentario

1

[1] Este cartel ha sido tomado de la siguiente página web: http://www.moviegoods.com/
De forma más concreta en:
www.moviegoods.com/affiliate2/adClick.asp?affiliateID=41&adID=200&master_movie_id=636
Consultado en internet a través de Google el día 25 de enero de 2005.

[2]

---

[2] Este cartel ha sido tomado de la siguiente página web: http://www.moviegoods.com/ De forma más concreta en: www.moviegoods.com/affiliate2/adClick.asp?affiliateID=41&adID=200&master_movie_id=636. Consultado en internet a través de Google el día 25 de enero de 2005.

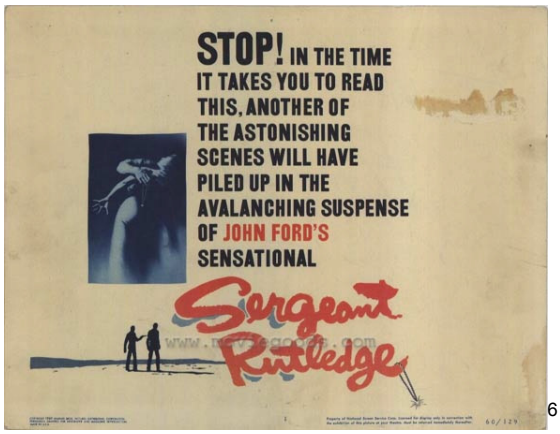
3

4

5

[3] [4] [5] Estos carteles ha sido tomados de la siguiente página web: www.moviegoods.com/affiliate2/adClick.asp?affiliateID=41&adID=200&master_movie_id=636

Consultado en internet a través de Google el día 25-1-2005.



[6]

[7]

[8]

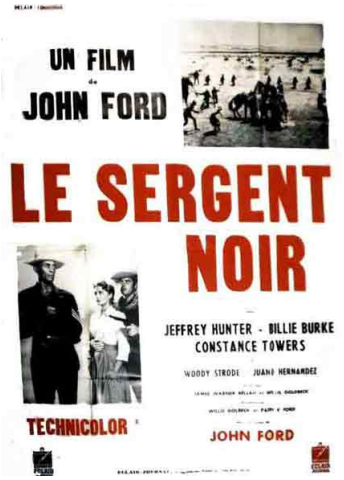
[9]

---

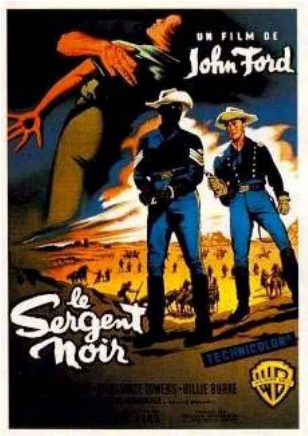
[6] [7] [8] [9] Estos carteles ha sido tomados de la siguiente página web: www.moviegoods.com/affiliate2/adClick.asp?affiliateID=41&adID=200&master_movie_id=636

Consultado en internet a través de Google el 25-1-2005.

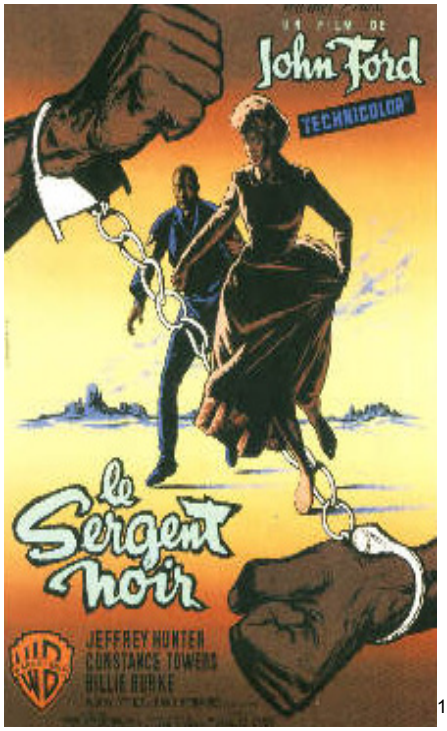
10



11



12



13

14

---

[10] Cartel de la edición en DVD para Estados Unidos de la película. Tomado de movies2.nytimes.com/movies/trailers.html Consultado en internet a través de Google el 20-7-2007.

[11] Cartel de la versión francesa de la película. Tomado de: http://www.notrecinema.com/communaute/v1_detail_film.php3?lefilm=3122. Consultado en internet a través de Google el 20-7-2007.

[12] [13] [14] Carteles de la versión francesa de la película. Tomado de: http://www.dvdbeaver.com/film/DVDReviews22/sergeant_rutledge_dvd_review.htm Consultado en internet a través de Google el 20-7-2007.

15

16

17

[15] **16** Carteles de las versiones alemana y española de la película. Tomados de: http://www.dvdbeaver.com/film/DVDReviews22/sergeant_rutledge_dvd_review.htm Página consultada en internet el día 20-7-2007.

[17] Fotografía de promoción del filme *Sergeant Rutledge*. Tomada de: http://www.sensesofcinema.com/contents/cteq/04/sergeant_rutledge.html Página consultada en internet el día 20-7-2007.

18

19

20

21

22

23

Después de presentar este material gráfico de la película *Sergeant Rutledge* (*El sargento negro*, 1960), queremos hacer algunos comentarios sobre el mismo. Porque como reconocen varios estudiosos de la obra fordiana este filme tiene evidentes elementos que permiten distinguirlo, entre otros calificativos, como un trabajo de cine negro y judicial con suspense, con toques expresionistas

---

18 19 20 21 Tomas de la película con los principales personajes de la misma: el sargento de primera Rutledge (interpretado por Woody Strode), el teniente Tom Cantrell (el actor es Jeffrey Hunter) y Mary Beecher (a la que da vida Constance Towers). Fotografías obtenidas de la siguiente página web:
http://www.dvdbeaver.com/film/DVDReviews22/sergeant_rutledge_dvd_review.htm
Material consultado en internet a través de Google el día 20-7-2007.

22 23 Fotografías del filme tomadas de la siguiente página web:
http://www.dvdbeaver.com/film/DVDReviews22/sergeant_rutledge_dvd_review.htm
Material consultado en internet a través de Google el día 20-7-2007.

sacados del cine de terror[24]. Pero es que además la película fue publicitada como un filme de suspense, hecho que es reconocido por Tag Gallagher. Evidentemente este último extremo es fácilmente constatable si observamos con detenimiento el material gráfico original de la obra. El cartel principal y otros menores que nosotros hemos reproducido aquí (copias de la 1 a la 7), y que sirvieron para hacer la propaganda de la película en su estreno, no dejan lugar a dudas a este respecto. Todas las frases que se pueden leer en dichos carteles anunciadores apuntan también hacia la creación de suspense en el posible espectador. Seguidamente pasamos a reproducirlas y traducirlas.

1) *Forget All The Suspense You Have Ever Seen!*
¡Olvida todo el suspense que jamás hayas visto!

2) *Forget All The Excitement You Have Ever Known!*
¡Olvida toda la emoción que jamás hayas conocido!

3) *I knew it had to be great —but who could have expected it to be this great!* (John Wayne)
Yo sabía que tenía que ser algo grande —¡pero quién podía esperar que fuera tan grandiosa!

4) *Terrific! The kind of excitement motion pictures were invented for!* (Spencer Tracy)
¡Fabulosa! ¡Para qué clase de emoción cinematográfica se ha ideado!

5) *If ever there was a picture to thrill an audience, this is it!* (Ward Bond)
Si nunca hubo una obra que llegase a emocionar a la audiencia, ¡esta lo hará!

6) *You knew all along that love had nothing to do with it…*
Tú sabías desde el principio que el amor no hacía mella en él…

7) *John Ford surpasses the greatness that won him 4 Academy awards!*
¡John Ford supera la grandeza que le hizo ganar 4 premios de la Academia!

8) *John Ford tops all the greatness that won him 4 Academy awards!*
¡John Ford sobrepasa toda la grandeza que le hizo ganar 4 premios de la Academia!

9) *STOP! In the time it takes you to read this, another of the astonishing scenes will have piled*
up in the avalanching suspense of John Ford's sensational Sergeant Rutledge.
¡Alto! En el tiempo que te lleva leer esto, otras asombrosas escenas más se habrán cumulado a la avalancha de suspense de la sensacional *Sergeant Rutledge* de John Ford.

[24] Nosotros recogemos todos esos testimonios en el capítulo que dedicamos a "*Sergeant Rutledge* (*El sargento negro*, 1960) ante la Crítica". De todos modos volvemos a citar las siguientes fuentes sin pretender ser exhaustivos: Gallagher, T. 1986, p. 375. Sergeant Rutledge, Harrison Reports (16 April 1960), p. 64. Apud. Manchel, F. 1997, p.10, y nota 50, p. 14. Keller, Alexandra, apud. Walker, J. (editora), 2001, p. 39. Spittles, B. 2002, pp. 33-34. Eyman, S y Duncan, P. 2004, pp. 163, 166. McBride, J. 2004, p. 667.

Como decíamos estas frases de reclamo publicitario orientan la atención y el interés del público llevándole a pensar que *Sergeant Rutledge* es una película de suspense. Posiblemente (y aquí nos movemos exclusivamente en el terreno de las conjeturas), la Warner Brothers entendió que esta estrategia sería más sugestiva, y por ende más rentable en taquilla, que el hecho de presentar el filme como otro gran *western* de Ford sobre la Caballería, máxime cuando el año anterior, es decir en 1959, se había estrenado *The Horse Soldiers* (*Misión de audaces*), producida por Mirisch Company para la United Artists. Dada la temática racial de la obra y su componente sexual y criminal dentro del marco de un proceso judicial, de un Consejo de guerra, es bastante evidente que no era fácil ofrecer este producto al público estadounidense en 1960. La distribuidora y el propio Ford, como productor, arriesgaban mucho si no se andaban con pies de plomo. Es decir, si eran demasiado explícitos en la publicidad podían arruinar el éxito en taquilla casi antes de estrenarse el filme.

Por otra parte que los actores que más colaboraban con un director (y que además en este caso dos de ellos eran amigos de Ford), pusieran su nombre para dar publicidad a una película, en la que ellos no habían trabajado, era un viejo truco de Hollywood. Es el caso aquí de John Wayne, Spencer Tracy y Ward Bond.

Por último queremos destacar que es necesario fijarse bien en el dibujo de la cartelera y en la frase que se pone como reclamo: *You knew all along that love had nothing to do with it…* (*Tú sabías desde el principio que el amor no hacía mella en él…* O de forma más literal: *Tú sabias desde el principio que el amor nada tenía que hacer con él…)* Aunque esbozado y casi en penumbra vemos el dibujo de un brazo fuerte y musculoso que intenta agarrar de forma ofensiva a una mujer. También se ve cogida de la mano, supuestamente masculina y tras la espalda de la fémina, una cadena con un objeto de las que se cuelgan al cuello como adorno. La actitud de la mujer parece de claro rechazo, pues se ve su mano izquierda abierta en total tensión y su cuerpo muy ladeado, como si estuviese siendo agredida por un hombre que se abalanza sobre ella. El hecho de que el cuerpo del agresor no aparezca ni siquiera esbozado y sólo lo haga el brazo, que por el tipo de sombreado parece de un individuo negro, no deja lugar a dudas de que se está representando un acto agresivo. Con este dibujo, trazado sobre una sombra amenazadora, no hay lugar a duda de que se pretende crear suspense y presentar la película casi como si fuera de terror.

¿Por qué razón se hizo este tipo de publicidad del filme? Insistimos en que la hipótesis más plausible es la siguiente: la película no podía presentarse como otro *western* de John Ford puesto que los espectadores se abrían sentido defraudados, ya que el sello fordiano y su imagen al respecto, en este terreno como cineasta, estaba intrínsecamente vinculada a lo realizado en la famosa Trilogía de la Caballería (*Fort Apache*, *She Wore a Yellow Ribbon* y *Rio Grande*), y a su anterior trabajo, otro *western* sobre la Caballería ambientado en la Guerra Civil (*The Horse Soldiers*). A la vez este nuevo filme mantenía una arriesgada tesis antirracista y proponía como héroe a un soldado negro, interpretado por un actor afroamericano prácticamente desconocido para el gran público. Todo esto suponía un riesgo bastante grande, tanto para Ford, como director, productor y máximo responsable de todo el trabajo, como para la Warner. Así presentar *Sergeant Rutledge* como una obra de suspense con temática criminal era una estrategia viable y atractiva, puesto que, sin insinuar las fuertes tesis que el director sostiene en la película, tampoco se engañaba a los espectadores, ya que superficialmente sí hay una trama criminal y un cierto suspense. Hay que recordar que en los títulos de crédito Woody Strode no aparece como

protagonista, sino que tras los tres primeros actores (Jeffrey Hunter, Constance Towers y Billie Burke) sale su nombre rotulado como el primero de los secundarios, junto a Juano Hernandez, Willis Bouchey, Carleton Young y Judson Pratt. La maniobra de la Warner Brothers de poner como protagonistas a actores (blancos por supuesto), que son respectivamente una estrella ya consagrada, popular y muy conocida (Jeffrey Hunter), en segundo lugar una joven y hermosa promesa, Constance Towers, que prácticamente a debutado con la obra anterior del director (*The Horse Soldiers*, 1959) y una vieja gloria de Hollywood, como es el caso de Billie Burke en su último filme, es también una estrategia muy bien pensada y habitual en la industria del cine estadounidense como reclamo publicitario.

Finalmente queremos llamar la atención sobre el ambiguo contenido o actitud que parece traslucirse, de la percepción y posible interpretación, de alguna de las fotografías de la película que se utilizaron como promoción publicitaria. Nos referimos, en concreto, a la que sirve de anuncio en Internet de la reciente edición en DVD del filme (imagen número 10) y a la que hemos puesto en siguiente lugar, la número 11, que se corresponde con uno de los carteles publicitarios de la versión francesa (*Le sergent noir*). Decimos esto porque parece que según la imagen un oficial blanco esta protegiendo a una señorita, también blanca, del posible ataque o de la amenaza de un soldado negro. De hecho quien mira de manera amenazadora al soldado negro (al personaje del sargento Rutledge), es el teniente Cantrell, y además en uno de los carteles citados le apunta con su revólver. Incluso en la imagen que hemos numerado como 17 (y que se utilizó también en el cartel de la versión española), muy extendida por diferentes páginas de Internet, la composición de la fotografía evidencia esto que señalamos. Cantrell se interpone entre la señorita y el soldado negro, la coge a ella por la cintura de forma protectora y le da la espalda a Rutledge. La mirada de Cantrell denota tensión, atención y alerta ante cualquier prevención. Todo esto lo citamos, aunque pueda parecer excesivo, para resaltar el tono de ambigüedad moral con el que la Warner y sus técnicos publicitaron el filme. Se trataba de crear suspense dejando entrever con un cierto horror, según se vislumbra a partir del dibujo del cartel original (ver imagen Nº 1), que un soldado negro atacaba a una joven blanca, justamente todo lo contrario de lo que realmente sucede y se demuestra en la compleja trama argumental de la película.

En la carátula de la edición en DVD de *Sergeant Rutledge* se puede leer la siguiente frase:

See how much the color of the skin weighs on the scales of justice!
¡Mira cuánto pesa el color de la piel en la balanza de la justicia!

24 [25]

Como se puede entender los tiempos han cambiado bastante en Estados Unidos, en las más de cuatro décadas que han transcurrido desde el estreno de este largometraje en los cines. Por eso ahora en la edición en DVD de la misma el reclamo publicitario es bien distinto. La oración (más que la imagen), tiene un tono de denuncia del racismo, en referencia al proceso que se ve en el filme y que se intuye en la mencionada expresión que acabamos de traducir.

[25] La fotografía número 24, que se corresponde con la carátula de la edición en DVD (zona 1, USA y Canadá exclusivamente) de *Sergeant Rutledge*, la hemos obtenido de la publicidad para su venta en Amazon.com.
http://www.amazon.com/Sergeant-Rutledge-Authentic-Brothers-Constance/dp/B000G6MXIK
Consultado en internet a través de Google el 8-8-2007.

CANCIÓN "*CAPITÁN BÚFALO*"
(Según la versión cantada al final de la película)

CAPTAIN BUFFALO[26]

Have you heard about a soldier in the U. S. Cavalry,
who is built like Lookout Mountain
taller than a redwood tree?
With his iron fist he'll drop an ox
with just' one mighty blow.
John Henry was a weakling next to Captain Buffalo.
He'll march all night and he'll march all day.
And he'll wear out a twenty mule team along the way.
With a hoot and holler and a ring-a-dang do.
Hup-two-three-fo' — Captain Buffalo! Captain Buffalo!

(Versión tomada directamente de la pantalla)

(Versión que cantan en tono elegíaco los jóvenes soldados en la noche, junto al fuego de campamento, en el momento culminante en que se glorifica al sargento Rutledge como héroe)

Said the Private to the Sergeant,
'Tell me Sergeant if you can
Did you ever see a mountain
Come a-walking like a man?'
Said the Sergeant to the Private,
'You're a rookie ain't you though—
Or else you'd be a-recognising
Captain Buffalo.' [27]

[26] La traducción libre (muy libre), es más o menos las siguiente:

Capitán Búfalo

¿Has oído hablar de un soldado de la Caballería de los Estados Unidos,
que es como una gran montaña
y más alto que una sequoya?
Con su puño de hierro derribará a un buey
con sólo un puñetazo poderoso.
John Henry era un debilucho comparado con el Capitán Búfalo.
Marchará toda la noche y caminará todo el día.
Y agotará a un tiro de veinte mulas a lo largo del camino.
Silbando, gritando y exclamando.
¡Un, dos, tres, cuatro! -- ¡Capitán Búfalo! ¡Capitán Búfalo!

[27] Citada en Anderson, Lindsay. *About John Ford*. Plexus, Printed by Butler & Tanner, London, 1981, p. 176. Véase la traducción en la *Ficha técnica y artística de "Sergeant Rutledge"*. Entre las llamadas 32-33 del texto. Versión traducida en Anderson, Lindsay. 2001, p. 292.

CAPITULO 10

Sergeant Rutledge (El Sargento Negro, 1960) ante la crítica

Introducción

Vamos a tratar aquí de recoger las principales críticas periodísticas —aunque sea de forma indirecta—, que se emitieron cuando se estrenó la película *Sergeant Rutledge* (*El sargento negro*, 1960), de John Ford. Mostramos también la valoración que hace el propio director sobre este filme y que manifestó en diferentes entrevistas. Procederemos después a presentar las opiniones más especializadas en torno a esta obra aparecidas en las biografías del director y en algunos libros sobre su cinematografía. También en las trabajos que se dedican a analizar la evolución de los estereotipos negros en el cine de Hollywood. No olvidaremos tampoco los comentarios de algunos estudios sobre el *western*, bien en tratados genéricos o en trabajos más específicos sobre los filmados por Ford. Por último recogeremos las opiniones o críticas que se han vertido en algunas obras españolas sobre cine en general y sobre el *western* en particular.

Después de toda esta tarea —muy necesaria e importante para nuestra investigación—, haremos un balance crítico de las diferentes opiniones y valoraciones sobre la película, mostrando sus insuficiencias y contradicciones si es que las hay. Esta labor de análisis está encaminada no sólo a presentar el "estado de la cuestión" sobre *Sergeant Rutledge* (*El sargento negro*), sino que se trata también de justificar y explicar la necesidad de un análisis filosófico, como el que nosotros haremos, para penetrar así en la auténtica estructura narrativa, constructiva y mítica del film.

Para no hacer excesivamente larga y tediosa nuestra exposición, aquellas descripciones, consideraciones y valoraciones que se repitan en las diferentes obras, que tratan de la película que estudiamos, no serán reiteradas por nosotros. Buscamos así resaltar los elementos comunes y no comunes de lo que se ha escrito sobre el film *Sergeant Rutledge*.

La película en las crónicas periodísticas

El artículo de Frank Manchel "*Losing and finding John Ford's 'Sergeant Rutledge'*", publicado en el Historical Journal of Film, Radio and Television, en junio de 1997[1], va servirnos —en principio—, para rescatar algunas críticas sobre la película aparecidas en los diarios.

[1] Manchel, F. Losing and finding John Ford's 'Sergeant Rutledge' .Historical Journal of Film, Radio and Television, June, 1997. Disponible en Internet a través de Google en: http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m2584/is_n2_v17/ai_20032586/print Consultado el día 8 de mayo de 2005.

Para Manchel los comentaristas profesionales, blancos y negros, no se ponían de acuerdo en por qué todos los periodistas negros sentían la importancia histórica de esta película para la industria y para la audiencia. Tanto *The New York Amsterdam* News como *The Pittsburgh Courier* defendían la misma opinion, reclamando que "Sergeant Rutledge probably is the best film ever made by Hollywood dealing with a Negro personality in the key role and dealing with what are the ugliest aspects of crime across the color line"[2]. Esta crítica apuntó que en el film las esposas de los oficiales, que veían el consejo de guerra como un "lynching holiday", encontraron el enfoque de Ford "delicate and sensitive". Se subraya también que la película llenaba un vacío sobre el ejército referente a la historia militar de América presente en los libros académicos[3].

Asimismo la revista *Ebony* contaba a sus lectores que: "Providing athlete-turned-actor Woody Strode with his biggest role in a 10-year movie career, Warner Brothers' Sergeant Rutledge is a tense, exciting, pos-Civil War film blending a murder trial with enough love interest to make a warm and inviting historical drama"[4].

Las reacciones de los periodistas blancos fueron otro asunto. Así, por ejemplo, Howard Thompson en *The New York Times* afirma: "a little-know chapter in America history: the solid, brave service of a group of Negro recruits, including former slaves, under white officers during the Indian Wars"[5]. Mientras que alabó a Ford por su dirección, el comentarista citado atacó la credibilidad de las acusaciones que aparecen en la película y sentía que el ritmo del film bajaba cuando se centraba en la historia de amor y la admiración de los soldados negros por el sargento Rutledge. Y concluye diciendo: "the drama remains strong rather than powerful"[6]. La revista *Time* rechazó la película y expuso que se trataba de "an embarrassingly bad film by Producer-Director John Ford"[7]. A Arthur Knight, del *Saturday Review*, no le gustó el film, destacando que el personaje de Strode: "was too clearly a paragon, the charges against him too obviously trumped up, the prejudiced opposition too patently stereotyped"[8]. El comentario clave, sin embargo, fue uno hecho por muchos activistas negros de la década de los sesenta: "…there is the unavoidable suspicion that the sergeant has won simple because, to use a popular Southernism, «he knows his place»"[9]. El cronista del *The New York Herald Tribune* explicó que: "Sergeant Rutledge

---

[2] George E. Pitts Sergeant Rutledge Highlights Negro Heroics, New York Amsterdam News, 14 May 1960; and The Pittsburgh Courier (14 May 1960), p. 23. Todo ello es Apud. Manchel, F. Losing and finding John Ford's 'Sergeant Rutledge' .Historical Journal of Film, Radio and Television, June, 1997, p. 9, y nota 42, p. 13. Disponible en Internet a través de Google en:

http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m2584/is_n2_v17/ai_20032586/print. Consultado el día 8 de mayo de 2005.

[3] Manchel, F. 1997, p. 9. A partir de ahora véanse las notas 1 y 2 para la referencia bibliográfica completa.

[4] The Trial of Sergeant Rutledge, Ebony, 15 (1960), pp. 75-76, 78, 80. Todo ello es Apud. Manchel, F. 1997, p. 9, y nota 43, p. 13. Véase nota 1.

[5] Howard Tompson, Sergeant Rutledge, New York Times (26 May 1960), p. 37. Todo ello es Apud. Manchel, F. 1997, p. 9, y nota 45, p. 13. Véase nota 1.

[6] Ibid. en Apud. Manchel, F. 1997, p. 9, y nota 45, p. 13. Véase nota 5.

[7] Time (13 June 1960), p. 67. Apud. Manchel, F. 1997, p. 9, y nota 46, p. 13.

[8] Arthur Knight, SR Goes to the Movies, The Saturday Review (16 April 1960), p. 32. Apud. Manchel, F. 1997, p. 9, y nota 47, p. 14.

[9] Ibid. en Apud. Manchel, F. 1997, p. 9, y nota 47, p. 14. Véase nota 8.

may not be John Ford's masterpiece, but is a sweet breeze among current films…"[10].

Las publicaciones comerciales del mundo del cine estaban motivadas y sorprendidas con la película. Así *Variety* comentó que: "the script offers plenty of opportunity for stimulating interest among virtually all types of audiences, excepting the young who should not be exposed to the sordid rape denouement"[11]. Irónicamente la "sórdida" confesión involucraba a un hombre blanco admitiendo que estaba usando a su hijo muerto como tapadera para ocultar su propia violación y asesinato de la joven. Estos mismos comentaristas cuestionaban las contribuciones de los "Buffalo Soldiers": "The screenplay is said to have a historical basis in that the US 9th and 10th Cavalry of Negro troops, commanded by white officers, fought skirmishes with the Apaches in Arizona after the Civil War"[12]. Los del *Harrison Reports* expusieron que *Sergeant Rutledge* es: "a first-rate post-Civil War story… a suspense-crammed production…The treatment of racial prejudice [is] …executed boldly and in good taste"[13].Y la *Motion Picture Exhibitor* declaró: "Performances by all are fine, but it is master director Ford and the powerful Strode who lift this far above the ordinary adventure yarn of the west"[14]. El departamento de censura de la *Motion Picture Producers of America* dijo de *Sergeant Rutldege*: "the most exciting [!] script they had read in years"[15].

Por otra parte Donald Bogle —al que citamos en el apartado dedicado a los estereotipos negros en el cine—, recoge otro testimonio del *New York Times* que afirma: "*Sergeant Rutledge* may not add up to Mr. Ford's finest tour, but it certainly is Mr. Strode's"[16]. Por último el propio Woody Strode en su autobiografía escrita con Sam Young, refiere la siguiente opinión aparecida en la revista *Variety* el 8 de abril de 1960. "While star billing goes to Jeffrey Hunter, Constance Towers and Billie Burke, it's actually Woody Strode who dominates. As the giant-sized Negro first sergeant who is eventually proven to be a victim of circumstantial evidence, Strode gives an unusually versatile performance. Ford uses his camera to accent the actor's natural physical strength, to build an image of a man of action and heroic proportions, while Strode fills out the design with many shadings of character"[17].

Igualmente entre los artículos de crónica periodística de la actualidad que se refieren a esta película, y que se pueden consultar en Internet, queremos seleccionar y citar el de Andrew Tracy. Para este autor Ford en *Sergeant Rutledge* intenta captar e integrar la experiencia de los negros dentro de su visión tradicionalista de la Caballería. El mensaje que transmite el filme, de fe en la dignidad del servicio militar, es poco oportuno para un colectivo racial que

---

[10] Paul V. Beckley, Review of Sergeant Rutledge, New York Herald Tribune (26 May 1960). Apud. Manchel, F. 1997, p. 9, y nota 48, p. 14.

[11] Pyro, The trial of Sergeant Rutledge, Variety (13 April 1960), p. 6. Apud. Manchel, F. 1997, p. 9, y nota 49, p. 14.

[12] Ibid. en Apud. Manchel, F. 1997, p.10, y nota 49, p. 14. Véase nota 11.

[13] Sergeant Rutledge, Harrison Reports (16 April 1960), p. 64. Apud. Manchel, F. 1997, p.10, y nota 50, p. 14.

[14] Sergeant Rutledge, Motion Picture Exhibitor (13 April 1960), pp. 4694-4695. Apud. Manchel, F. 1997, p. 10, y nota 51, p. 14.

[15] Joseph McBride and Michael Wilmington, Sergeant Rutledge, The Velvet Light Trap 2 (August 1971), pp. 16-17. Todo ello es Apud. Manchel, F. 1997, p. 4. Nota 3, p. 11 y nota 21, p. 12.

[16] Apud. Bogle, D. 2004, p. 186.

[17] Apud. Strode, Woody y Young, Sam. 1990, p. 204.

comenzaba a manifestar su cólera revolucionaria en los Estados Unidos. Por eso esta obra no es fácilmente clasificable, pues se aleja del cuerpo tradicional de los trabajos "clásicos" de Ford, a la vez que hoy en día no la percibimos como excesivamente "ilustrada" o esclarecedora de los posicionamientos políticos que se supone muchos profesamos. Esta actitud frente a esta película es doblemente decepcionante. En primer lugar porque pasa por alto el esfuerzo que hizo Ford por comprender la mecánica del racismo tanto en las mentes como en las instituciones y en segunda instancia porque presume que el mejor Ford está alejado de este tipo de consideraciones e inquietudes. *Sergeant Rutledge* no es progresista, es expresiva. La fuerza creadora de su autor le permite trascender los posicionamientos ideológicos sobre la cuestión racial, al tratar la realidad humana dentro también de la dimensión humana. En este trabajo el director, a través de una estructura construida con flashbacks, saca a la luz los elementos inconscientes del racismo en la vida social. El vigoroso código moral por el que se rige Rutledge se vuelve en su contra, ya que quienes le etiquetan de violador y asesino lo hacen, en suma, porque es "Negro", siendo ésta la prueba indiscutible de su culpabilidad. La llamativa y poderosa claridad con la que John Ford detalla la base psicopatológica del racismo muestra lo próximo que le es el tema. De ahí la condena apasionada que el director hace de la institucionalización de ese odio racial y de ahí también que cante, como contrapeso, la imponente fuerza de Rutledge, con su fidelidad a su regimiento de color, y la enérgica capacidad por transformar una jerarquía militar conformista en una comunidad vital, en la que se dan los medios para definir la propia identidad y dignidad. Además una señal inequívoca de la autoría fordiana es que la Caballería Negra constituye su propia cultura y crea sus propios mitos y héroes a partir de una imaginación y orgullo colectivos. No obstante un problema sin resolver, a pesar de la visión humanista de Ford, es el de conciliar el orgullo negro (y la sexualidad negra), con el sistema autoritario y de control de la autoridad militar blanca. Finalmente, aunque hoy *Sergeant Rutledge* no nos pueda parecer enteramente aceptable y el tradicionalismo tenga sus límites, hay que valorar que Ford amplió y enriqueció su tradicionalismo (más que cualquier filme anterior e incluso posterior), al integrar en el mismo y en su visión poética y armoniosa de la vida la duda, la oscuridad y la ambigüedad[18].

El balance del director

En la obra *John Ford interviews*, editada en el 2001 por Gerald Peary y Jeny Lefcourt, tenemos una recopilación de entrevistas concedidas por el director a lo largo de su vida, principalmente a diferentes periódicos y revistas de cine. De entre todas ellas entresacamos aquellas en las que Ford es preguntado por *Sergeant Rutledge* de forma directa, o bien indirectamente, a tenor de la problemática del racismo presente en su obra.

Así tenemos que, en la entrevista *Ford on Ford* realizada por George J. Mitchell en 1964 para *Films in Review*, el director declara que quiere y le gusta especialmente *Sergeant Rutledge*, afirmando: "The colored soldier played a

[18] Tracy, Andrew. *Sergeant Rutledge*. En la revista *Senses of cinema*. February, 2004. Véase en:

http://www.sensesofcinema.com/contents/cteq/04/sergeant_rutledge.html

Consultado en internet a través de Google el 19-7-2007. La traducción del texto citado es nuestra.

great role in our history, and I wanted to tell that story. Woody Strode, who went to UCLA here, gave a great performance. But the picture was not successful, because, I've heard, Warners sent a couple of boys on bicycles out to sell it"[19]. Asimismo Claude-Jean Philippe lo entrevistó en 1966 para *Télérama*, afirmando que la acusación de militarismo divierte al director pero la de racismo le hace saltar. "I am the first —he says— to have made a black the main character of a western (*Sergeant Rutldege*). How could I be a racist, me who saw so many black soldiers fall on the beaches of the Normandy landing? I consider the blacks to be full-fledged American citizens"[20].

Cuando Ford fue entrevistado en Francia, en 1966, por Claudine Tavernier y Bertrand Tavernier, hizo entre otras las siguientes declaraciones:

"The films that I prefer are *The Sun Shines Bright*, whose main character is very close to me, and *Young Mr. Lincoln*. I am also very proud of *The Long Voyage Home*, *How Green Was My Valley*, *Drums Along the Mohawk*, *She Wore a Yellow Ribbon*, *Cheyenne Autuum*, I adore *Le Sergent Noire* (*Sergeant Rutledge*, he pronounces the title in French). They didn't want to let me do that film because they said a film about a "nigger" wouldn't make any money and because it couldn't be distributed in the South. I got angry and I told them that they could at least have the decency to say "Negro" or "colored man" instead of "nigger", because most "niggers" were worth more than they were. I found that out when I debarked on Omaha Beach: there were dozens of bodies of blacks spread out on the sand. When I saw that, I understood that it was impossible not to consider them as full-fledged Americans. And you know the funniest? The film makes a lot more money now in the South. No with the whites, of course, but in the black cinemas where it is shown all the time. I have been told that in congregations, in little auditoriums, people rent projectors to be able to see this film. They are so happy to see a hero of their own race. Not a good, nice black, but a real hero"[21].

También Bertrand Tavernier nos cuenta cómo fue el encuentro entre Ford y Samuel Lachize, el crítico de cine de *L'Humanite* (el diario oficial del Partido Comunista francés). Ford había estado despotricando contra los comunistas pero no le importó ser entrevistado por uno de ellos, pues afirmó: 'yo soy un liberal'. Los dos hombres se abrazaron y el director no intentó eludir las preguntas. Ford sólo se enojó cuando Lachize le indicó que algunas personas (equivocadamente subrayó el propio Lachize), detectan algunos aspectos racistas en su obra. El director replicó:

"The people who say such things are crazy. I am a Northerner, I hate segregation, and I gave jobs to hundreds of Negroes at the same salary the whites were paid. I had production companies hire poverty-stricken Indians and pay them the highest Hollywood salaries for extras. Me, a racist? My best friends are black: Woody Strode, and a caretaker who has worked for me for thirty years. I even made *Sergeant Rutledge*, about a character who was not just a nice black

---

[19] Mitchell J., G. "Ford on Ford" en *Films in Review*, vol. XV, no. 6. June/July 1964. 321-32. Apud. Peary, G. y Lefcourt, J. (editores), 2001, p. 63.

Nota: No incluimos en este apartado la obra de Peter Bogdanovich, surgida de una amplia entrevista con John Ford, pues al constituir un libro independiente lo citamos entre los estudios sobre el director (vid. infra).

[20] Philippe, C.-J. "Télérama's Exclusive Interview with John Ford in the Flesh" en *Télérama*, July 31-August 6, 1966. Apud. Peary, G. y Lefcourt, J. (editores), 2001, p. 97.

[21] Tavernier C. "The Fourth Dimension of Old Age" en *Cinéma* Nº. 137. June 1969. Apud. Peary, G. y Lefcourt, J. (editores), 2001, p. 100. Nota: No traducimos aquí todas estas declaraciones, de los periodistas y de Ford mismo, porque ya traducidas las hemos empleado en otros capítulos de nuestro trabajo.

guy but someone nobler than anybody else in the picture. They wouldn't let me make that picture because they said that a movie about a 'nigger' wouldn't make any money and couldn't be exhibited in the South. I got angry and told them they could al least have the decency to say 'Negro' or 'colored man', because most of those 'niggers' were worth better than they. When I landed at Omaha Beach, there were scores of black bodies lying in the sand. Then I realized that it was impossible not to consider them full-fledged American citizens"[22].

La película en los estudios y biografías sobre Ford

Frank Manchel en su estudio ya mencionado recoge la evolución acaecida en el cine de Hollywood después de la Segunda Guerra Mundial. Enmarca así el impacto de todo ello en John Ford y en su cinematografía. Explica que el interés del director por hacer el film *Sergeant Rutledge* surgió fruto de los cambios dramáticos que tienen lugar en su vida personal y profesional a finales de la década de los cincuenta. Ford sentía verdadera pasión por destilar y combinar las cualidades míticas de la historia nacional estadounidense con las convenciones de los géneros del cine. Así esta película reveló la conciencia del desilusionado director sobre la victimización de los afroamericanos por parte de la industria de Hollywood[23].

Para Manchel no hay nada más impredecible en el negocio del cine que las películas con mensaje. Así ha sido desde D. W. Griffith hasta Oliver Stone en nuestros días y es el caso claro de *Sergeant Rutledge*. Para este profesor se trata de un *western* de Ford revisionista y muy comprometido de la década de los sesenta[24].

La lucha por la libertad, que es una de las señas de identidad de la joven nación americana, se había asentado sobre el mito del racismo y del sexismo, demostrando en esto la intolerancia de los valores morales tradicionales. Así, uno de los directores más legendarios de la industria y de los más venerados, volvió a trabajar con una vieja fórmula que ya conocía. John Ford revisita de nuevo la historia para rescatar, en este caso del vergonzoso olvido, a los famosos Buffalo Soldiers. No obstante *Sergeant Rutledge* fue un fracaso en taquilla a pesar del apoyo y de las buenas críticas de los líderes que luchaban por los derechos civiles[25].

El público percibió la película como un *western* oportunista y anticuado a pesar del humor tradicional del director, con un guión muy valioso pero con flojas caracterizaciones. En este sentido todavía hoy los historiadores no se ponen de acuerdo sobre la calidad del guión con el que trabaja Ford, su mensaje central y el retrato que hace de la frontera en el Oeste. O bien ignoran el papel del film *Sergeant Rutledge*, en el contexto de las películas que luchaban contra los prejuicios y la discriminación racial, o marginan su importancia dentro del currículo fordiano. Son raros los críticos que como Tag Gallagher la califican de "Ford's most expressionist color film (and possibly his most brillant…)"[26].

---

[22] Tavernier, B. "Notes of a Press Attaché: John Ford in Paris" en *Positif*, Nº 82, March 1967, 7-22. Reprinted in *Film Comment*, vol. 30, Nº 4. July/August 1994. Apud. Peary, G. y Lefcourt, J. (editores), 2001, pp. 106-107.

[23] Manchel, F. 1997, p. 2.

[24] Manchel, F. 1997, p. 1.

[25] Manchel, F. 1997, p. 1.

[26] Manchel, F. 1997, p. 1. Gallagher, T. 1986, p. 373. También en apud. Manchel, F. 1997, p. 1.

El artículo de Frank Manchel intenta rebatir la falta de brillantez que la gente achaca a esta película. Se esgrimen dos razones. La primera es que el film merece reconocimiento por la visión que nos da del propio Ford, de Hollywood y de los afroamericanos en la década de los sesenta. La segunda razón es que, una mirada a la estructura interna de la película, revela las ambivalentes actitudes del director sobre el papel del ejército en las relaciones raciales. Así, el mensaje revisionista de *Sergeant Rutledge* constituye una prolongación natural del papel tradicional del género *western*, cuando comenta simbólicamente la conciencia nacional racista de Estados Unidos. Como apuntan otras fuentes, y en términos claramente simplificados, la mayoría de los *westerns* hechos entre 1900 y 1960 se centraban de forma rutinaria en el período de 1839 a 1889, y servían para ilustrar que la doctrina del Destino Manifiesto se había implantado mediante el poder destructivo, es decir con anarquía, racismo, violencia, brutalidad y muertes[27].

Hay que tener en cuenta que en los primeros sesenta años de la historia del cine los directores, capitaneados por el propio John Ford y por Howard Hawks, no se habían ocupado de la presencia de los afroamericanos en el Oeste. Además si no hubiese sido por las compañías de cine independiente negras, como la "The Lincoln Motion Picture Company" y la "Hollywood Productions", muchos afroamericanos de más de cuarenta años no habrían sospechado jamás que hubo vaqueros, forajidos y soldados negros en la frontera[28]. Sabiendo todo esto, podemos entender mejor las causas por las que *Sergeant Rutledge* es una película mucho más revolucionaria de lo que generalmente se admite[29].

Manchel recoge bastantes testimonios para apuntalar sus tesis. Así menciona que, ya en 1971, Joseph McBride y Michael Wilmington habían subrayado la importancia que tiene el juicio como teatro en *Sergeant Rutledge* y en general en la filmografía de Ford, pero principalmente y de forma brillante en *Young Mr. Lincoln* (1939). De esta suerte se establece la "dramática metáfora de una sociedad que ha de asumir su culpabilidad colectiva absolviendo a un acusado al que habían segregado"[30]. Otras similitudes entre estas dos películas, según el propio F. Manchel, incluyen la referencia al apellido Rutledge, que es el que tiene el sargento negro en *Sergeant Rutledge* y también Ann, el joven amor del futuro presidente de los Estados Unidos, en *Young Mr. Lincoln*. Además, como algo también común, hay que mencionar el uso de la luz contra la oscuridad para contrastar el bien y el mal, la imagen de Lincoln como un héroe fordiano que habla poco pero que hace lo que debe, el centrarse en un hombre de la frontera que procede con nobleza y cuya limitada educación es un valor para deshacer entuertos, y por último es de destacar que los dos filmes usan periodos de transición de la historia norteamericana para discutir el conflicto social[31].

---

[27] Manchel, F. 1997, p. 1-2.

[28] Manchel, F. 1997, p. 2. Manchel cita en las notas 6 y 7 de su trabajo a autores que también nosotros hemos manejado, principalmente a Thomas Cripps, Donald Bogle y William H. Leckie. Para conocer el cine independiente es importante la siguiente obra de Cripps, T. *Slow Fade to Black: the negro in American film*, *1900-1942* (New York, 1971). Todo lo demás es apud. Manchel, F. p. 2 y 11.

[29] Manchel, F. 1997, p. 2.

[30] Véase Joseph McBride y Michael Wilmington, Sergeant Rutledge, The Velvet Light Trap 2 (agosto 1971), p. 16 en apud. Manchel, F. 1997, p. 11, nota 3. También mencionado de nuevo en McBride, J. y Wilmington, M. 1984, p. 168, (edición original, 1974). Nosotros citamos por la edición española de la última obra referida de estos dos autores.

[31] Manchel, F. 1997, p. 13, nota 32.

Hasta aquí, y de momento, las tesis principales de Frank Manchel, pues, aunque tendremos que volver a él, vamos a presentar ahora las críticas de los biógrafos y de algunos estudiosos del cine fordiano, intentando seguir un cierto orden cronológico.

Empezaremos con una mención del propio director, es decir de John Ford, que preguntado por Peter Bogdanovich, a finales de los sesenta, hacía el siguiente balance de la película que nos ocupa:

"¿Se trataba en *Sergeant Rutledge* de que el hogar del negro era el Ejército?

Sí, de eso se trataba. El soldado negro, el profesional, es muy orgulloso. Siempre habían estado en una unidad de caballería, pero en esta última guerra les mecanizaron. Les quitaron los caballos y les dejaron desolados. Estaban muy orgullosos de su unidad, tenían un gran espíritu de cuerpo. Me gustó aquella película. Era la primera vez que mostrábamos a un negro como el héroe"[32].

Después de la muerte de Ford y a partir de mediados de los años setenta, se van a suceder los estudios y biografías sobre el director.

Una de las obras clásicas de análisis de la cinematografía fordiana es la ya citada de McBride y Wilmington. Estos autores dedican un apartado de su libro sobre *John Ford*, en concreto el capítulo ocho titulado en la edición española "Lo que sucedió en realidad", a los últimos *westerns* del director. Entre éstos está, como resulta evidente, *Sergeant Rutledge*. Aportan bastantes datos sobre este film y sus comentarios son muy positivos. Recojamos los más importantes: afirman así que la película se "atreve a afrontar el problema radical entre blancos y negros: el sexo"[33]. Subrayan el componente insurreccional (por referencia al momento histórico y social en que se rodó el film), que tiene la trama criminal y sexual que se imputa al sargento Rutledge, destacan las similitudes y diferencias con *Young Mr. Lincoln*, respecto al juicio, de las que se hace eco Manchel y que ya hemos mostrado en parte. Matizan estos autores la diferencia de esta película con *Rashomon*, de Kurosawa, pues Ford no presenta el juicio como conflicto de puntos de vista irreconciliables, ya que no se nos enseña una mentira[34]. Aunque desde un punto de vista estrictamente legal el juicio es una farsa, en cambio "cada flashback se presenta no sólo como la auténtica verdad sino que el testimonio de varios testigos se utiliza para seguir un estricto orden cronológico"[35].

Por otra parte se destaca que como en la también fordiana *The Sun Shines Bright* (1953), un negro se ha convertido en la cabeza de turco de la enfermedad de la sociedad blanca[36]. Para McBride y Wilmington, Ford destruye la leyenda falsa de la rapiña negra y crea una nueva, "la que los idealizados camaradas negros de Rutledge cantan en «Captain Búffalo»"[37]. "El Rutledge de Woody Strode es al mismo tiempo algo más y algo menos que un hombre"[38], acentuándose en el film, con el portentoso físico de este actor, la imagen del

[32] Bogdanovich, P. 1983, p. 94 (citamos por la segunda edición española). Como resulta evidente cuando Ford habla de la "mecanización" de las unidades negras de Caballería se refiere a la Segunda Guerra Mundial.

[33] McBride y Wilmington. 1984, p. 168. (edición original 1974. Ahora y en lo sucesivo citamos por la versión española).

[34] McBride y Wilmington. 1984, pp. 168-169.

[35] McBride y Wilmington. 1984, p. 169.

[36] McBride y Wilmington. 1984, p. 170.

[37] McBride y Wilmington. 1984, p. 171.

[38] McBride y Wilmington. 1984, p. 171.

semidiós masculino que la sociedad negra erige para reconocer su identidad sexual y que la sociedad blanca trata de castrar.

Los autores de este estudio, como harán otros en obras posteriores, relatan en un breve resumen algunos episodios del film relevantes, siendo de destacar las palabras del sargento Rutledge en el momento más álgido de la película. Se encuentran también precedentes estilísticos en otras obras del director, así se dice: "Ford usa efectos de iluminación artificiales tomados del juicio de "María Estuardo" —la sala de juicio a oscuras mientras el testigo permanece iluminado por un foco o recortándosele la silueta— para dar entrada a varios flashbacks, como para resaltar la metafísica distinción entre el distorsionado punto de vista que tiene la sociedad de ese suceso con lo que éste realmente significó para la persona implicada.

El final de la película, superficialmente, es un triunfo, pero en realidad es sólo un triunfo para la sociedad blanca, que ha sido redimida de un acto de vandalismo. En otras circunstancias, probablemente se hubiera encontrado culpable a Rutledge y condenado a la horca, o quizás se le hubiera linchado sin juicio"[39]. Respecto a ciertas imágenes del film también se recalca la influencia de las pinturas de Remington. Más importantes aún son las concomitancias con *The Searchers* (*Centauros del desierto*, 1956), así se afirma:

"Se puede poner en duda que Ford y su suplente Cantrell hubieran defendido tan rápidamente a Rutledge si el sargento hubiera sido un negro que no se comportara como un marginado, y esto replantea de nuevo el asunto de la actitud de Ford hacia el racismo. Algo a favor de Ford es que presenta a Scar en "Centauros", culpable de asesinato y violación, como víctima de las circunstancias sociales. Hubiera sido también distinto hacer lo mismo con Rutledge, porque Scar es una amenaza presente. Nadie, por supuesto, habría esperado que Ford defendiera a Rutledge si hubiera sido violador y asesino. Pero la pregunta legítima por hacer es por qué Rutledge no hubiera podido ser al mismo tiempo inocente del crimen y rebelde, y es lo que indica las limitaciones en la perspectiva de Ford"[40].

McBride y Wilmington explican, en torno al tema de la mezcla de razas y en relación también con otra película de Ford, *Cheyenne Autumn* (1964, *El gran combate*), que "como comentarista social, Ford se da cuenta de que aún pesa en la Norteamérica blanca el miedo a la mezcla de razas, y para argumentar a favor de la integración de los negros en la sociedad blanca presenta al negro en términos aceptables para los blancos. Quizás éste sea un primer paso necesario hacia la integración, tanto para la psique americana a nivel social como en lo que respecta a la neurosis individual"[41].

Para estos autores *Sergeant Rutledge* es un trabajo que recuerda a las películas de Samuel Fuller (*Shock Corridor* y *The Naked Kiss*), porque se tiene la descarada intención de provocar la histeria en el público y porque John Ford "saca a la luz un montón de porquería de nuestras mentes, más allá de los límites establecidos por el buen gusto, forzándonos de esta forma a considerar temas que en situaciones normales reprimimos. —[Por último estos analistas ofrecen la siguiente conclusión]—. Según la inocencia de Rutledge va siendo más obvia, va habiendo menos imaginería gótica de este tipo. La diferencia entre Ford y Fuller está en que Fuller probablemente hubiera presentado como culpable a Rutledge. Su "Sargento negro" probablemente hubiera terminado con un linchamiento (como hace Ford en su próximo film, "Dos cabalgan juntos"), y

[39] McBride y Wilmington. 1984, p. 174.
[40] McBride y Wilmington. 1984, p. 176.
[41] McBride y Wilmington. 1984, p. 177.

se hubiera dejado al espectador contemplando las cenizas de la civilización americana. Ford, quizás más insolente, se niega a acabar con América y sus ideales tradicionales. Es innegable que está evitando tocar un tema muy delicado haciendo que Rutledge sea inocente. Pero más que presentar una visión absoluta de América —ni nihilista ni completamente idealista— se limita sencillamente a admitir hechos desagradables: una cultura negra como Scar hubiera llevado a una nueva lucha genocida. Ford presenta la verdad del racismo americano más que como una fantasía de armonía e igualdad"[42].

Ciertamente, y como ya insinuábamos, McBride y Wilmington hacen un balance positivo de *Sergeant Rutledge*.

J. A. Place en su libro *The Western Films of John Ford*, además de explicar el argumento y las principales escenas de la película, subraya, que a pesar de la desilusión del director, con *Sergeant Rutledge* vuelve a retomar los valores que le eran tan queridos. De esta forma Ford usa a un soldado y a la Caballería negra, para representar a un grupo en el que el todo es y significa más que los miembros individuales. Cada hombre contribuye así al engrandecimiento del conjunto[43]. Place percibe también que en esta película sobre un héroe negro el tema subyacente es el del racismo. Éste se presentaría en tres niveles distintos. Primero estaría el racismo superficial y más aparente propio del fiscal Shattuck y de Cordelia Fosgate, y que se hace extensivo a las mujeres del fuerte y a los ciudadanos asistentes al juicio que quieren linchar a Rutledge antes de que empiece la vista. El racismo de los miembros del jurado es un poco más tenue pero pertenece también al primer nivel[44]. El segundo nivel de racismo es más sutil y es el que muestran los amigos de Rutledge, Mary Beecher y Tom Cantrell. J. A. Place se extiende explicando que, a pesar de que estos dos personajes están ansiosos por defender al sargento, sus acciones muestran cuán profundamente está arraigado en ellos el racismo, y cómo el director de la película, John Ford, subraya este problema en algunas escenas del film, en las que se llega a percibir que el problema racial interfiere en la relación amorosa entre Tom y Mary[45].

Según Place el tercer y último nivel en el que está presente el racismo en esta película es todavía más sutil, ya que expone el que tiene interiorizado la audiencia. Para este crítico Ford presenta las escenas visualmente de tal forma que siempre vamos a pensar lo peor de Rutledge, como cuando éste coge a Mary por el cuello para evitar que grite. Ford sabe que el racismo está interiorizado en nosotros, los espectadores. Así cuando vemos a los personajes reaccionando con su racismo latente también nosotros reaccionamos con el nuestro. Por otra parte el director conoce las fuentes de dicho racismo: el miedo irracional de origen sexual que tienen los blancos y que está basado en el mito de la mayor potencia sexual de los negros, de su gran lujuria y de su avidez por las mujeres blancas, que hace temer por la pureza de éstas. Esto se constata también en las descripciones que hacen Cordelia y el doctor alemán de Lucy, la chica violada y asesinada. Para J. A. Place, John Ford ya había sacado a flote el racismo de la audiencia con estos recursos en *The Searchers* y volverá a hacerlo de nuevo en *Two Rode Together*[46].

---

[42] McBride y Wilmington. 1984, pp. 177-178. (Para todo lo demás ver pp. 167-178 de la edición española).

[43] Place, J. A. 1974, p. 187.

[44] Place, J. A. 1974, pp. 187-189.

[45] Place, J. A. 1974, pp. 189.

[46] Place, J. A. 1974, p. 192.

En otro orden de cosas este estudioso del cine fordiano entiende que la estructura de *Sergeant Rutledge* es su mayor debilidad, pues Ford es un director muy visual y las películas más llevadas por el diálogo son generalmente las menos eficaces. Considera que la técnica del flashback es artificiosa aunque está bien empleada, pues lleva la acción hacia el exterior y sirve también para subrayar el racismo de la audiencia creando y manteniendo el suspense. Por respecto a otras obras del director la presente está rígidamente controlada en cuanto a su estructura y este formato marcadamente teatral parece ir —siempre según Place—, contra el suave fluir normalmente característico de sus películas[47]. Además entiende que con esta rigidez formal es difícil integrar momentos cómicos tan habituales de Ford en otros filmes. Otros elementos insatisfactorios de *Sergeant Rutledge* serían los siguientes: algunas personas piensan que la película es racista dada la última escena del film, en la que los soldados negros desfilan alegres delante de los enamorados, Tom y Mary, o debido a que es protectora (paternalista), por el tono de broma continua que hay entre los soldados negros a expensas de los novatos. De igual forma la solución del crimen, cuando el señor Hubble se derrumba y confiesa, no funciona del todo bien, pues no es muy creíble su motivación para matar a la chica[48].

A pesar de lo ya expuesto nosotros entendemos que J. A. Place hace un balance positivo de la película, pues subraya el buen control formal del escenario del juicio que Ford elabora. También destaca el aspecto legendario del "*Captain Buffalo*" (título de trabajo del film), de los "buffalo soldiers" del Noveno de Caballería y del "Top Soldier", su líder, el soldado ejemplar que es el sargento Rutledge y que lucha para que los hechos del Noveno algún día hablen por sí mismos y sean reconocidos. Place pone en primer plano la dignidad de Rutledge, que no quiere involucrar a sus compañeros después de ser hecho prisionero, y también cuando se desnuda emocionalmente frente al tribunal racista y Shattuck le atormenta con sus preguntas. Por último este crítico destaca la oscuridad del film, que anuncia lo que será *The Man Who Shot Liberty Valance* y que le da una calidad especial a la película[49].

A mediados de la década de los setenta otros comentaristas, como Michael Dempsey, encuentran las películas de John Ford (y entre ellas la que estudiamos), racistas, militaristas y reaccionarias, es decir un compendio o microcosmos de los valores negativos de Norteamérica. Dempsey afirma que Ford es: "invariably paternalistic…[and unable] to escape his own innate condescension".[50]

También en 1975 Andrew Sarris, un acérrimo defensor de la película, destacó que muchos activistas negros en los años sesenta sintieron que el film, "was too little, too late —escribiendo además que—, Negro esprit de corps in what was still basically a white man's army hardly seemed relevant to the anarchic thrust of black power. Indeed, the film seemed counter-revolutionay from a revisionist perspective in that blacks were being recruited on the screen by whites to continue the genocidal campaign against the Indians. —Todo esto era para

[47] Place, J. A. 1974, p. 193.
[48] Place, J. A. 1974, p. 193.
[49] Place, J. A. 1974, pp. 193-196.
[50] Michael Dempsey, John Ford: a reassessment, Film Quarterly, 28 (1975), p. 5, en Apud. Manchel, F. 1997, pp. 2 y 11 (nota 10). (Ver nota 1 para la referencia bibliográfica completa del artículo de Frank Manchel).

Sarris claramente algo demasiado simplista—: the army (black and white) against the Indians; the innocent against the guilty".[51] Este crítico subraya además que la vuelta de Ford al problema racial, entre la década de los cincuenta y los sesenta, muestra un profundo cambio de actitud en el director, que puede percibirse en el retrato de la multitud que quiere linchar a Stepin' Fechit en *The Sun Shines Bright* y que llega hasta la balada legendaria "Captain Buffalo", con la que es acogido Woody Strode en *Sergeant Rutledge*. Sarris sostiene que Rutledge es un soldado de caballería imponente, viril, negro, sin pulir, y que está amenazado por un juicio militar y un posible ahorcamiento debido en parte a los tabúes sexuales sobre los que se asienta el racismo[52]. Ford enlaza el melodrama de la sala de justicia (donde el sargento es juzgado), con la épica presente en Monument Valley (en donde Rutledge cabalga para mayor gloria y redención). El director consigue esto a través de unas tomas cuidadosamente construidas, como muñequitas que encajan entre sí, como si de alguna manera estuviera rehaciendo el género del *western* para narrar una historia que nunca antes había sido capaz de contar[53].

Sarris nos recuerda también las declaraciones que Ford hizo a Peter Bogdanovich sobre el film y que nosotros ya mencionamos. Reseñamos de nuevo, como ya hemos hecho a través de la cita indirecta de Frank Manchel, que para Sarris la lealtad que demuestra el sargento negro (*esprit de corps*), hacia un ejército dominado por la oficialidad blanca, difícilmente se parece a la anárquica verdad del poder negro, tal y como se mostraba en los turbulentos años en los que se rodó la película. Por eso *Sergeant Rutledge* parece contrarrevolucionaria desde una perspectiva revisionista, en la que los negros son reclutados en la pantalla por los blancos para proseguir la larga campaña genocida contra los indios. De ahí que para los activistas negros de los sesenta la película fuera demasiado poco y llegara demasiado tarde, generando más interrogantes que los que pretendía responder. En estos años muchos eran los que pensaban en la necesidad de una unidad, tanto dentro como fuera de las pantallas, de las minorías oprimidas, cuya pluralidad se percibía en el Tercer Mundo. El ideal revisionista unía a indios y negros e incluso a los inconformistas (véase por ejemplo *Little Big Man*), contra el malvado poder de los blancos. El posicionamiento de Ford en *Sergeant Rutledge* es mucho más simple —afirma Sarris—: el ejército (negro y blanco) contra los indios, el inocente contra el culpable[54].

Este analista del cine fordiano destaca, en referencia a este film, que el director nunca muestra los momentos más cruciales de las desavenencias raciales, y el espectador sólo las conoce gracias a los testimonios del juicio. No obstante las evoca muy hábilmente a través del encuentro gótico (en la noche y bajo un viento que ruge), entre el sargento Rutledge y la mujer blanca en apuros (Constance Towers). Al margen de la dialéctica visual entre el negro y la rubia Ford rememora muy honestamente todos los temores inherentes a dicho encuentro, antes de forjar una cadena de verdad entre los dos elementos

[51] Citado por Frank Manchel. 1997, pp. 10 y 14 (nota 53). (La referencia es indirecta y Manchel no pone por error en su nota el artículo o libro de Sarris que cita, dejando constancia únicamente de lo siguiente "[52] Sarris, op. cit., p. 149". La cita es del siguiente libro: Sarris, Andrew. *The John Ford Movie Mistery*, (Cinema One Series, 27. Bloomington: Indiana University Press, 1975, p. 149).

[52] Sarris, A. 1975, p. 148.

[53] Sarris, A. 1975, pp. 148-149.

[54] Sarris, A. 1975, p. 149. Sarris también se refiere aquí, como es obvio, a la película de Arthur Penn *Little Big Man* (*Pequeño gran hombre*, 1970).

raciales en una ecuación comunal. Sin embargo Rutledge debe de ser inocente para que la historia pueda ser contada como Ford quiere contarla. No sólo inocente sino también disciplinado y reprimido. La vida militar que se nos presenta en la película es tal que los negros también podrían servir en un monasterio, pues no tienen ningún tipo de compañía femenina, de tal suerte que la tropa, blanca o negra, puede confraternizar sin peligro[55]. Asimismo Ford recuerda la tensión sexual entre las razas sin llegar a explorar los más íntimos sentimientos de la sexualidad negra. En cambio las abstracciones como el deber y la justicia son perseguidas hasta que en el desenlace se conozca la verdad, cuando el asesino (el actor Fred Libby), se derrumba de rodillas, lo que constituye una reminiscencia del abyecto arrepentimiento, para librarse de la culpabilidad, que Ward Bond interpretara en el film *Young Mr. Lincoln*. Finalmente Rutledge es absuelto y vuelve a su monástica vida militar, para dar paso así al romántico ceremonial del noviazgo, entre los dos personajes blancos principales del film, que es dirigido por Ford con su habitual modestia.

Aunque algunas de las implicaciones de esta historia pueden resultar perturbadoras e incluso ser desagradables desde ciertos puntos de vista, la dirección de Ford muestra, como siempre, la autoridad de su maestría. Por alguna razón el director parece mucho más cercano al Rutledge de Strode que a los protagonistas indios de *Cheyenne Autumn*. De nuevo John Ford es único a la hora de sentimentalizar un asunto judicial para insistir en la absoluta inocencia del acusado. Las hasta ahora admiradas películas antilinchamiento, como *Fury* de Fritz Lang y *The Ox-Bow Incident* de William Wellman, también fueron imperfectas, dada su fácil adscripción a procesos en los que se trataba de demostrar la inocencia y no la culpabilidad. Por otra parte *Sergeant Rutledge* es un film que tiene más motivos para ser elogiado que los que pudieron dictar las modas ideológicas de los años sesenta y, aunque no alcance el más alto nivel del arte de Ford, es una obra fascinante por la historia que cuenta[56].

Entre las biografías de John Ford empezaremos comentando la de su nieto, Dan Ford, publicada en 1979. Para éste su abuelo pasó por tiempos difíciles a finales de los cincuenta, pues se sentía inquieto y preocupado por el futuro de los Estados Unidos, existiendo en él una cierta ambivalencia. Aunque Ford estaba entusiasmado con la nueva ola de liberalismo y con la lucha por los derechos civiles de los negros, que identificaba con la lucha por la libertad de Irlanda, también sabía que él era ya un viejo batallador con ideas establecidas y que su habilidad para responder a los cambios era limitada[57]. Continúa contándonos el nieto del director que Ford estaba encantado con el proyecto de hacer lo que acabaría siendo *Sergeant Rutledge*, aunque su entusiasmo no era completo, pues según el testimonio de Bellah, uno de los guionistas, estaba más suave que de costumbre y no les pinchaba para que dieran lo mejor de sí mismos. Expone Dan Ford algunas anécdotas referidas a esta crisis de entusiasmo de su abuelo: cuestiones como que Ford comentaba que esta película se trataba de un trabajo rutinario más, que el rodaje fue rápido e impersonal y que no cuidó ciertos detalles de ambientación, etc. Explica también que Ford engañó a Woody Strode, permitiendo que éste se relajara y emborrachara, y que a primera hora de la mañana le hizo rodar la escena

[55] Sarris, A. 1975, pp. 149-150.
[56] Sarris, A. 1975, pp. 150-151.
[57] Ford, D. 1998 (primera edición 1979), pp. 283-284.

principal del juicio, empleando la misma estratagema que había usado con McLaglen en *The Informer*[58].

Por nuestra parte constatamos que este biógrafo no hace ninguna valoración crítica sobre *Sergeant Rutledge*, si bien explica algo importante, y es que la productora Warner Brothers, sensible ante las posibles críticas de la comunidad negra, hizo que revisaran el film en varias etapas de su producción una serie de líderes que luchaban por los derechos civiles. Finalmente Dan Ford concluye: "Their reactions were almost unanimously positive: But when *Sergeant Rutledge* was released the following spring, it was poorly received by critics both black and white"[59].

Andrew Sinclair, también a finales de los setenta, sacó una extensa biografía de John Ford. En ella se hace eco, al igual que el nieto del director, de la crisis de entusiasmo de Ford en la época en la que éste rodaba *The Horse Soldiers* y *Sergeant Rutledge*[60]. Este último film será "a personal project, both an explanation and an expiation"[61], pues para Sinclair, Ford llevaba tiempo resintiéndose de su injusta reputación de intolerante, aunque Stepin Fetchit, los Indios Navajos y ahora Woody Strode podían revelar que esa fama no era cierta. Desde que abandonara el proyecto de dirigir *Pinky* corrían rumores de que trataba a la gente negra como caricaturas (o Tías Jemimas), así que Ford aprovechó la oportunidad cuando conoció el proyecto de James Warner Bellah y Willis Goldbeck[62].

Para este biógrafo *Sergeant Rutledge* es "a hybrid story, both Western and courtroom drama, a cross between *Fort Apache* and the closing sequences of *Young Mr. Lincoln*".[63] Sinclair habla de forma muy general de la visión del soldado ideal que transmite el tema musical de la película, un himno, según él, a la devoción por el deber del Noveno de Caballería. Cita la conexión con Lincoln a través del apellido "Rutledge" (el mismo en el amor perdido del presidente y en el sargento del film), subrayando el énfasis que adquiere el espíritu lincolniano en el personaje protagonizado por Strode. Se dice también que Ford examina de forma implacable los miedos y las hipocresías sexuales de los blancos, enfrentados al vigor de los negros[64].

Al hacer un resumen del film Andrew Sinclair destaca que el director nos muestra el lado oscuro de los indios para así santificar a los soldados negros. Por otra parte si las secuencias del tribunal terminan, como en *Young Mr. Lincoln*, con una melodramática confesión por parte del verdadero culpable, en este caso el violador blanco, la película sobrevive a tales crudezas y ennoblece su temática por su dignidad y compromiso. El personaje de Rutledge es un monumento al buen soldado y al respeto por sí mismo que siente quien estima a su Regimiento por lo admirable de sus valores[65]. Sinclair menciona también el discurso clave del acusado durante el juicio, que pronuncia unas palabras dignas del actor Henry B. Walthall: "It's because the Ninth Cavalry was my home. My real freedom. And my self-respect. And the way I was desertin' it, I wasn't nothin'

[58] Ford, D. 1998, p. 285.
[59] Ford, D. 1998, p. 286.
[60] Sinclair, A. 1984 (primera edición 1979), p. 187.
[61] Sinclair, A. 1984, p. 190.
[62] Sinclair, A. 1984, p. 190.
[63] Sinclair, A. 1984, p. 190.
[64] Sinclair, A. 1984, p. 190.
[65] Sinclair, A. 1984, pp. 190-191.

but a swamp-runnin' nigger. And I ain't that! Do you hear me? I'm a *man*!"[66] Se recoge, citando a McBride y Wilmington, la importancia que tiene en el film el hecho de que fuera una de las primeras veces que un negro se llamaba a sí mismo "nigger" ("negro" en sentido despectivo), en la pantalla, al igual que se mencionan también las palabras de Strode sobre la película, en las que éste hace un balance muy positivo de su trabajo[67]. Finalmente se reconoce la veracidad histórica que Ford nos presenta: los negros, bajo las órdenes de sus oficiales blancos, lucharon contra los indios. Si bien el director no dio por terminada con esta película su reafirmación en los valores del *western*, ya que en su siguiente trabajo se ocupará de la hipocresía sexual en las relaciones entre indios y blancos. Asimismo en el otoño de su propia vida rueda *Cheyenne Autumn*, film en el que paga su tributo con los indios pues centra toda su atención en ellos[68].

Como vision de conjunto Andrew Sinclair afirma lo siguiente: "If any one if his films seemed to tip the balance towards prejudice, the others were sure to tilt the scales the opposite way. Ford always knew that one film could only show a partial truth, while the body of a man's work might suggest his beliefs and his vision of his country's history"[69].

Veamos ahora que nos expone sobre *Sergeant Rutledge* Lindsay Anderson en su estudio, publicado en 1981, *Sobre John Ford* (*About John Ford*).

Anderson destaca lo que para él es la irregular calidad de la obra de Ford en sus últimos años. Así afirma que "de vez en cuando se producía un valeroso intento de enfrentarse con los nuevos valores de la América de posguerra y con las cambiantes exigencias del cine comercial, y a veces parecía que esto podía constituir un nuevo estímulo para su obra, como en el choque del orgullo negro contra los prejuicios blancos en *El sargento negro* o en el intento de saldar una deuda pendiente y hacer acto de contrición por la arrogancia del pasado en *El gran combate*"[70]. Para este crítico, "paradójicamente, a medida que la obra de Ford perdía vigor, parecía volverse más caprichosamente, incluso más obstinadamente, personal; y esto quería decir que resultaba menos atractiva para el público en general"[71]. Anderson cita también su entrevista con Goldbeck, uno de los guionistas del filme. Cuenta que a éste último se le ocurrió que la cuestión racial podía combinarse con el *western*, teniendo en cuenta el contexto histórico, y para interesar a Ford en la historia pensó en James Warner Bellah, con el que el director ya había trabajado en la "trilogía" de la Caballería[72].

Según Lindsay Anderson la influencia de Ford en el desarrollo de *El sargento negro* fue fuerte a medida en que iba convirtiéndose en una película. Si en la idea original de Goldbeck la historia finalizaba justo antes de celebrarse el juicio, en el filme la sala del tribunal es el espacio dramático fundamental, en el que el

---

[66] Sinclair, A. 1984, p. 191. Estas expresivas palabras del sargento Rutledge aparecen recogidas por primera vez, según la bibliografía que manejamos, en McBride y Wilmington (1984, p.173). También en Dan Ford (1998, p. 285).

[67] Sinclair, A. 1984, p. 191. Ver también McBride y Wilmington. 1984, pp. 171-172 (original 1974, p. 169).

[68] Sinclair, A. 1984, pp. 191-192.

[69] Sinclair, A. 1984, p. 192.

[70] Anderson, L. 2001, pp. 246-247. Nota: La edición original en inglés es de 1981. Citamos por la edición en castellano y por eso los títulos de las películas que menciona Anderson aparecen en su versión española. Así *El sargento negro* y *El gran combate* son respectivamente *Sergeant Rutledge* (1960) y *Cheyenne Autumn* (1964).

[71] Anderson, L. 2001, p. 272.

[72] Anderson, L. 2001, pp. 288-290.

joven teniente Tom Cantrell, amigo y defensor de Rutledge, juega un importante papel. Para Anderson todo esto recuerda aquí a *El joven Lincoln*, señalando este autor las similitudes entre las dos películas. Al final en la obra que nos ocupa "el clímax llega con la apasionada afirmación de su dignidad y su lealtad hecha por el propio Rutledge, a la que sigue la revelación del auténtico violador gracias a la ingeniosa (aunque no muy convincente) deducción de Cantrell"[73]. No obstante, "el tono de *El sargento negro* está muy alejado de la simpleza primaveral que presidía *El joven Lincoln*, con su idealismo y su pureza y franqueza emotiva. Aquí las emociones son complejas y se desarrollan a un nivel más soterrado: la pasión se suprime o se pervierte, la decencia y la lealtad se ven amenazadas por el miedo y la violencia"[74].

Lindsay Anderson señala los principales elementos dramáticos de la película: el tren en la noche, la estación solitaria y oscura, las transiciones desde la sala del tribunal a los hechos narrados mediante *flashbacks*, etc. Para él Ford dirige estas escenas con una fuerza melodramática tremendamente sugestiva[75]. Anderson reconoce que entre los aspectos del filme que más han interesado a la crítica se encuentra el del racismo y cita expresamente a J. A. Place. Destaca también que "*El sargento negro* tiene más de un héroe, y, además, se ocupa de una cuestión distinta a esa, igualmente central y que, finalmente, se revela como más significativa. Se trata del viejo tema, tan caro a Ford aunque ya no estuviera de moda, de la dignidad y del deber militar, identificados, como ya sucediera en el pasado, con las tradiciones de la caballería de los Estados Unidos. Los dos héroes del filme son expresiones de ese tema; pero, por primera vez en la obra de Ford, uno de ellos es negro, el sargento Rutledge"[76].

Para Anderson el Rutledge interpretado por Woody Strode, "es menos un personaje dibujado con trazos naturalistas o del que se ofrezca un retrato psicológico que una representación poética e incluso mítica"[77]. Se subraya así el porte heroico y la identificación con la estampa y la imagen del legendario Capitán Buffalo. "Hasta *El sol siempre brilla en Kentucky*, Ford (que nunca, jamás, fue racista) siempre se había mantenido fiel a los estereotipos cómicos o sentimentales de los primeros tiempos del cine americano, inocentes y cariñosos, jamás baratos o carentes de su propia dignidad y *pathos*; pero los negros no habían pasado de ser en sus películas personajes marginales y que en última instancia resultaban demasiado cómodamente apegados al amable espíritu del Tío Tom. *El sargento negro* le dio a Ford la oportunidad de dotar a un hombre negro de una importancia y una dignidad desconocidas en su filmografía"[78].

Para este crítico la película no posee nada de moderno o radical, ya que Ford no descubre nuevas fuentes de inspiración manteniéndose fiel a las de siempre. Así el personaje de Rutledge es el de un hombre atormentado, pero no airado, al que el universo militar dota de dignidad y de hombría, presentándolo Ford con el aliento romántico y aún poderoso de su propia fe en la tradición. El otro héroe del filme es Tom Cantrell, interpretado por Jeffrey Hunter, y aunque éste último no tiene la talla ni la resonancia de un Fonda o de Wayne hace una

[73] Anderson, L. 2001, p. 290. El título original de *El joven Lincoln* es *Young Mr. Lincoln* (1939).
[74] Anderson, L. 2001, p. 291.
[75] Anderson, L. 2001, p. 291.
[76] Anderson, L. 2001, p. 291.
[77] Anderson, L. 2001, p. 291.
[78] Anderson, L. 2001, p. 292. Recuérdese que citamos por la edición en castellano. El título original de *El sol siempre brilla en Kentucky* es *The Sun Shines Bright* (1953).

interpretación no menospreciable del héroe fordiano, por su rectitud, por su honradez juvenil y por su potente sinceridad. En este sentido es central en la película la lealtad de Cantrell hacia el código militar y también es importante el papel de Mary Beecher, resuelta, sin ñoñería y que aprende a valorar dicho código[79]. Subraya Anderson que "si Ford vio en la idea de Willis Goldbeck una buena oportunidad de introducir innovaciones, también debió de darse cuenta de las oportunidades que ahí se le brindaban para volver una vez más sobre sus temas favoritos y para resucitarlos"[80].

Asimismo Lindsay Anderson recoge los comentarios de los guionistas, Goldbeck y Bellah, presentes en las primeras biografías del director, y según los cuales Ford habría perdido interés siendo más descuidado en el rodaje. Aprecia la desigual actuación de algunos actores, pero finalmente afirma que "en cualquier caso, un filme como *El sargento negro* debe ser juzgado y valorado no por sus debilidades sino por sus logros. Pos supuesto, cuanto en él hay de precipitado, de descuidado y de rutinario resulta lamentable: los Buffalo Soldiers marchan sonrientes bajo la columnata mirando de reojo a Tom y Mary mientras éstos se reconcilian de una manera perfectamente rutinaria, y luego se adentran en Monument Valley para concluir con la tradicional cabalgada. Todo esto resulta manido, y notamos la impaciencia del director por «enlatarlo» cuanto antes. Sin embargo, hay ocasiones en las que uno siente que el talento de Ford se despliega, movido por su tema, de una forma que no veíamos desde hacía mucho tiempo; las escenas, entonces, cobran vida con la tensión, el calor y la vibración de las convicciones profundamente sentidas. Los exteriores fueron rodados con gran rapidez (el ochenta por ciento del rodaje, según Dan Ford, se realizó en estudio), pero poseen un vigor espléndido, que corta el aliento, en el que se manifiesta la magia, prodigada sin esfuerzo e inanalizable, de los maestros antiguos. Ford volvería a rodar en Monument Valley, pero ya nunca más con la intensa y calurosa carga lírica. Era su despedida final, ciertamente conmovedora, a las viejas y buenas causas.

El sargento negro no consiguió el éxito que todo el mundo —Goldbeck, Ford y la Warner Brothers— había previsto. Pero eso no era sorprendente. Ford no podía volverse un director moderno y acorde a los nuevos tiempos simplemente por hacerse cargo de un tema moderno y acorde a los nuevos tiempos. Su romanticismo estaba demasiado arraigado en él, y ya era demasiado tarde como para que su enfoque simplista y tradicional de lo que debía ser el espectáculo popular pudiera ser cambiado"[81].

Otro destacado estudioso de la filmografía fordiana es Tag Gallagher. Veamos pues que nos expone en su obra *John Ford. The man and his films* (1986).

Para este autor *Sergeant Rutledge*, en contraste con *The Horse Soldiers*, es una película que no se abre al mundo natural y que está centrada en una subjetividad torturada. La fotografía de Bert Glennon la convierte en la película de color más expresionista de Ford y posiblemente la más brillante, con personajes sobre fondo negro, con la niebla cortada a retazos y con trenes que silban en la noche[82]. Gallagher piensa que esta película, incluso en los exteriores rodados en Monument Valley, presenta un espacio que rodea a los personajes de forma que los constriñe en un mundo de terror y soledad. *Sergeant Rutledge*

[79] Anderson, L. 2001, p. 292.
[80] Anderson, L. 2001, pp. 292-294.
[81] Anderson, L. 2001, pp. 294-295.
[82] Gallagher, T. 1986, p. 373.

no es un film de diálogo entre el hombre y el medio ambiente como sucedía en *Wagon Master*[83]. Este crítico explica que el juicio por violación y asesinato es una farsa montada sobre la pasión blanca que se proyecta sobre el esclavo negro. Todo esto queda destacado por las tomas en ángulo cerrado, los primeros planos, los contrastes con las figuras del fondo, las tonterías del tribunal, los caricaturescos manierismos del fiscal Shattuck y el absurdo y confuso diálogo con Cordelia Fosgate, que llama al fiscal "haddock" (bacalao) y "Captain Fish" (capitán pescado)[84].

Para Gallagher *Sergeant Rutledge* recoge el tema, esbozado ya en *The Sun Shines Bright*, *The Long Gray Line* y *The Searchers*, de la hostilidad de la sociedad militar frente a cualquier otra cosa que no se atenga a su tiránica moral. Así, pocas películas como ésta nos pintan de forma tan desagradable el "orden" y al ejército tan repugnante. En el film la violencia de los blancos y su reprimida sexualidad se disfrazan de orden y se proyectan sobre una tierra y unos hombres negros a los que dominan y de los que temen la violación. Cuando el auténtico violador es un hombre blanco surge el caos[85]. Gallagher se pregunta si la civilización es sólo el disfraz de lo salvaje o si en el fondo lo favorece, y si la negación de la realidad produce más violencia y degeneración sexual. Para él el humor y la exageración de Ford ejemplifican la hipocresía, como se puede ver por la retórica que disfraza el racismo, o en el hecho del reloj robado por el coronel durante la quema de Atlanta, o en el güisqui al que constantemente llama "agua". Como en *Steamboat Round the Bend* la no correspondencia entre los nombres y las cosas significa corrupción social, y al igual que en *The Sun Shines Bright* un hombre negro es utilizado para la autoflagelación de la conciencia blanca. Por eso cuando testifica Mary Beecher o cualquier otro personaje, encuadrados e iluminados por Ford de la forma tan especial como lo hace, más que a Rutledge es al propio tribunal al que se juzga[86].

Cita Gallagher algunas escenas esenciales de Woody Strode durante el juicio, junto con la anécdota de rigor, a pie de página, sobre cómo Ford consiguió que las interpretara al igual que hiciera con McLaglen en *The Informer*. Por otra parte se subraya que en la película no deja de ser irónico que mientras los indios luchan por mantener a los blancos fuera de sus tierras, los negros lo hacen para unirse a la sociedad blanca de forma más completa. También se destaca que la decisión de Rutledge recuerda a la del capitán York al final de *Fort Apache*[87]. Además el sargento, al igual que Lincoln o el juez Priest, conoce hechos que no pueden ser enfrentados a los prejuicios, pero por otra parte en las películas de Ford el carácter es más importante que los meros hechos. Así en *Sergeant Rutledge* la pequeña cruz de oro, en el misterio sobre el asesinato, simboliza la culpabilidad, la salvación y la verdad interior que algún día llegará[88].

Expone, este estudioso de la cinematografía fordiana, que la película fue publicitada sin mucho convencimiento como un film de suspense y ciertamente éste está servido por la misteriosa iluminación, los encuadres angulosos y una docena de flashbacks que presentan los hechos de forma retrospectiva. Además el acusado no cuenta su versión hasta el último corte. Pero el suspense —arguye Gallagher—, no es el fuerte de Ford y de todas formas este film tiene

[83] Gallagher, T. 1986, p. 373.
[84] Gallagher, T. 1986, p. 373.
[85] Gallagher, T. 1986, p. 374.
[86] Gallagher, T. 1986, p. 374.
[87] Gallagher, T. 1986, p. 374.
[88] Gallagher, T. 1986, p. 375.

mucho de mezcla de géneros: película de suspense, *western*, melodrama racial y muestra de expresionismo teórico[89]. Sabemos casi inmediatamente que Rutledge es cien por cien inocente, con lo que el interés por el misterioso asesinato decae y la histriónica confesión del culpable, en el último momento, recae sobre un personaje que no es para nada desconocido. Ford pretende exaltar al sargento pero destruye el suspense de la película. En la práctica, más que en la teoría, *Sergeant Rutledge* es un film que comparte los problemas de otras obras de Ford de este mismo periodo: extraña, desigual, estridente, dispersa por los efectos y finalmente incoherente. Gallagher entiende que desafortunadamente no se cumplen las premisas estructurales del guión, pues los doce flashbacks no reflejan el conocimiento personal de quien está narrando, es decir, los hechos ocurren fuera de la vista de éste y son contrarios a su descripción. Se subraya también que si la subjetividad está en el centro tanto del prejuicio como de la nobleza, es curioso que Ford no explotara las posibilidades inherentes en una narración de múltiples subjetividades. Por último se le reprocha al director la falta de momentos de humor en la película que relajen el ambiente y en general el desequilibrio entre las escenas, lo cual es para Gallagher común a esta etapa de la obra de Ford, problema que éste solucionará en años posteriores[90].

Ronald L. Davis, en su obra *John Ford: Hollywood's Old Master* (1995), nos cuenta que Ford regresó de su esparcimiento por Asia para lanzarse al rodaje de *Sergeant Rutledge*. Originalmente titulada "Captain Buffalo" la película iba a ser un *western* barato. Al director le gustaba la historia de James Warner Bellah y Willis Goldbeck, y también tener la suerte de volver a Monument Valley. Ford escribió a Michael Killanin diciéndole, 'nada de estrellas gracias a Dios, sólo buenos actores'[91].

Davis resume el argumento del film destacando las virtudes del sargento Rutledge y subraya además que esta obra era consecuente con el movimiento de lucha por los derechos civiles con el que Ford estaba entusiasmado. "The colored soldier played a great role in our history —dijo el director— and I wanted to tell that story"[92]. Por otra parte éste reconocía que el tema del racismo estaba de moda y que tenía posibilidades comerciales. Para Dan Ford, el nieto del director, el tema era interesante para la gente de color, pero el punto de vista de su abuelo era estrictamente conservador[93].

Resalta Davis que, solicitado el director cada vez menos para hacer películas, con el film que comentamos no estaba tanto interesado en rendir homenaje a la Caballería Negra como en hacer un buen balance en taquilla. No se ha de olvidar que John Ford se consagró como director de *westerns* y que eso era lo que los productores esperaban de él. Prosigue Davis relatándonos anécdotas familiares cuando Ford, Patrick, sus dos nietos y Wingate Smith se fueron a Monument Valley en busca de localizaciones para *Sergeant Rutledge*. Al director le encantaba la vida al aire libre y el trato desenfadado con todo el equipo de rodaje en exteriores[94]. Dicho equipo llegó a Monument Valley el 14 de julio y comenzaron a trabajar dos días más tarde, pero antes de que la filmación

[89] Gallagher, T. 1986, p. 375.
[90] Gallagher, T. 1986, p. 375.
[91] Davis, Ronald L. 1995, p. 296.
[92] Apud. Davis, Ronald L. 1995, p. 296.
[93] Apud. Davis, Ronald L. 1995, p. 296.
[94] Davis, Ronald L. 1995, pp. 296-297.

comenzase el interés de Ford por la película había disminuido. Se refería a *Sergeant Rutledge* con la expresión "just another job of work"[95].

Prosigue explicándonos Davis la relación entre Woody Strode y el director, y el positivo balance que el neófito actor hizo de su participación en el filme, pues Ford le ayudó mucho a convertirse en un verdadero intérprete. Son éstas, cuestiones que todos los biógrafos y estudiosos de la filmografía fordiana repiten (incluyendo también la autobiografía del propio Strode), y por eso mismo no vamos a insistir en ellas, pues ya han sido expuestas al tratar sobre la ficha técnica de la película. De igual forma abunda Davis en el clima emocional en el que el director puso hábilmente a Woody Strode, para conseguir el efecto deseado a la hora de rodar la escena principal del juicio. El actor reconoció —según atestigua Davis—, que Ford era realmente listo y sabía qué hacer para sacar a flote las emociones de los actores en el momento preciso y culminante. Como ya sabemos por otros testimonios —cosa que Davis también repite—, actor y director llegaron a ser grandes amigos[96].

De nuevo Davis nos cuenta algunas anécdotas más, en este caso las comentadas por Chuck Roberson, uno de los especialistas habituales de los *westerns* de Ford. Son las referidas a la falta de acrobacias y caídas de caballo, pues desde la muerte de Fred Kennedy (otro especialista), Ford se había vuelto más cauteloso. El director parecía más dócil pero también acusaba un mayor toque de amargura y de excentricidad[97].

Lo que a nosotros nos interesa ahora es el balance crítico sobre *Sergeant Rutledge*.

A este respecto Davis afirma que el film fue preestrenado el 2 de diciembre de 1959 en el Crown Theatre de Pasadena. La opinión general es que pocos directores podían superar a Ford en las escenas de acción en exteriores, pero que era bastante limitado en las de interiores[98]. Cuando la película se estrenó, en la primavera de 1960, fue pobremente acogida tanto por los críticos blancos como por los negros. Muchos expresaron su desacuerdo con el film[99]. *Films in Review* declaró que aparentemente Ford había dirigido *Sergeant Rutledge* "with his left hand"[100]. Desde el punto de vista de los militantes y activistas negros la película, en 1960, era demasiado poca cosa y llegaba demasiado tarde. Aquellos que mantenían que el film estaba realizado desde el prejuicio racial no se dieron cuenta de que, realmente, el director sí había profundizado y calado hondo. Además muchos sostuvieron que la película trataba el racismo de forma superficial, pues las relaciones entre los blancos y los negros que aparecen en el film se establecían a costa de ultrajar a los Nativos Americanos[101]. Por otra parte un joven negro, Kirby Williams, escribió a Ford para decirle que había ido a ver *Sergeant Rutledge* y que en su opinión era la película más significativa que había visto sobre el tema Negro, afirmando además el chico que si por él fuera el film debería visionarse en todas las aulas de América[102]. El propio Ford valoraba el film diciendo: "It was the first time we had ever shown the Negro as a hero"[103]. Por otra parte el director, que cobró por este trabajo 250.000 dólares pagaderos

[95] Apud. Davis, Ronald L. 1995, p. 297.
[96] Davis, Ronald L. 1995, p. 298.
[97] Apud. Davis, Ronald L. 1995, p. 298.
[98] Davis, Ronald L. 1995, p. 298.
[99] Davis, Ronald L. 1995, pp. 298-299.
[100] Apud. Davis, Ronald L. 1995, p. 299.
[101] Davis, Ronald L. 1995, p. 299.
[102] Apud. Davis, Ronald L. 1995, p. 299.
[103] Apud. Davis, Ronald L. 1995, p. 299.

a lo largo de un período de cinco años, se quejó de que la película no fue un éxito porque la Warners mandó a un par de chicos en bicicleta para venderla[104]. Concluye Ronald L. Davis que en todo caso *Sergeant Rutledge* contiene una crítica social y afrontó la explosiva cuestión del sexo entre los blancos y los negros[105].

Nos llama la atención que Sam B. Girgus no cite a *Sergeant Rutledge* en su obra *Hollywood Renaissance: The Cinema of Democracy in the Era of Ford, Capra, and Kazan*, publicada en 1998. Nos extraña porque sí menciona al actor Woody Strode en su papel de Pompey cuando estudia *The Man Who Shot Liberty Valance*, llegando incluso a quejarse de la deshumanización y de las profundas ambigüedades raciales presentes en Ford, por tratar de forma humillante al personaje de Luke, la mujer india de *The Searchers*, y por desaprovechar el potencial de Strode en el susodicho papel[106].

Scott Eyman en *Print the Legend. The Life and Times of John Ford*, una de las últimas biografías del director, expone, como es obvio, muchas consideraciones sobre la filmografía fordiana. Sobre *Sergeant Rutledge (El sargento negro)*, recoge bastantes anécdotas de rodaje e impresiones aparecidas en obras pretéritas de otros biógrafos que nosotros ya hemos citado, tanto en este capítulo como en el que dedicamos a la ficha técnica de la película, y por eso no vamos a repetirlas. Así Eyman subraya que a pesar de que el actor Woody Strode no sabía montar a caballo y no sabía actuar realmente, el film mereció la pena para él tanto como actor y como hombre negro. Asimismo afirma:

"Excepto el elegante Juano Hernandez, los actores de la película declaman y no son muy buenos, y Woody Strode parece más un tótem que un hombre. Pero la fuerte historia, la estrechez de los decorados, los ennoblecedores exteriores de Ford y la potencia de la música hacen salir adelante a la película.

Es una película de fuertes yuxtaposiciones: la luz expresionista con que fotografía a la chica asesinada, el enorme primer plano de la mano de Woody Strode extendida sobre el rostro de Constance Towers. Contrariamente a *Fort Apache*, Ford interpreta la elaborada etiqueta de los puestos de caballería en clave cómica, ayudado por los gorjeos de Billie Burke y Mae Marsh. Una vez más Ford muestra su preocupación por el racismo: la devoción sin palabras entre el teniente blanco y sus tropas es conmovedora, como lo es la escena en la que Constance Towers acuna a un soldado búfalo herido entre sus brazos.

A Ford le ayuda la potente fotografía de Bert Glennon, duras líneas y los fuertes negros del Technicolor. Tal como está rodado por Glennon, es tanto una película negra como un *western*. Cuando Ford hace un *flash back* durante los testimonios en la sala del tribunal, las luces en la sala disminuyen, un foco ilumina al que habla y Ford hace un corte directo; un efecto agradable y bastante teatral.

A pesar de las pobres interpretaciones y la recargada confesión de los testigos, más adecuada para «Perry Mason», *El sargento negro* es una película de considerable belleza formal acerca de los lazos entre una banda de hermanos negros. No es de extrañar que recaudara poco dinero en las taquillas domésticas, recaudando sólo 784.000 dólares. Funcionó mucho mejor al otro

[104] Apud. Davis, Ronald L. 1995, p. 299.
[105] Davis, Ronald L. 1995, p. 299.
[106] B. Girgus, S. 1998, pp. 218-219.

lado del mar, recaudando 1,7 millones de dólares, pero aún así fue probablemente un fracaso financiero"[107].

Finalmente concluye Eyman que *El sargento negro* había tenido un tema ambicioso e, intermitentemente, lo era en su ejecución[108].

Por otra parte este mismo crítico, en combinación con el editor Paul Duncan, vuelve sobre el cine de Ford en *John Ford: The Complete Films*, obra publicada en el 2004. En este libro relaciona *Sergeant Rutledge* con otra película importante, *To Kill a Mockingbird* (*Matar a un ruiseñor*, 1962), el drama dirigido por Robert Mulligan, y afirma de nuevo las mismas tesis: *Sergeant Rutledge* es un *western* y una película de juicios con unos toques de cine negro, además está fotografiada de forma expresionista. Cita de igual forma que a Ford le preocupaba el racismo y que el film contiene una tesis explosiva en una atmósfera opresiva, todo ello en el marco de unos decorados ennoblecedores. El potente drama judicial, presente en la película, refleja así las actitudes ante los negros que prevalecían en los Estados Unidos en los años sesenta[109].

La última biografía que tendremos en cuenta es la de Joseph McBride, *Searching for John Ford: A Life*, publicada originalmente en el 2001 y a la que también vamos a citar por la edición española. Al igual que Eyman, pero con más profusión de detalles, McBride recoge multitud de aspectos que otros biógrafos y estudiosos ya contemplaron sobre *Sergeant Rutledge* (*El sargento Negro*), con anterioridad y que nosotros ya hemos referido. Así cita a William H. Leckie a propósito del origen del término "buffalo soldier", polemiza con Thomas Cripps, el estudioso del cine protagonizado por los negros, en torno a la significación de esta película de Ford, e incluye la respuesta del director a la acusación de racista por parte de Samuel Lachize, un crítico del diario del Partido Comunista Francés *L'Humanité*[110].

Así McBride afirma:

"En esta etapa final de su carrera, Ford había alcanzado una elegante sencillez y precisión estilística que algunos confundían con una actitud mecánica hacia su equipo. Si ahora Ford parecía menos interesado en la belleza visual por su propio bien, no se trataba simplemente de una cuestión de la avanzada edad y de la pérdida de visión, sino del resultado de su decisión de prescindir de lo superfluo para centrar su atención en los temas, ideas y situaciones emocionales que le preocupaban de forma más urgente. De manera cada vez más obsesiva, éstos giraban en torno a conflictos raciales, el problema aparentemente más inabordable dentro de la psique americana. Deliberadamente, Ford quiso rectificar en los años de vida que le quedaban algunos olvidos y desequilibrios de su obra, buscando historias sobre grupos que había relegado habitualmente a un estatus secundario —los negros, los indios y las mujeres— para otorgarles el rol protagónico.

Como estudioso de la historia americana, Ford estaba satisfecho de poder rendir homenaje a los soldados de caballería negros, conocidos como los «Buffalo Soldiers»… …Para Ford, la idea fundamental es que, al igual que los irlandeses en sus películas sobre la caballería, los afroamericanos se esfuerzan por integrarse en la sociedad americana a través de un leal servicio al ejército,

[107] Eyman, S. 2001, pp. 469-470. Citamos por la edición en castellano. La versión original en inglés es de 1999.

[108] Eyman S. 2001, p. 475.

[109] Eyman, S y Duncan, P. 2004, pp. 163, 166. Citamos por la edición en castellano.

[110] McBride, J. 2004 (edición española), pp. 660-668.

una consideración que pesa más que la trágica ironía de que tengan que demostrar su aptitud para obtener la ciudadanía matando indios…

…La perspectiva racial de Ford en *El sargento negro* es la de un liberal progresista del siglo XIX. Es incapaz de apreciar lo duro que había sido tanto para los afroamericanos como para los irlandeses conseguir la asimilación total fuera de la situación segura y asexual de la vida militar. Ni tampoco podía comprender por qué los negros eran incapaces de considerar deseable dicha asimilación…

…Al igual que *El último hurra*, *El sargento negro* pone de manifiesto un creciente nivel de inseguridad en Ford a la hora de abordar la historia de América. Consciente de que se encontraba en la etapa final de su dilatada carrera, y acaso también porque estaba cansado de los críticos miopes, Ford aportó un nuevo elemento de urgencia didáctica a su trabajo. Estas últimas películas producen la sensación de que el director estaba brindando sus sentimientos y sabiduría acumulados —su testamento— antes de que fuera demasiado tarde. El creciente desencanto de Ford con respecto a la sociedad americana a medida que se acercaban los turbulentos años sesenta aceleró esta evolución"[111].

Para McBride el sargento Rutledge es uno de esos personajes, de las últimas películas de John Ford, que es capaz de situarse fuera de la historia al mismo tiempo que la están viviendo. Así Rutledge es "un hombre que se da cuenta de que el sentido último de su batalla personal sólo puede llevarse a cabo por completo cuando él ya sea historia"[112].

Llama también la atención este biógrafo sobre la elección de Woody Strode, con su escultural y atlético físico, para encarnar el papel de héroe, junto con el tema musical tal y como es utilizado por el director, resaltando que "esta idealización es un arma de doble filo, ya que hace que Rutledge parezca a veces más y a veces menos que un hombre. Mientras sus compañeros le cantan la canción a Rutledge, Ford le muestra desde un ángulo bajo, posando heroicamente contra un cielo nublado"[113]. Después de explicar la escena McBride afirma, que "aquí Ford está llevando su estrategia para la creación de un mito con lo que se ve y lo que se oye, mientras insiste simultáneamente en la validez del mismo"[114].

De igual forma insiste McBride, en que "la relación profesional de Ford con Woody Strode demostró tanto la necesidad del director de evidenciar su progresismo racial como su profunda y no reconocida ambivalencia con respecto al tema de la raza"[115].

Por último McBride contradice la interpretación que hace Thomas Cripps (vid. infra), pues Rutledge no es absuelto por un jurado de buena gente blanca, sino que el consejo de guerra es presentado por Ford de forma cínica, corrupta y racista, "y Rutledge es exonerado no por el jurado o incluso por las pruebas, sino por la repentina confesión del auténtico culpable. Ford se burla de una forma mordaz del público blanco que asiste al juicio, que incluye a una banda de linchamiento que lleva una soga y a una manada de viudas de oficiales que se deleitan morbosamente al escuchar el testimonio sobre la violación y los comentarios sobre la sexualidad negra (entre el público, y no por casualidad, se

[111] McBride, J. 2004, pp. 662-664.
[112] McBride, J. 2004, p. 664.
[113] McBride, J. 2004, p. 665.
[114] McBride, J. 2004, p. 665.
[115] McBride, J. 2004, p. 665.

encuentra Mae Marsh, que en *El nacimiento de una nación*, de Griffith, lucha por salvar su vida mientras es perseguida por un hombre negro).

La afirmación de Cripps de que *El sargento negro* refuerza el estereotipo del negro brutal también es errónea; si por algo puede ser criticada la película es por apostar por el estereotipo del tío Sam. En la mayoría de encarnaciones de la virilidad, Rutledge es neutralizado por la censura racista de la sociedad. Cantrell basa parcialmente su defensa en la deferencia que muestra Rutledge hacia Jim Crow en presencia de Mary Beecher. El énfasis que pone Ford en el carácter asexuado y sumiso de Rutledge determina el mensaje de una película pensada para demostrar que los negros deben ser tratados con total igualdad. En su brutal sinceridad con respecto a los orígenes sexuales del racismo de los blancos hay mucha ambivalencia y, para que comprendamos y rechacemos ese prejuicio, Ford insiste con atrevimiento en esos sentimientos con una imaginería gótica sacada directamente de las películas de horror.

La primera aparición de Rutledge tiene lugar en un primer plano nocturno, mientras tapa con su mano la boca de la heroína rubia. Mary declara en el tribunal que «fue como si me hubieran arrancado de este mundo, […] ¡Fue como una pesadilla!». Provocando sensaciones similares en el público al evocar la imagen del negro brutal mezclándola con lo que Rutledge llama «asuntos de mujer blanca», Ford implica poderosamente al espectador en su propio racismo antes de proceder a atacarlo y a disiparlo. Si después del desenlace queda una sensación de desasosiego es porque *El sargento negro* está llena de duras tensiones sin resolver que no han encontrado una forma artística enteramente satisfactoria. Pero Ford es lo suficientemente honesto como para admitir y enfrentarse a su propia complicidad con el racismo, y merece reconocimiento por abordar temas como éstos sin ambages"[116].

Brian Spittles, en su estudio sobre *John Ford* (2002), nos explica cómo éste retó las posibles preconcepciones ideológicas de la audiencia sobre el género *western*, refiriéndose el autor principalmente a *The Searchers* y a *Sergeant Rutledge*. Ford desarrollaba y mejoraba así todo lo que hacía. Spittles subraya las similitudes entre *Young Mr. Lincoln* y *Sergeant Rutledge* e incide en el revelador y afín estilo narrativo de estas dos películas, principalmente en lo que se refiere a la forma por la que el abogado defensor de Rutledge, el teniente Tom Cantrell, demuestra la falsedad de Chandler Hubble. Se logra así que este testigo falso se derrumbe y confiese su crimen, y todo ello en el momento más duro del juicio en el que la falsa acusación parecía haber triunfado. No obstante también hay diferencias fundamentales entre los dos filmes. En la obra sobre el joven Lincoln la personalidad del futuro presidente era el eje central, y ahora no es Cantrell el principal protagonista, sino Rutledge. Aunque el tema de la justicia es común, en la presente el honor y la integridad del sargento son los ingredientes que dan fuerza a la película. La otra desemejanza es que *Sergeant Rutledge* tiene una mayor complejidad narrativa por el amplio uso de secuencias en *flashback*. Al espectador se le presentan 'hechos' y diferentes interpretaciones de los mismos en un perfecto equilibrio entre el miedo y la seguridad. También sostiene Spittles que en este film, como en otros en los que recurre al *flashback*, se puede percibir a un Ford obsesionado por la historia y por el pasado como realidad, mito y leyenda, bien para glorificarlo o para examinar la validez de las creencias, tanto como celebración conservadora o como crítica subversiva.

[116] McBride, J. 2004, p. 667.

Asimismo Brian Spittles señala que, antes del gran resurgir de las actividades por los derechos civiles en los Estados Unidos, Ford ya había rodado filmes desarrollados en el Sur y en siglo XIX; se citan *Judge Priest* y *The Sun Shines Bright*. No obstante el retrato más complejo de los Negros hecho por el director fue *Sergeant Rutledge*, obra filmada en plena campaña de lucha por los citados derechos. Se nos dice así que se trata de una película compleja, al ser a la vez un *western* y una obra del género judicial con suspense. Spittles recalca que las escenas del juicio oscilan entre el melodrama y la comedia burlona típicamente fordiana, subrayando también los *flashbacks* en los que destaca la bravura, la integridad y la dignidad de Rutledge. Se llama entonces la atención sobre el uso narrativo de la estructura dual, con escenas yuxtapuestas, pues en unas se nos presenta al sargento como el único personaje negro en un mundo blanco (en la sala del juicio), y en otras el compañerismo de Rutledge con sus camaradas (en las secuencias en *flashback* en que está con la tropa).

En su enjuiciamiento del film Spittles nos dice que no todos los blancos son racistas, pero destaca sobre todo la digna calma del sargento en todo momento, lo cual es también un tema muy fordiano. Principalmente Ford pretende ennoblecer la personalidad del Negro y crear un nuevo tipo de héroe, en sus propias palabras alguien que es un ser noble y no sólo un buen chico. Si el film es una apología de los Negros no lo es tanto por respecto al indigno trato que se les dio después de la Guerra Civil, sino frente a cómo eran presentados en Hollywood. Según el propio canon del director, Woody Strode, por su personalidad y su físico, es la contrafigura de Stepin Fetchit, el actor negro con el que Ford había trabajado décadas atrás. Por otra parte en *Sergeant Rutledge* hay dos aspectos que llevan la etiqueta del director: uno, el cambio del título de la película, pues se subraya que es un soldado concreto que tiene una historia y una reputación ejemplar. El otro, la imposición de una conclusión definitiva en el film, ya que se establece la integridad, la dignidad y el ennoblecimiento del personaje, siendo condenado el racismo. Todo esto es reconocido por el crítico Armond White (al que Spittles cita), según el cual Ford utiliza el racismo para lanzarlo contra el corazón mismo de las instituciones americanas, enfrentando los ya citados aspectos con las prácticas habituales de dichas instituciones, algo en suma que no estaba presente aún en *The Searchers*.

En *Sergeant Rutledge* la intención consciente es clara, pero no lo es tanto si atendemos a su inconsciente realización. A pesar de la repugnante fealdad de lo que se nos narra y del claro conocimiento que Ford demuestra sobre el tema, es posible que incluso en 1960, para el director, el Oeste de 1880 no fuera más que un mundo mítico desconocido, como también era desconocida la vida negra para la mayoría de los espectadores blancos. Se puede pensar que en este *western* el eje central no es el soldado negro, pues existe sólo un estereotipo, ya que no hemos de olvidar que el film no finaliza con la confirmación de la bondad de Rutledge, sino con la romántica reconciliación de Tom y Mary, los dos personajes que han creído en su inocencia. La denodada búsqueda de la verdad por parte de Cantrell, durante el juicio, puede entenderse como una forma de cortejar a Mary, una reafirmación de su fortaleza de carácter y de su propio prejuicio racial.

Un problema ideológico-cultural presente en la película es que la mayoría de los soldados negros están indiferenciados, siendo un grupo homogéneo que comparte la característica común de su negrura. El ennoblecimiento se alcanza más a través de la idealización que del realismo. Rutledge es demasiado perfecto. El sargento Matthew Skidmore es también demasiado obediente y fácil de conformar, aceptando el servilismo como algo inevitable y quizás natural. Así la nobleza de los negros se confirma, por estar de acuerdo con el deseo de los

blancos de mantener el *status quo* básico: la igualdad nominal es atemperada por la desigualdad real.

Se puede argüir que en *Sergeant Rutledge* los personajes negros son dependientes de los blancos y no sólo en el plano social. Rutledge es inteligente y valiente, pero es Cantrell el que busca la verdad. Los *westerns* de los blancos pretenden incorporar otras culturas pero con prácticas y creencias del hombre blanco. Además, otro aspecto delicado del film es que para que los negros sean ennoblecidos se representa a los indios estereotipados como salvajes. Lo que sucede realmente es que tanto los negros como los indios son explotados por los blancos, equivocándose Rutledge al identificar los intereses de los negros con los de la sociedad blanca.

En otro orden de cosas Spittles presenta la tesis de William Darby según la cual habría ciertas semejanzas estilísticas, en composición y fotografía, entre *She Wore a Yellow Ribbon* y *Sergeant Rutledge*. Estos elementos de tipo icónico son interpretados por algunos críticos como un proceso de universalización, pero para otros no son más que estereotipos.

Para finalizar, y explicando el tratamiento que Ford hace de las mujeres en sus películas, Spittles señala que frente a la tesis de que en algunos filmes está presente un feminismo místico, que muestra a la mujer como ser cargado de una espiritualidad casi sobrenatural y como tal por encima de las instituciones sociales, es necesario recordar también que en otras obras las féminas son extremadamente activas, como es el caso de Mary Beecher en *Sergeant Rutledge* que es capaz de defenderse y matar a un apache[117].

Sergeant Rutledge y los estereotipos Negros

Entre los estudiosos del cine protagonizado o interpretado por afroamericanos destacamos a Thomas Cripps y a Donald Bogle, a los que ya hemos citado en otro apartado de nuestro trabajo[118].

Cripps hace la siguiente valoración del film de Ford, en su estudio referido al periodo que va de la Segunda Guerra Mundial hasta la época de la lucha por los Derechos Civiles. Así pues afirma lo siguiente: "The most warped instance of such indirection was John Ford's *Sergeant Rutledge* (1960). In this courtroom drama, a black soldier on the frontier is exonerated by a jury of good white people, proved that, in this decade in which Eldridge Cleaver described rape as a political act, the stereotyped black brute reasserted itself in white memory"[119].

Por su parte Donald Bogle expone que el actor negro Woody Strode tuvo su más serio y mejor papel en la película de John Ford *Sergeant Rutledge* (1960), film que marcó un importante hito en la evolución de la conciencia racial del director. Previamente Ford, en su retrato de los negros, había ido de un extremo a otro. Por un lado en el film *Arrowsmith* (1931) había estado por delante de su tiempo, al presentar de forma humana y sensible al doctor negro Marchand. Sin embargo sus películas *Judge Priest* (1934) y *Steamboat' Round the Bend* (1935) habían seguido los estereotipos aceptados de su tiempo. Cada una de ellas

[117] Spittles, B. 2002, pp. 8, 24, 33-34, 51, 53, 64-65, 73, 81, 97-103, 108, 110. Nota: Ponemos sólo esta cita del libro de Spittles para no recargar en exceso el texto con llamadas y también porque hemos efectuado un resumen de sus tesis principales sobre la película que nos ocupa.

[118] Véase el apartado dedicado a "Los estereotipos negros en el cine desde sus orígenes hasta 1960"**.**

[119] Cripps, T. 1993, p. 270.

había denostado y explotado al actor Stepin Fetchit[120]. En 1949, después de sus conflictos con Ethel Waters sobre la interpretación de ésta en el personaje de Granny, de la película *Pinky*, Ford fue quitado de en medio por el productor Darryl F. Zanuck. "It was a professional difference of opinion, Zanuck later said. «Ford's Negroes were like Aunt Jemima caricatures»"[121]. En 1959 el director fue criticado por el tratamiento cinematográfico dado a Althea Gibson en *The Horse Soldiers*. Por esto *Sergeant Rutledge* parecía una disculpa por todas sus indiscreciones raciales del pasado, pues Ford intenta presentar al Negro como una figura digna y noble[122].

Bogle explica que la película que nos ocupa desafortunadamente no tuvo éxito de la manera que Ford había deseado y la actuación de Woody Strode fue el único aspecto del film alabado por los críticos. Aquí Strode interpreta a un soldado negro acusado de doble asesinato y violación de una chica blanca. A lo largo de la película, mientras es acosado y perseguido, el personaje que interpreta este actor mantiene su integridad y su compostura, y al final su heroísmo no queda sólo confirmado sino que su inocencia también es descubierta. Debido a lo que muchos críticos consideran un trabajo impresionante (aunque visto desde hoy Woody Strode sería muy inexpresivo en su actuación), una nueva carrera parecía abrirse para este actor. Pero la historia épica de Ford fue una excepción en la clase de películas en las que trabajó. En filmes posteriores Strode se encontró otra vez con el pecho descubierto, mostrando los músculos y su brillante sonrisa[123].

Sergeant Rutledge y el *Western*

En este subapartado comenzaremos aludiendo a algunas obras que hemos manejado para estudiar el *western* y en las que no se analiza *Sergeant Rutledge* o sólo aparece citado de pasada.

Así en *Six Guns and Society: A Structural Study of the Western* (1975), Will Wright hace, como el título indica, un análisis estructuralista de la mitología del *western*. Entre las películas que no menciona hay ausencias notables y de John Ford se hecha en falta *Sergeant Rutledge* y *The Man Who Shot Liberty Valance*. Este mismo autor vuelve sobre el tema en *The Wild West: The Mythical Cowboy and Social Theory* (2001) y de nuevo no aparecen en la relación de obras estudiadas las que hemos mencionado. Tampoco está presente *Sergeant Rutledge* en el libro de Charles Ford *Histoire du Western* (1976), ni en el de Jean-Louis Leutrat *Le western: Quand la légende devient réalité* (1995). Lo mismo hay que decir del estudio sobre *My Darling Clementine* editado por Robert Lyons en 1984. William K. Everson, en *The Hollywood Western* (1992), sólo lo cita de pasada. Asimismo en la obra editada por Edward Buscombe y Roberta E Pearson, *Back in the Saddle Again* (1998), Jean-Louis Leutrat y Suzanne Liandrat-Guigues sólo mencionan *Sergeant Rutledge* para explicar qué localizaciones de Monument Valley empleó el director. En *The Six-Gun Mystique Sequel* (1999), una obra importante de John G. Cawelti, con bastante bibliografía sobre el *western* y sus temáticas y con diferentes clasificaciones de las películas, el film únicamente aparece enclasado entre las obras del género de John Ford y en las que tratan sobre la Caballería; no está en las encuestas sobre los mejores

[120] Bogle, D. 2004, pp. 185-186.
[121] Apud. Bogle, D. 2004, p. 186.
[122] Bogle, D. 2004, p. 186.
[123] Bogle, D. 2004, p. 186.

westerns (ni siquiera del propio Ford) y, evidentemente, tampoco se cita entre los más taquilleros. En el breve estudio sobre *The Searchers*, publicado por Edward Buscombe en el 2000, no encontramos nada destacable sobre la obra que nos interesa. De igual forma John Saunders, en *The Western Genre: from Lordsburg to Big Whiskey* (2001), no cita esta obra. En *Code of Honor. The making of three great American Westerns* (2003) Michael F. Blake analiza *High Noon*, *Shane* y *The Searchers*, y aunque menciona otras películas sólo cita *Sergeant Rutledge* para indicar que en ella también volvió a trabajar Jeffrey Hunter. En el ensayo *The Invention of the Western Film. A Cultural History of the Genre's First Half-Century*, publicado en el 2003 por Scott Simmon, este autor menciona bastantes *westerns* posteriores a 1950 y sin embargo la obra de Ford brilla por su ausencia. Por último vamos a nombrar de nuevo a Edward Buscombe, pues en su estudio sobre *Unforgiven*, dedicado al ya famoso filme de Clint Eastwood, aunque alude al problema racial no dice nada sobre *Sergeant Rutledge*[124].

Por otra parte, y refiriéndonos ya a los estudios más importantes sobre el *western* que sí citan la obra que estamos investigando, intentaremos seguir un cierto orden cronológico para extraer la documentación que nos interesa. Hemos de empezar pues mencionando el trabajo, ya clásico pues data de 1964, de Jean-Louis Rieupeyrout, *La grande aventure du western. Du Far West à Hollywood (1894-1963)*. En esta obra gala el autor se refiere a John Ford como el "Old King of Westernland". (El viejo rey en el territorio del *western*). Para Rieupeyrout los *westerns* de Ford constituyen un mundo propio y aparte, que sólo puede ser juzgado por sí mismo y a partir de las premisas que le dan su propia identidad. Así un *western* de este autor ha de ser evaluado en relación con sus anteriores creaciones. El director se lo debe todo a sí mismo, a sus personajes, a sus dramas y al entorno histórico o social en el que se ubican. Se sostiene que ya en obras anteriores, desde *Fort Apache* hasta llegar a *Le sergent noir* (título francés de *Sergeant Rutledge*) y pasando por *The Searchers*, la preocupación fordiana por la temática racial y sus problemas va en aumento. *Le sergent noir* es una producción familiar (el director contaba con su hijo como ayudante además de con guionistas amigos). En este filme el tema racial es central. Ford toma partido a favor del acusado, el negro Rutledge, y se posiciona en contra del ejército; siendo ésta la forma en la que el director contraría a los que lo tenían por racista[125]. Rieupeyrout cita una entrevista a él concedida por Ford en la que se dice: "On croit que je suis raciste, mais dans l'Arizona, dans le Nouveau Mexique, de nombreux southerners se sont installés, et il n'est pas étonnant dans mes films que ces personajes soient animés de sentiments racistes… *Sergeant Rutledge* a une signification politique, oui…, la question noire actuelle"[126]. Esta obra, como otros de los últimos westerns de Ford, ha de

[124] Wright, W. 1975. Wright, W. 2001. Ford, Ch. 1976. Leutrat, J. L. 1995. Lyons, R. 1984. K. Everson, W. 1994, p. 70 de la edición española. Buscombe, E. & E. Pearson, R. 1998. pp. 160-167. G. Cawelti, J. 1999. pp. 208, 213. Buscombe, E. 2000. Saunders, J. 2001. F. Blake, M. 2003, p. 164. Simmon, S. 2003. Buscombe, E. 2004, p. 42. Nota. Hemos puesto entre paréntesis el año de edición de bastantes de las obras que citamos, tanto en esta nota como en otras, para intentar seguir un cierto orden y facilitar así la lectura.

[125] Rieupeyrout, Jean-Louis. 1964, p. 396.

[126] Rieupeyrout, Jean-Louis in (*Cinéma* 61 février). Apud. Rieupeyrout, Jean-Louis. 1964, pp. 396-397.

ser valorada por su agudeza y por su precisión en la descripción de una mentalidad, en este caso el mundo cerrado de los "Buffalo Soldiers"[127].

En la interesante y muy específica obra de Jean-Jacques Sadoux, titulada *Racism in the western* (1981), se explica que el racismo es el tema central de *The Trial of Sergeant Rutledge* (este es uno de los títulos que se barajaban durante el rodaje). Es la primera vez que un *western* trata el problema negro. Es pues un homenaje al décimo regimiento negro de caballería en los días de la frontera. No se aborda la rehabilitación del indio sino la rehabilitación del negro. Aunque los indios están presentes en el film se tratan de una manera muy convencional, como los alborotadores habituales que matan, torturan y dejan su reserva sin motivo. El interés de esta película radica, consecuentemente, en el estudio de otra forma de discriminación racial. El sargento Rutledge, un soldado de color del citado regimiento, ha sido acusado del asesinato de Lucy Dabney, la hija del comandante del puesto. El film trata del proceso y de los esfuerzos exitosos de Thomas Cantrell, el abogado defensor, por salvar a su cliente. A través del uso de frecuentes flashbacks los antecedentes del caso se le explican al espectador con claridad. Los sentimientos antirracistas de Ford en este *western* no deberían ser puestos en duda. Los espectadores se sienten atraídos inmediatamente por Rutledge, al igual que las reacciones racistas del fiscal y de algunas de las mujeres de los oficiales, son sin duda condenadas y ridiculizadas. Además Ford no duda en tratar el problema con mucho detalle, por ejemplo al aludir a la actitud de los soldados negros hacia la guerra que tienen que hacer a otra gente de color[128].

Sadoux recalca que un episodio muy interesante, a este respecto, ocurre cuando el sargento ayuda a uno de sus soldados que está herido de muerte por los Apaches. "Nosotros luchamos en la guerra de los hombres blancos", susurra el hombre que está a punto de morir. En este momento vemos cómo la conciencia política de Rutledge toma forma a la vez que rompe con su lealtad al ejército. Él conforta a su amigo y predice el día en que los negros dejarán de estar explotados. Esa frase —la que acabamos de citar entrecomillada—, debería acallar, afirma Sadoux, a los que todavía consideran a John Ford como un intransigente cuyas opiniones políticas son tan reaccionarias como las de John Wayne o Ronald Reagan. Pero desafortunadamente este *western* antirracista pierde mucha de su fortaleza por ser a propósito pro-negro pero anti-indio, y por describir al sargento Rutledge como una especie de Superman. Lejos de ser un prototipo normal, que podría representar al americano negro típico, Rutledge está dotado de todo tipo de perfecciones. Él es un soldado de primera cuya lealtad y heroísmo a menudo están enfatizados, y por último es un hombre guapo con una talla casi heroica. Todos los otros personajes, incluido el teniente Cantrell, aparecen como insulsos u ordinarios, pero por esto mismo ningún espectador se atrevería a identificarse con el sargento Rutledge. Sadoux concluye que esta es la parte más débil de un *western* único[129].

La obra de Phil Hardy *The Enciclopedia of Western Movies*, un trabajo muy genérico con infinidad de reseñas sobre *westerns*, que van desde 1929 hasta 1983 (en la edición de 1984), expone que *Sergeant Rutledge* (1960) es una película demasiado esquemática como para tener un éxito total; si bien aunque las escenas del tribunal, con los duelos verbales, son bastante melodramáticas,

[127] Rieupeyrout, Jean-Louis. 1964, p. 398.
[128] Sadoux, J.-J. 1981, pp. 75-76.
[129] Sadoux, J.-J. 1981, pp. 76-77.

los flashbacks que presentan a Strode en acción como el 'Sargento de Primera Braxton Rutledge, Compañía C, del Noveno Regimiento de Caballería de los Estados Unidos', dan gran resonancia a su defensa pues hablan por él más que las pruebas circunstanciales. Ford elude el tema del color de la piel de Strode, identificándolo sobre todo como un hombre de la caballería. No obstante las imágenes en las que canta "Captain Buffalo" y atraviesa el río Pecos le dan al actor una gran dignidad como hombre negro, como el mismo recordará[130].

John H. Lenihan, en *Showdown. Confronting Modern America in the Western Film* (1985), entiende que es significativo que *Sergeant Rutledge* sea el primer *western*, desde *Stars in my Crown* (1950), que muestra a los negros como víctimas de los prejuicios y que lo haga en el contexto de servicio militar leal. Con la película de Ford que estudiamos el director rompió con la sospechosa ausencia de los afroamericanos en el género durante la década de los cincuenta, pero, a pesar de que se mostró crítico con el racismo, asume que el bienestar de los negros depende de los buenos deseos de un blanco inteligente y culto. El destino de Rutledge está en manos de la buena voluntad y de la habilidad de su abogado blanco del ejército. Además Ford utiliza el estereotipo del indio salvaje cuando el sargento defiende a la mujer blanca del ataque de los apaches. Woody Strode, cuya interpretación dio dignidad y prestancia a su papel en este film, se vio reducido a ser un indio vil en *Two Rode Together* (1961) y un fiel sirviente al servicio del ranchero interpretado por John Wayne en *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962). De todos modos Lenihan reconoce que, en estos últimos trabajos, Ford ofreció una visión más crítica de la sociedad de los pioneros que lo que había hecho en sus primeros *westerns*[131].

En la magna obra colectiva editada por Edward Buscombe *The BFI Companion to the Western* (1988), una auténtico tratado enciclopédico, tenemos en el capítulo segundo un diccionario histórico-cultural sobre el género. En el mismo, explicando el papel de los Negros en la historia y en el cine, se afirma que los primeros *westerns* independientes, realizados por la comunidad afroamericana, pretendían principalmente entretener. Sin embargo, la ola liberal que invadió Hollywood en los años sesenta, posibilitó incorporar temas de los Negros a las típicas situaciones del *western*, llegando a convertirse en metáforas sobre lo que serían las relaciones interraciales en la Norteamérica contemporánea. El clima político que se vivía en las calles, generado por las luchas en pro de los derechos civiles de los afroamericanos, se dejará sentir en los argumentos de algunos filmes. El mejor ejemplo de que la incorporación de los nuevos valores políticos al *western* no fue un proceso del todo fácil lo tenemos en la película *Sergeant Rutledge*. Obra con una estructura insegura pero que es uno de los *westerns* liberales más interesantes de esta época[132].

John Ford tal vez no pueda ser descrito como un director liberal, pero cuando hizo la película estaba muy próximo a estas ideas. Este film es un drama sobre las relaciones raciales que expresa el espíritu de la igualdad racial y de la dignidad humana. El personaje central (interpretado por Woody Strode), es presentado como la víctima impotente de la intolerancia, cuya única oportunidad para ser tratado con igualdad reside en el firme apoyo de su oficial en jefe blanco

[130] Hardy, Ph. 1984, p. 277.
[131] H. Lenihan, J. 1985, pp. 64, 85, 88, 158.
[132] Buscombe, E. (editor), 1988, p. 69. El artículo titulado **Blacks** (pp. 68-71) está firmado por Jim Pines (JPi).

(compendio del humanismo liberal). Sin embargo al final de la película Rutledge resurge como un ser noble, casi una figura heroica[133].

Esta imagen en favor de los Negros ha sido contextualizada en la configuración total de un film que muestra signos de fractura con la mitología típica del Oeste y la Frontera americanas. En esta película está ausente o más bien ha sido trastocada la iconografía romántica del Oeste, que tan brillantemente transmitiera Ford en algunos de sus *westerns* clásicos. Así la Caballería de los EE. UU., especialmente su oficialidad, que era un símbolo tradicional de conquista fronteriza y de autoridad, aparece ahora moralmente hundida y desprovista de resolución. El tribunal militar que juzga a Rutledge carece de decoro, reflejando una comunidad que ha perdido su sentido del control. El telón de fondo para el tema racial de la película es una cultura fronteriza atípica, que degenera, donde los valores tradicionales parece que ya no tienen más fuerza ideológica[134].

En este mismo libro editado por Buscombe, y en la ficha de la película *Sergeant Rutledge*, se nos dice, además de exponer brevemente el argumento, que las escenas del juicio están apuntaladas por elementos desagradables e incómodos, mezcla de comedia y melodrama. Las secuencias de los flashbacks que muestran las luchas de la Caballería con los indios, evocadas por Strode en su defensa, están resueltas al modo del mejor Ford. También se afirma que es una ironía que el heroísmo que muestra *Sergeant Rutledge* se haga a expensas de los "pieles rojas", pero de una forma magnífica —se subraya—, el héroe de la película tiene proporciones épicas. El propio Strode comentó que nunca antes en el cine se había visto salir a un negro de una montaña como si fuera John Wayne. Aunque el guión se inclinaba hacia un tratamiento superficial de toda esta problemática, hay una secuencia magníficamente gótica que pone el dedo en la cuestión de la sexualidad negra como eje en torno al cual gira todo. Se trata de aquella en la que una rubia Constance Towers se enfrenta de pronto a Strode, en un encuentro sacudido por la tempestad en una solitaria estación de tren[135].

Por su parte William Darby, en su libro *John Ford's Westerns. A Thematic Analysis, with a Filmography* (1996), hace un análisis exhaustivo de los principales *westerns* de Ford. Se cita a *Sergeant Rutledge* (1960) entre los más valorados del director y como uno de los que utiliza la ambientación y el contexto militar para explorar otro tipo de problemas individuales. Se indican también algunas similitudes entre este film y otros de Ford, aunque no sean *westerns* (por ejemplo la importancia que tiene la estación del tren, o la presencia de un dedo acusador, como el del capitán Shattuck, en la película a la que nos referimos). Además la técnica del flashback está presente en otras obras del director y la mayor presencia de ésta en sus trabajos más tardíos sugiere, implícitamente, un distanciamiento de Ford frente a las tramas más clásicas de sus primeros *westerns*. También el soldado ideal de caballería es un tema recurrente. De igual forma el tratamiento de Mary Beecher es similar al de otros personajes femeninos del director, que encarnan el ideal romántico que él tiene de la mujer, que atrae y se siente atraída por el héroe (como Mary Kate en *The Quiet Man*). A su vez la presencia de un colérico doctor tampoco es algo novedoso en la filmografía fordiana, como no lo es el hecho de que un desertor

[133] Buscombe, E. (editor), 1988, p. 69.
[134] Buscombe, E. (editor), 1988, p. 69.
[135] Buscombe, E. (editor), 1988, pp. 296-297. La entrada **Sergeant Rutledge** está firmada por Tom Milne (TMi).

(en este caso Rutledge), regrese con los suyos cruzando un río (pues el personaje de Tyree hace lo mismo en *Rio Grande*). Además *Sergeant Rutledge* es el único de sus cinco últimos *westerns* que comienza con un gran plano panorámico, a la vez que se presentan los títulos de crédito, algo que había sido muy importante en sus anteriores películas del género. Desde el punto de vista fotográfico también se exploran las relaciones entre la Caballería y el sistema technicolor. El tema de la amenaza india está sugerido de forma insistente y también se defiende que los soldados (como en *She Wore a Yellow Ribbon*), son individuos que transfieren su identidad personal a la casi mística lealtad y devoción por la Caballería.

Asimismo este autor describe y explica minuciosamente la película que nos ocupa, estableciendo relaciones entre ésta y otras obras de Ford. Se subraya que en el filme la comunidad presente en la sala del juicio (tanto civil como militar), no muestra ni arrepentimiento ni remordimiento por su racismo, con lo cual no se interioriza ninguna lección moral. Se entiende que Rutledge debe de ser culpable simplemente porque es negro. Esta culpabilidad es asumida por el coronel Fosgate y los otros miembros del tribunal mientras juegan a las cartas. Así pues el sargento no sólo debe demostrar su inocencia legal, sino que también debe probar que es capaz de actuar como un hombre "civilizado", es decir como un blanco. En la película se remarca el status de poder de la acusación con el contraste entre el dedo acusador, en un guante blanco, y la negrura del rostro del sargento. En definitiva esta película de Ford tiene un argumento bastante elaborado, en consonancia con los cambios sociales contemporáneos que se están viviendo. El uso de flashbacks genera una cierta ambigüedad, ya que en el juicio se mencionan hechos que no hemos visto escenificados. La obra trata un tema de gran calado al poner el énfasis en la perversidad del racismo entre gentes aparentemente buenas, subrayando cómo un hombre debe de luchar por su libertad para acabar encontrándola dentro de sí mismo. Además los principales personajes de la película nos remiten a la necesidad de sacrificar el presente por el futuro[136].

Michael Coyne, en *The Crowded Prairie: American National Identity in the Hollywood Western* (1997), relaciona y compara *Sergeant Rutledge* con *Cheyenne Autumn*. Afirma que en la primera todavía se favorece la estructura del poder blanco, mientras que en la segunda acaba triunfando la razón sobre la pasión y la experiencia sobre la ciega ideología. En ambas películas Ford elogió a las maltratadas minorías raciales de América, pero el hecho de que haya un protagonismo de héroes blancos, en sus estructuras narrativas, sugiere que la mala situación de los Negros y los Indios era fundamentalmente un problema a resolver por la América blanca. Se subraya también que Woody Strode no apareció en los carteles de publicidad de *Sergeant Rutledge*, filme en el que daba vida al personaje del título, siendo relegado al papel del sirviente Pompey en *The Man Who Shot Liberty Valance*[137].

En el libro editado por Janet Walker, *Westerns: films through history*, publicado en el 2001, la propia editora, introduciendo y presentando los diferentes estudios contenidos en el volumen, hace referencia a la importancia que tiene la música y las canciones para la comprensión de determinados *westerns*. Cita, en concreto, de John Ford, *The Horse Soldiers* y *Sergeant*

[136] Darby, William. 1996, pp. 3-4, 22, 26, 30-31, 50, 52, 54, 61, 103, 118-146, 169, 180, 186, 234-235, 256, 275, 279, 295.
[137] Coyne, M. 1997, pp. 99, 124, 135.

Rutledge[138]. En la misma obra Alexandra Keller, analizando la película *Posse*, dirigida y protagonizada por el afroamericano Mario Van Peebles en 1993, se refiere al discurso fordiano presente en la película que nos interesa. Para esta autora el problema del racismo en Ford comienza en *The Searchers* y continúa con no menos ambigüedad en *Sergeant Rutledge*. Al explicar esta película incide en que se trata tanto de un *western* como de un drama judicial y una película de serie negra, dada la cerrada y contrastada estilística que en ella emplea el director. Se subraya la composición a base de *flashbacks* que alternan las escenas del juicio con las de las escaramuzas de la Caballería. Narrativamente está estructurada —afirma la analista—, al modo de *Rashomon* (en referencia a la famosa película de Akira Kurosawa de 1950), para desestabilizar la tradición de la superioridad blanca imperante en el *Western*. No obstante, en el film, la restitución del honor del sargento Rutledge se hace a costa de los nativos americanos, pues la violencia de éstos es la que se proyecta sobre Constance Towers y en general sobre la comunidad blanca de la frontera. El Rutledge al que da vida Strode tiene así sólo una presencia secundaria y servil. También se recalca que, irónicamente, todo lo anteriormente dicho entra dentro de una larga tradición en la representación de la virilidad Negra por el cine americano. Este legado, que tiene como punto de arranque más antiguo a la obra *The Birth of a Nation*, muestra a los hombres negros como profundamente amenazadores, especialmente cuando son utilizados para personificar la amenaza sexual que recae sobre las mujeres blancas y por extensión sobre la pureza racial. Por todo lo anterior para que Rutledge no sea visto como peligroso debe de ser asexualizado, siendo sustituido como elemento de intimidación y de peligro por otra identidad no blanca: los nativos americanos[139].

En esta misma colección de artículos Kathryn Kalinak, refiriéndose a la música de las películas, menciona "Jubilo", un viejo y conocido canto abolicionista. Incide en el uso que se hace de él en dos películas de John Ford: *The Horse Soldiers* (1959) y *Sergeant Rutledge* (1960). Explica que en el primer filme se puede oír en la banda sonora durante un acto religioso en una iglesia afroamericana. En la segunda película esta autora entiende que hay una conexión entre la canción y Rutledge, el soldado negro. Abolición, esclavitud y raza son elementos que están muy cerca del espíritu que aflora en "Jubilo" y que crean unas resonancias de las que la canción no está enteramente libre[140].

Asimismo Gaylyn Studlar y Matthew Bernstein, editores del libro colectivo *John Ford Made Westerns* (2001), explican que muchos de los *westerns* de Ford posteriores a la Segunda Guerra Mundial, entre los que se encuentra *Sergeant Rutledge* (1960), no siempre fueron valorados positivamente por los críticos, ni siquiera tomados en serio, y sin embargo a menudo fueron alabados por su belleza visual y por la forma y el sentimiento de su "poesía". Inciden los críticos en que a Ford siempre le costó tratar la sensualidad de forma positiva, por eso en *Sergeant Rutledge* tiene dificultades cuando se ve forzado a presentar la anormalidad sexual, pues el violador de esta película es malvado y actúa en los términos más crudos y convencionales. También se resalta la gran importancia que Ford da en sus *westerns* al amor de pareja que lleva al matrimonio, como fuente de todo lo bueno y para asegurar así el futuro de la nación. En este sentido la película que estudiamos no es una excepción. Esta obra representa la tensión entre las etnias que han sido relegadas a la marginación geográfica y

[138] Walker, J. (editora), 2001, p. 19.
[139] Walker, J. (editora), 2001, p. 39.
[140] Walker, J. (editora), 2001, p. 171.

social y la élite WASP (White, Anglo Saxon and Protestant. Blanco, Anglosajón y Protestante). Otra cuestión importante es que en estos filmes de Ford el servicio y la institución militar sirven para mejorar la propia imagen de una etnia. Así se igualan razas y clases sociales. Esto puede verse en *Fort Apache* y en *She Wore a Yellow Ribbon*, aunque los límites reales del pluralismo se constatan en *Sergeant Rutledge*. El servicio militar también implica patriotismo y es una forma eficaz para que los miembros de las clases bajas demuestren, a la mayoría dominante, su amor al país. Así el patriotismo incuestionable se convierte en manos de Ford en una característica principal de los soldados negros. Éstos son devotos a una tradición que trasciende los horizontes sociales y económicos. Por eso gran parte del orgullo, que poseen los "buffalo soldiers" afroamericanos en la película, procede de la lealtad que tienen por una institución que les ha dado una oportunidad. Así el acusado declara en el banquillo que "El Noveno de Caballería es mi hogar, mi verdadera libertad y mi propia estimación".

El foco cultural de Ford es el de "su" etnia marginal (un europeo occidental). Este patrón se sigue incluso en películas como *Cheyenne Autumn* y *Sergeant Rutledge*. En ambas obras es problemático el subargumento romántico que les pone fin, el de la pareja blanca. Lo predecible de las conclusiones de estas películas sugiere que lo que hace especiales a los otros *westerns* de Ford es su comentario cultural final, que en estos dos casos está ausente. En su lugar estas dos obras acaban simplemente volviendo al subargumento romántico estándar de Hollywood, que de modo decepcionante vuelve a enfocar y a resaltar a los que deberían ser personajes blancos secundarios. Puesto que la resolución final es tan poderosa ideológicamente en el cine de Hollywood, y estas dos películas acaban con el final feliz del romance, esto implica que los verdaderos protagonistas fueron siempre los personajes blancos. Irónicamente, aunque debían servir para exponer el racismo americano, estas dos obras carecen de la resonancia cultural que tienen tantos otros *westerns* del director. Y esto sugiere un paradójico corolario: los filmes de Ford tratan los problemas raciales y culturales de forma más profunda y progresista cuando el argumento principal es sobre otro tema.

Para estos estudiosos el esquema de *Sergeant Rutledge* sería el siguiente:

Resolución dramática. La conclusión dramática es la cultural: Hubble es expuesto como un violador asesino y Rutledge es exonerado.

Dilema cultural. ¿Puede una institución de la Mayoría Dominante, el ejército de los EE. UU., superar su racismo y ofrecerle un juicio justo a un afroamericano?

Resolución cultural. Sí, pero atenuado por un subargumento romántico no cultural: el romance entre blancos.

Los autores de este libro se han empeñado en demostrar que John Ford, como americano irlandés, era un director de películas étnicas. Sus obras se centraban en las etnias que conocía mejor: los irlandeses y otros euroamericanos de primera y segunda generación que, un siglo antes cuando Ford estaba creciendo, eran los más estigmatizados socialmente y pertenecían a los grupos marginales de Norteamérica. El progresismo del cine de Ford viene de su posicionamiento a favor de los oprimidos y en contra de la Mayoría Dominante. El problema aquí radica en que el punto de vista del multiculturalismo del director se centra principalmente en los marginados procedentes de las etnias europeas. El proyecto de Ford era elevar a los irlandeses y a otras etnias de Europa por encima de las élites WASP sin rebajar a la gente de color. Desgraciadamente al tratar de hacer lo primero muchas veces acabó haciendo lo segundo. Puesto que la lealtad del director era para con las etnias europeas, su multiculturalismo nunca superó por completo su

etnocentrismo blanco, lo cual provocaba en el peor de los casos un tratamiento insensible de la gente de color, lleno de estereotipos comunes y de paternalismo. Pero el multiculturalismo de Ford también obedecía a una obsesión por la justicia y la tolerancia, lo cual en el mejor de los casos superaba a su etnocentrismo. En sus *westerns* esto se traduce en la constante presencia de elementos críticos contra la hegemonía de la Mayoría Dominante. Al progresar en su carrera el foco cultural de las películas del director se amplió más allá de la discriminación étnica y de clase, incluyendo también el prejuicio racial. Sin embargo en *Sergeant Rutledge* y *Cheyenne Autumn* sus ataques a los prejuicios fueron menos satisfactorios cultural y estéticamente. El multiculturalismo de Ford y su crítica de la ideología dominante tuvieron más poder en otros *westerns*, donde podía jugar con las fórmulas familiares del género y burlarlas. Debido a los propios orígenes étnicos del director, a su formación cultural y a su pasión por la tolerancia y la justicia, sus *westerns* nunca fueron "sólo" *westerns*. Los subargumentos culturales siempre planteaban la pregunta, más fundamental, sobre si podría América logar su ideal de justicia, maldad hacia nadie y libertad para todos. Por otro lado se subraya que el héroe que representa John Wayne, en las películas de Ford, tiende a ser como el de las novelas de Fenimore Cooper (por ejemplo "Hawkeye", "Ojo de Halcón", en *El último mohicano*). Ambos son figuras de proporciones míticas como el ideal imaginario del Capitán Búfalo en *Sergeant Rutledge* (1960). Se reconoce también la importancia de críticos como Lindsay Anderson en el proceso de revalorización de las últimas obras de Ford, consolidando así la reputación del director. También se recuerda que la mayor comprensión hacia los afroamericanos y los nativos indios coincidió con el crecimiento del movimiento por los derechos civiles en EE. UU., y que Ford supo rodearse de personal creativo, principalmente guionistas, sensibles a los cambios socio-políticos de la nación. Por último los autores nos recuerdan las propias palabras del director, que aunque reconoce que ha habido cierta injusticia en el tratamiento fílmico de los indios, también afirma que realmente el Oeste se conquistó luchando contra el indio y que había mucho prejuicio racial, cuestión que queda tratada en *Sergeant Rutledge*[141].

Eric Leguèbe, en su *Histoire mondiale des westerns* (2003), dedica un breve capítulo, titulado "La case de l'Oncle Ford", a la presencia de actores negros en el *Western*. Después de citar algunas películas poco conocidas y pioneras, afirma que *Sergeant Rutledge* (*Sergent noire* en la versión francesa), supuso un gran impulso y fue un hito significativo en esta cuestión. Tras explicar muy brevemente el argumento afirma que en este caso es necesaria una precisión histórica. Los regimientos de caballería formados por voluntarios negros sí participaron realmente en la conquista del Oeste. De hecho, generalmente, se trataba de hombres que habían servido en las filas de la Caballería Nordista durante la guerra de Secesión y que después de la derrota del Sur fueron enviados a luchar en las guerras indias. Sus pesados abrigos de piel de bisonte y sus cabellos rizados les valieron el sobrenombre de "Buffalo Soldiers" (Soldados Bisonte), en boca de los pieles rojas. Además "Capitán Búfalo" es el título de la canción que subraya los momentos más intensos de la película de

[141] Studlar, Gaylyn y Bernstein, Matthew (editores) 2001, pp. 5-6, 34, 55-56, 77, 85, 90-92, 96, 207, 238, 245, 286. Los autores son: Matthew Bernstein, Robin Wood; Gaylyn Studlar, Charles Ramírez Berg, Joan Dagle, Peter Lehman, Edward Buscombe, Kathryn Kalinak, Barry Keith Grant, Charles J. Maland, Emanuel Eisenberg, Frank S. Nugent, entrevista a John Ford (traducida por Gloria Monti) y Bill Libby.

Ford. Afirma también este estudioso que a partir de *Sergent noire* (*Sergeant Rutledge*), comienzan a desgranarse en las pantallas cada vez más *westerns* en los que los Negros tienen papeles importantes. Cita así —entre otras— a *Rio Conchos* (*Río Conchos*, 1964), de Gordon Douglas, y a *The Professionals* (*Los profesionales,* 1966), de Richard Brooks. Nos recuerda también que el mismo año en que Ford rueda *Sergeant Rutledge*, su amigo y discípulo Robert Parrish realiza *The Wonderful Country* (*Más allá de Río Grande*, 1959), película en la que la Caballería de los Estados Unidos está representada por un regimiento de los *Buffalo Soldiers*[142].

En el estudio sobre *John Ford' Stagecoach*, editado por Barry Keith Grant (2003), hay un par de breves referencias tangenciales a *Sergeant Rutledge*. Así J. P. Telotte, analizando la representación racial en la película que da título a este conjunto de ensayos, afirma que los filmes de Ford entrañan una cierta complejidad a la hora de estudiar dicha caracterización racial. Como muchos otros directores, en las primeras décadas del siglo XX, a veces utilizó actores negros bajo estereotipos cómicos. Es el caso del cómico negro Stepin Fetchit en trabajos como *Judge Priest* (1934), *Steamboat Round the Bend* (1935) y *The Sun Shines Bright* (1952). Por necesidades narrativas Ford representó indios de forma peyorativa o cómica, como el caso del indio borracho, Charlie, en *My Darling Clementine* (1946), o la india Look en *The Searchers* (1956). Pero particularmente, en sus películas tardías, Ford quería emplear libremente a actores de su "compañía" para interpretar diversos tipos étnicos. Así Mike Mazurki y el actor negro Woody Strode hacen de bandidos chinos en *Seven Women* (1966). También Strode, otro actor negro, Noble Johnson, el latino Ricardo Montalban y el judío Sal Mineo, representaron a Indios Americanos en *Two Rode Together* (1961), *She Wore a Yellow Ribbon* (1949) y *Cheyenne Autuum* (1964). En *The Last Hurrah* (1958) Ricardo Cortez, prototipo del "latin lover", encarna a un abogado judío. En resumen Ford dio dignidad en sus últimas películas a ambos, negros e indios, como es el caso de *Sergeant Rutledge* (1960), film en el que el papel principal es para el actor negro Woody Strode[143].

J. P. Telotte insiste también en que John Ford, frente a directores más convencionales como Cecil B. DeMille, nos mostraba en sus películas bastante más de lo que era habitual, en la medida en que realzaba las identidades raciales y culturales, ya que nos explicaba la naturaleza problemática de dichas identidades. Es el caso de obras como *The Hurricane* (1937), *The Searchers*, *Sergeant Rutledge*, *Two Rode Together*, *Donovan's Reef* (1963), *Cheyenne Autumn* y *Seven Women*. Todas ellas muestran ese otro tipo de racismo que está presente en nuestro "alter ego", cuando desde la sociedad blanca se imagina a la cultura de los Polinesios, de los Negros, de los Indios y de los Chinos. El director tiene en cuenta también las transgresiones sociales que estos grupos han sufrido, a manos de la sociedad blanca dominante, desde su configuración del Poder[144].

[142] Leguèbe, E. 2003, pp. 107-109. Con excepción de *Sergeant Rutledge*, de la que hemos dado el título de la versión francesa (*Sergent Noire*), las demás películas que citamos de la obra de Leguèbe van con su título original en inglés y la versión española al lado.

[143] Keith Grant, B. (editor). 2003, pp. 113-114.

[144] Keith Grant, B. (editor). 2003, p. 128.

En la importante obra colectiva *The Searchers. Essays and Reflections on John Ford's Classic Western*, publicada en el 2004 y editada por Arthur M. Eckstein y Peter Lehman, tenemos también algunas referencias indirectas sobre *Sergeant Rutledge*. Así, en la introducción a esta colección de ensayos, es el mismo Eckstein quien afirma que Ford nunca idealizó la sociedad blanca de la frontera. De esta suerte hay poderosas descripciones de avaricia e hipocresía en *Three Bad Men* (1926) y en *Stagecoach* (1939), pero con todo hay una mayoría de gente básicamente buena en estos filmes. Con *The Searchers* ocurre el fenómeno contrario. Aunque puede haber ocasionalmente alguna persona buena, la sociedad representada en esta película es primariamente ignorante, avariciosa, hipócrita y grotescamente racista. Esto es igualmente cierto en *Sergeant Rutledge* (1960), película pionera en la representación de la Caballería Negra de los Estados Unidos en la época de la Frontera. Esta película —señala Eckstein—, se adelanta treinta años a *Glory*[145]. Asimismo este autor discute el origen del racismo presente en *The Searchers*, entendido como una proyección de inaceptables deseos y emociones sobre el Otro, seguidos por el odio (y el castigo) de ese Otro. Con ser ésta una película compleja, Ford mostró su idea sobre el racismo con simplicidad gráfica en dos filmes que enmarcan, cronológicamente, la fecha de realización de *The Searchers* (1956). Ambos, *The Sun Shines Bright* (1953) y *Sergeant Rutledge* (1960), presentan a hombres negros que son falsamente acusados de violar a mujeres blancas y que casi son linchados, para poder así revelar al final que los violadores reales son blancos y que están entre los jefes acusadores[146].

Por otra parte Kathryn Kalinak, en esta misma obra, dedica un estudio a la música en *The Searchers* y confirma la fuerte influencia de Ford en la elección de los temas musicales para sus películas. Entre dichos temas destacan algunos, como por ejemplo "Jubilo" (originalmente un canto abolicionista), que está presente en la banda musical de Steiner en *The Searchers*, en la de David Buttolph para *The Horse Soldiers* (1959) y en la de Howard Jackson para *Sergeant Rutledge* (1960)[147]. Las notas de "Jubilo" remarcan situaciones narrativas que anuncian la presencia y el empuje del abolicionismo, y así en el último film citado sirven para subrayar la escena el la que el sargento Rutledge habla de la libertad[148].

Gaylyn Studlar estudia en el libro que ahora nos ocupa la importancia de la mujer y de los valores femeninos en *The Searchers*. Manifiesta que junto a la representación tradicionalista heredada de Europa, y presente en el cine del director, en la que aquélla encarna los valores del hogar, la familia, el matrimonio, la maternidad, la religiosidad y el sacrificio altruista, también se constata como contrapunto la presencia de la mujer bajo el espíritu de la

[145] Eckstein, Arthur M. y Lehman Peter. 2004, p. 12.

Nota: *Glory* es una película dirigida por Edward Zwicz en 1989. Se tituló en España *Tiempos de gloria*. Está protagonizada por Matthew Broderick, Denzel Washington, Cary Elwes y Morgan Freeman. En 1990 recibió tres Oscars (entre ellos el de Denzel Washington al mejor actor secundario), y bastantes más galardones y nominaciones de diferentes instituciones cinematográficas. Su argumento trata sobre los primeros regimientos de afroamericanos que lucharon heroicamente al lado de la Unión en la Guerra Civil estadounidense. (Más información en

http://www.imdb.com/title/tt0097441/#comment. Página consultada en Internet el 13 de febrero de 2006).

[146] Eckstein, A. M. y Lehman, P. 2004, p. 16-17.

[147] Eckstein, A. M. y Lehman, P. 2004, p. 111.

[148] Eckstein, A. M. y Lehman, P. 2004, p. 137.

pionera. Es el caso de bastantes *westerns* de Ford, como por ejemplo *Sergeant Rutledge* y el papel de Mary Beecher interpretado por Constance Towers[149].

Por último hemos de citar de nuevo a uno de los editores de esta obra colectiva sobre *The Searchers*, a Arthur M. Eckstein, quien al estudiar el incesto y la mezcla racial en este *western* de John Ford y en el de John Huston *The Unforgiven* (1959), afirma que el racismo de los blancos fue una de las principales preocupaciones de Ford en su última década como director. Si éste castiga al personaje de Ethan, pues queda marginado al final de *The Searchers*, es por su racismo vicioso. Además una clara y dura condena del racismo —sostiene Eckstein—, está presente en *Sergeant Rutledge* (1960), película pionera cuya descripción, de los heroicos soldados negros del ejército de los Estados Unidos en el siglo diecinueve, prefigura al film *Glory* con treinta años de anticipación[150].

Peter Cowie, en *John Ford and the American West* (2004), hace algunas consideraciones sobre el film que estamos estudiando, aunque parte de ellas son tangenciales en su contenido. Así, reseñando el papel de las mujeres en los *westerns* de Ford, observa que el personaje de Mary Beecher (interpretado por Constance Towers) es, aunque recatado, autosuficiente y tiene coraje, pues no duda en disparar a un apache, sentándose después toda la noche en el interior del apeadero con un rifle sobre sus rodillas[151]. Cowie afirma también que el guión de Warner Bellah y Goldbeck tiende a proteger la figura de Rutledge. Gracias al noble porte de Strode y a su inteligencia el personaje que interpreta asume una dignidad que Bellah nunca le habría dado. Ford enfatiza bien esto ya en la primera escena, en la que el actor Woody Strode avanza con paso firme bajo las sombras de los soportales del fuerte, con su resplandeciente uniforme y con una estatura por encima de los escoltas que lo flanquean. Por otra parte los prejuicios raciales son sólo un poco menos desagradables, debido a las chistosas gracias que se producen durante el Consejo de guerra, (el coronel que preside el juicio bebe repetidos tragos de "agua" de una jarra que contiene "whiskey" puro, su mujer, ridículamente vestida, pregunta si la Biblia sobre la que ha de jurar es de la "versión autorizada", etc.). Asimismo se precisa que John Ford demuestra tener un buen conocimiento de las inquietudes de la vida en la frontera, pues al final de la película el teniente Cantrell (Jeffrey Hunter) le dice a Mary Beecher: "Es una buena tierra. Quizá ahora no, pero como Rutledge dice, algún día"[152]. Por otra parte este mismo autor también menciona de pasada las localizaciones favoritas de Ford en Monument Valley, que utilizó en *The Searchers* y en *Sergeant Rutledge*.

Peter Cowie nos recuerda que el director declaró, en una entrevista poco antes de su muerte, que "una leyenda es más interesante que los hechos reales"[153]. Así el contraste entre leyenda y realidad lo estudia Ford en *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962), dos años después de rodar *Sergeant Rutledge*. Por eso hay que mencionar la feliz expresión de Ed Buscombe según la cual "Ford humaniza la historia"[154]. De ahí también que el director use, al igual que Kipling, canciones en torno a un fuego de campamento para subrayar una trama. Como Shakespeare, Ford relaja los momentos dramáticos con otros de

[149] Eckstein, A. M. y Lehman, P. 2004, p. 175.
[150] Eckstein, A. M. y Lehman, P: 2004, p. 199.
[151] Cowie, P. 2004, p. 104.
[152] Cowie, P. 2004, pp. 142-144.
[153] Ford, John apud. Cowie, P. 2004, p. 190.
[154] Buscombe apud. Cowie, P. 2004, p. 194.

diversión. Es el caso de los embustes durante el juicio en la película que nos ocupa. Además Ford tuvo la audacia de utilizar el negro como color predominante en varias escenas del film, por ejemplo apagando la luz en la sala del juicio hasta recortar a Constance Towers en una silueta. La oscuridad llega a ser su ser más íntimo, su subconsciente.[155]

Cowie subraya que en una ocasión el director dijo que disfrutaba descubriendo "lo extraordinario en lo ordinario y el heroísmo en lo cotidiano"[156]. Tal vez por esto en sus obras se pueden percibir múltiples influencias. Es el caso de los cuadros de Remington en *Sergeant Rutledge*. Este pintor sentía admiración por las tropas negras de la Caballería de los EE. UU., apodadas "Buffalo Soldiers". El film de Ford se inspiró en concreto en una pintura titulada *The Alert*[157], en la que como se puede ver Remington acentúa el orgullo del soldado, enmarcando la parte alta de su cuerpo frente al cielo azul con la cabeza ladeada y su mano enguantada, preparada para responder ante la más mínima señal que se pudiese ver u oír a lo largo del vasto desierto.

[155] Cowie, P. 2004, pp. 198-199.

[156] Ford, John apud. Cowie, P. 2004, p. 198.

[157] Cowie, P. 2004, pp. 206-207. Fotografía tomada del cuadro vía internet en: Frederic Remington Art Museum. http://www.fredericremington.org/ (Consultado el día 27 de junio de 2006). Escaneada también de Cowie, P. 2004, p. 208. Véase el capítulo que hemos dedicado a los Buffalo Soldiers.

Al ser capaz John Ford de captar también todo esto es por lo que tal vez Hawks dijo de él, "que como ningún otro hombre podía componer en una toma larga la visión y la grandeza de un cuadro"[158].

Asimismo Jim Kitses, en su estudio *Horizons West. Directing the Western from John Ford to Clint Eastwood* (2004), afirma que los avances sociales y las escisiones de la América contemporánea afectan a la obra fordiana modificándola y oscureciéndola. Paralelamente a la pérdida de autoridad en los roles masculinos, feminizados, que Ford nos presenta y a la presencia menos dinámica de los caracteres femeninos, se aprecia un declive en *The Horse Soldiers*, *Sergeant Rutledge, Two Rode Together* y *Cheyenne Autumn*. El toque de Ford, al tratar cada vez más el tema racial en estas películas como motivo central, muestra una cierta inseguridad. Además de *Horse Soldiers*, que explora y parcialmente evita la Guerra Civil, en *Sergeant Rutledge* y *Cheyenne Autumn* se afronta directamente el problema racial, en parte como si fuese una compensación. No obstante el estilo en estos filmes es esquizoide, pues va de la tensión melodramática a la comedia histérica y tronchante. En todos estos filmes los protagonistas están en conflicto con sus comunidades, pero de forma más marcada en *Two Rode Together*[159]. También se subraya que, frente al prestigio de *The Searchers*, que en algunos aspectos puede ser considerada como una apología de la persecución del Indio Americano, con *Sergeant Rutledge* y *Cheyenne Autumn* Ford trata de pagar su deuda con América, pero lo hace con mucho menos éxito[160].

Se comenta además que nada ejemplifica mejor el racismo en el *western* que la exclusión de las minorías, sin embargo los vaqueros negros trabajaron en los ranchos tanto antes como después de la Guerra Civil y se calcula que entre 5000 y 10000, de un total de 35000, eran afroamericanos. Unos 180000 lucharon en las fuerzas de la Unión y más de 30000 perecieron durante la citada guerra. Sin embargo el cine y los libros de historia enterraron durante mucho tiempo estos hechos. La película *Glory* de Edward Zwick, estrenada en 1989, recibió mucha atención por mostrar a la primera unidad de color durante el conflicto, y el tema de los *Buffalo Soldiers* ha sido estudiado ya en muchos libros, documentales y producciones televisivas. No obstante John Ford ya se había adelantado con su film *Sergeant Rutledge*. Para Ford el tema racial era una cuestión endiablada y peliaguda al igual que para el resto de la nación. Él siempre puso objeciones cuando se le acusó de racista, señalando que apoyó a actores como Woody Strode y que siempre contrató a indios Navajos como extras. Sin embargo muchos críticos vieron una actitud degradante en Ford cuando éste asignó al actor de color el papel de Stone Calf en *Two Rode Together*, y es que ignoraban que el actor era medio indio. Sobre el tratamiento que da el director a los nativos americanos en sus obras no se puede generalizar. En unas los presenta como una fuerza de la naturaleza salvaje y en otras los personaliza desarrollando el estereotipo del indio noble[161].

Jim Kitses subraya que *Sergeant Rutledge* supuso un gran reto para Ford, y que dada su edad, y la experiencia que tenía en el tratamiento de estos temas, fue conservador, mirando hacia el pasado y no hacia el futuro. El filme mezcla el género del *western* con el drama judicial y el melodrama racial, y está rodado en

[158] Hawks apud. Cowie, P. 2004, p. 207.
[159] Kitses, Jim. 2004, p. 37.
[160] Kitses, Jim. 2004, p. 100.
[161] Kitses, Jim. 2004, p. 100.

plena época de lucha de la minoría negra por los derechos civiles y contra la segregación. El uso de flashbacks durante el proceso militar, que fragmentan los acontecimientos del pasado y alargan la pregunta retórica sobre la culpabilidad o inocencia de Rutledge, es una técnica del presente, muy de nuestro tiempo. Es ésta una estrategia de autorreflexión, a modo de estructura frustrante que sirve para transmitir un clima de constricción y opresión. Así se genera la sensación de que el protagonista negro está atrapado en un mundo lleno de prejuicios. El director mostrará también el poder absoluto de los estereotipos que precipitan los hechos durante el proceso. Así, la forma en la que interroga el capitán Shattuck a Mary Beecher y los testimonios del doctor, que habla de un "degenerado" y del "símbolo de la pureza" que fue arrancada del cuello de la chica violada y estrangulada. Todas estas dinámicas son muy importantes en el proceso. Además la sala del juicio muestra un espectáculo "voyeurista", morboso. El ambiente gestado por las mujeres, viejas cotorras chismosas (aristócratas sureñas), con la atolondrada Mrs. Cordelia Fosgate a la cabeza, el retórico fiscal, el juez arrepentido y las impresiones de la defensa, construyen un mundo de extremos extraños que pasan de la farsa al drama de un posible linchamiento[162].

Kitses, como otros estudiosos que ya hemos glosado, recoge las frases esenciales del sargento Rutledge durante el juicio y también la principal opinión de Woody Strode sobre el impacto de esta película en su carrera cinematográfica[163]. También se hace eco de que este pequeño y personal film de Ford tuvo sus complicaciones debido a la política comercial de los estudios y a las presiones ideológicas. Por ejemplo en los títulos de crédito aparecen como estrellas protagonistas Hunter, Towers y Burke, y Strode sólo lo hace entre la lista de los actores secundarios. Esta era una forma menor de segregación impuesta por el sistema de estrellas. Por supuesto el filme celebra la inocencia y el heroísmo de Brax, pero sin embargo demoniza a los Apaches para presentar como héroes a los soldados negros.

Este autor recoge las críticas a la película de Joseph McBride (sobre si existe el estereotipo del negro brutal), y de Thomas Cripps (que subraya la presencia del prototipo del "Tío Tom"). Igualmente Kitses incide en los desequilibrios del filme respecto al tratamiento del racismo institucionalizado, pues arguye que se da a la acción una importancia exagerada y se caricaturiza al tribunal. Se combinan también un excesivo número de flashbacks, que reparten en etapas los elementos incriminatorios a lo largo de la propia historia de Rutledge. La obra tiene un toque Brechtiano al pretender ganarse a la audiencia, implicándola, a través de su odio al racismo. Las dificultades aumentan con la tentativa de recrear el problema que supone ese racismo estereotipado, lleno de temores sexuales, mostrando además que un juicio imparcial es algo imposible. La estrategia de Ford es la de presentar la cultura blanca, en el juicio, poniéndola en la situación clásica de enfrentarse a un acusado por violación. Así por la propia condición racial de Braxton se dramatiza el proceso, tan lleno de prejuicios, buscando el efecto de desacreditar al jurado e invertir, finalmente, la acción. Al ser el violador un hombre blanco sucede que es toda la comunidad la que es culpable. Los elementos de tan acentuado racismo se exponen en la obra con tal facilidad que a los espectadores les resultan inverosímiles o imposibles. La película se desacredita un tanto por su tono altivo frente al fanatismo y por sus esquemáticas caracterizaciones. Por eso es curioso que un drama enfocado

[162] Kitses, Jim. 2004, pp. 108-109.
[163] Kitses, Jim. 2004, p. 109.

a desafiar a los estereotipos se apoye precisamente en la caricatura de los personajes[164].

Sergeant Rutledge (*El sargento negro*) en España

Abordamos ahora lo que sobre *Sergeant Rutledge* (*El sargento negro*, 1960) se ha dicho en diferentes obras sobre el cine en general y sobre John Ford o el *Western* en España.

En algunas Historias generales del Cine que hemos consultado para estudiar el entorno cinematográfico de Hollywood, en la segunda mitad de los años cincuenta, no encontramos referencias a esta película[165], si bien no hemos pretendido ser exhaustivos en lo referente a las historias de la Cinematografía. Por otra parte una obra tan genérica como *La guía del Video-Cine* de Carlos Aguilar afirma de esta película lo siguiente: "Film menor dentro de la filmografía de John Ford, construido mediante una estructura por "flash-backs" que origina errores de punto de vista, subrayados y efectistas artificios, de todo punto indignos de tan admirable cineasta (y, por tanto, más fastidiosos que si procedieran de un realizador menos notorio, por no decir justamente mítico). Sólo algunos aciertos parciales, una magnífica dirección de actores (que aprovecha hasta el límite las posibilidades de un reparto muy irregular) y la belleza de varias secuencias ubicadas en escenarios naturales (nocturnas y diurnas) redimen el film ante el cinéfilo"[166]. Otra obra también general, como el *Diccionario Espasa* del *Cine mundial*, expone que este film, que narra "la historia del sargento negro de caballería Braxton Rutledge (Woody Strode) del ejército de Estados Unidos, acusado en 1881 del asesinato de un superior y de la violación y muerte de su hija, se convierte en manos del maestro John Ford en uno de sus más originales *westerns*. Centrada en un consejo de guerra y narrada a través de una sucesión de *flash-backs*, apoyados en las declaraciones de cada uno de los testigos, es una curiosa mezcla de *western* y policiaco, en su variante de película de juicios. Si como *western* se sitúa entre los mejores de Ford, tiene unos excelentes paisajes y está rodado con su habitual fuerza y maestría narrativa, como policiaco tiene menor importancia, por su demasiado leve historia, apoyada en el principio narrativo de que el culpable es quien menos podían imaginarse. Destacan Woody Strode en el más largo y mejor papel de su carrera y la excelente fotografía en Technicolor de Bert Glennon"[167]. Por otra parte José Luis Mena y Javier Cuesta en su *Diccionario del cine* subrayan la calidad de *El sargento negro,* observando que fue una película infravalorada[168].

---

[164] Kitses, Jim. 2004, p. 110.

[165] Nos estamos refiriendo a las siguientes: Coma, J. Historia del cine americano II (1930-1960) El esplendor y el éxtasis. Editorial Laertes, Barcelona, 1993. Guarner, J.L. Historia del cine americano III (1961-1992). Muerte y transfiguración. Editorial Laertes, Barcelona, 1993. Gubern, R. Historia del cine. Editorial Lumen, Barcelona, 4ª edic., 2003. VV. AA. Historia general del cine. Volumen X. Estados Unidos (1955-1975). América Latina. Coordinado por Carlos F. Heredero y Casimiro Torreiro. Colección Signo e imagen de la Editorial Cátedra, Madrid, 1996. Jeanne, R. y Ford, Ch. Historia ilustrada del cine, 3. El cine de hoy (1945-1965). Alianza Editorial, 3ª edición, Madrid, 1981. VV. AA. Historia Universal del Cine. (10 volúmenes). Orbis Publlishing Limited, Fascículos Planeta, Editorial Planeta, Madrid, 1990.

[166] Aguilar, C. 2004, p. 1186.

[167] M. Torres, A. 2001, p. 796.

[168] Mena, J. L., Cuesta, J. 2004, pp. 317-318.

Francisco Javier Urkijo en su libro *John Ford*, publicado por Ediciones Cátedra (colección Signo e Imagen/Cineastas), afirma de *Sergeant Rutledge* (*El sargento negro*), que es una "obra maestra sin paliativos, que fue ignorada por la crítica de la época. Ford presenta a la comunidad de soldados negros como un microcosmos voluntario, satisfecho de sí mismo, y vierte sobre el film toda la poesía de su trilogía sobre la Caballería. No obstante el film está conjugado en continuos *flash backs* en los que se nos muestra la lírica de Ford, pero la denotación del presente en la sala del tribunal deviene enfermiza en correspondencia con los hechos que se juzgan.

Ford aborda el tema del racismo, la intransigencia y el tabú sexual entre las razas, con eficacia y sin efectismos ni tapujos, pero no alcanza, con todo, la altura de su film predecesor en ese campo: *The Searchers* (*Centauros del desierto*, 1956).

Por su parte, los actores cumplen bien, quizá con la excepción del protagonista, Jeffrey Hunter, ensombrecido por un Woody Strode en el papel de su vida. Al parecer, interpretar al héroe fordiano era mucho más difícil de lo que se ha dicho"[169].

En el segundo volumen de la obra colectiva *Al Oeste*, publicada por el Centro Cultural Campoamor de Oviedo en 1990, y en la reseña correspondiente a *Sergeant Rutledge* (*El sargento negro*), se afirma que Ford hace un *western* de "juicio" con tintes melodramáticos a través de la historia personal del acusado. El director pone así el dedo en la llaga. La película no pierde nada de fuerza narrativa, fundamentalmente debido a las señas de identidad del actor protagonista. Además tampoco es tan pernicioso que se identifique a la Caballería y a la vida militar con la superación de los estereotipos que obstaculizan la integración social y racial de éste[170].

Javier Coma en su *Diccionario del western clásico*, y en la entrada dedicada a John Ford, se refiere al intenso antirracismo del director, y así afirma: "*The Searchers* y *Two Rode Together* ofrecen también ejemplos concluyentes, y *Sergeant Rutledge* (1960, *El sargento negro*) amplió el análisis crítico al conflicto provocado con la discriminación de hombres teóricamente asimilados por la sociedad blanca pero poseedores de piel de otro color. Una de las actitudes que más racionalizó el discurso fordiano en torno a la evolución de las comunidades anglosajonas en el Oeste fue la de reivindicar a quienes quedaban marginados en función de una hipocresía moral que se desviaba de la ética generada por la religión y el sentido común: *Stagecoach* abrió fuego al respecto, y los disparos fordianos duraron a lo largo de más de dos décadas"[171]. Además este mismo autor en *La gran caravana del Western. Las 100 mejores películas del Oeste*, incluye a la obra que estudiamos en su selección y tras explicar el argumento del film concluye: "No excesivamente brillante en las secuencias de acción y, en cambio, rotundamente chispeante en las anotaciones humorísticas durante el juicio, *Sergeant Rutledge* es un obvio alegato antirracista, en el que Ford hace palpables sus convicciones lincolnianas; a éstas se refiere una de las muchas autocitas del film, la consistente en que el apellido del sargento procesado sea el mismo que el de la novia de Abraham Lincoln, Ann, en la obra fordiana de 1939 *Young Mr. Lincoln* (*El joven Lincoln*). Paralelamente continúa el gesto airado contra los vencedores en la guerra civil: el presidente y otro de los miembros del

[169] Urkijo, F. J. 1996, p. 325.
[170] VV. AA. 1990, (Volumen II), pp. 478-479.
[171] Coma, J. 1992, p. 65.

tribunal participaron en el saqueo de Atlanta y se guían por un volumen de leyes militares allí robado"[172].

Otro crítico de cine español, Quim Casas, en su obra *John Ford. El arte y la leyenda*, cuya primera edición es de 1989, realiza un estudio completo de la filmografía del director. En él percibimos muchas apreciaciones de autores que nosotros también hemos citado ya. Respecto a *Sergeant Rutledge* (*El sargento negro*), subraya que es una película "menos sutil, aunque más comprometida y por ello más arriesgada pese a sus múltiples imperfecciones"[173]. Asimismo destaca Casas la estima que Ford tenía por este film, que le permitió volver a rodar en Monument Valley y tratar el tema del racismo esgrimido contra los negros, en una época en la que la segregación racial se cobraba sus víctimas en la calle[174]. Para este autor se trata de un film honesto y ante todo simpático, aunque planteado con excesiva rigidez "y una cómoda teatralidad que se revela contraria a las armas expresivas que utilizará el cineasta en posteriores películas"[175].

Se abunda también en las características del guión y del rodaje, pero se mantiene que "el primer y principal problema de *El sargento negro*, radica, en mi opinión, en su construcción en «flash back» a partir de las declaraciones de los diferentes personajes implicados en el caso… …Aquí, el uso constante del «flash back» no supone un enriquecimiento de la tensión dramática, sino que deviene una solución narrativa algo convencional y formularia, de cuyas leyes técnicas Ford parece querer olvidarse —personajes que no han estado presentes en determinadas acciones cuentan lo que ha ocurrido en ellas desde una subjetividad imposible—. Ford y sus guionistas hacen encajar las piezas minuciosamente; esto no es nada extraordinario en un cine como el de Hollywood, siempre encariñado con los ejercicios teatrales y sumariales a costa de un juicio como pretexto temático y narrativo. Los múltiples puntos de vista van fortaleciendo y haciendo algo más atractiva la acción, pero a ésta le falta la suficiente garra para que cree el necesario conflicto…

...Tampoco se establece ningún tipo de dialéctica productiva ni variación dramatúrgica que sobrepase el chiste amable y la fácil complicidad entre el espectador y unos personajes escasamente verosímiles"[176].

Entre los aspectos positivos de la película Quim Casas matiza, que "los elementos más interesentes, no todos pero sí los más distinguidos del film, deben buscarse cuando la cámara sale del juzgado, ya sea para, en las mencionadas declaraciones, reconstruir la peripecia auténtica de Rutledge en las terrosas colinas del Monument Valley, o para trasladarse a la pequeña habitación contigua en la que el juez puede «reflexionar» sobre el caso. Cuando Ford se olvida de los estereotipados enfrentamientos entre la defensa y la acusación, *El sargento negro*, y aunque ello parezca revolverse en contra de la estructura elegida por el director, gana en brío y celeridad, con pasajes magníficos como el del ataque de los indios a la patrulla de Cantrell o, muy especialmente, la espectral escaramuza nocturna en la desolada parada de diligencias"[177].

---

[172] Coma, J. 1996, pp. 78-80, (p. 80).
[173] Casas, Q. 1998, p. 372.
[174] Casas, Q. 1998, p. 372.
[175] Casas, Q. 1998, p. 372.
[176] Casas, Q. 1998, pp. 373-374.
[177] Casas, Q, 1998, pp. 375-376. Este autor habla "de oídas". No hay tal "parada de diligencias". Como todo el mundo puede ver se trata de un apeadero del tren.

La maestría fordiana también se restituye parcialmente por su arte para pasar del drama a la comedia con absoluta naturalidad, como cuando en el juicio, después de las muy emocionadas declaraciones de Rutledge, el jurado hace un receso para jugar a las cartas. Según Casas el cine de Ford es de efectivos contrastes. De igual modo también encuentra sabiduría en los latiguillos disolventes de algunos personajes secundarios: es el caso de Cordelia, la cotorra esposa del juez, y de éste, que pide agua *de verdad* en alusión a una jarra llena de alcohol[178]. Para finalizar se recalca, que Rutledge "es un héroe individualizado que pertenece a una mini-sociedad en proceso de integración dentro de una ordenación social más que reconocible: el Noveno está formado por soldados negros alistados tras la abolición de la esclavitud y animados por los ideales lincolnianos que les llevan a ganarse la definitiva confianza de la sociedad blanca luchando contra un pueblo tan oprimido como ellos, el indio… …Coherente, en cierta medida, con sus postulados, Ford nos dice que la lucha contra el racismo pasa por la integración del protagonista en las normas sociales y jerárquicas en las que el director sigue creyendo.

—Y concluye Casas—, Tan ingenuo y noble como Ford, Rutledge, símbolo de esperanza y sosiego para sus compañeros —recuérdese la alegórica escena en el campamento nocturno, sostenida por la elegíaca canción «Captain Buffalo» que debía dar título al film—, venía a cerrar con sus reivindicaciones como ser humano toda una larga etapa en el cine fordiano."[179]

Este mismo analista, Quim Casas, en su monografía *El western. El género americano*, hace, entre otras, una semblanza de John Ford, quien fuera un maestro en dicho género. Recuerda así que *El sargento negro* (*Sergeant Rutledge*, 1960), supuso la recuperación del respeto por los hombres de color del ejército. Al mismo tiempo entre las imágenes que constituyen y encierran según él la filosofía del *western*, su aprendizaje y plenitud en este director, hay que citar "las jocosas escenas del juicio en *El sargento negro*, contrastadas con la brutalidad de las escaramuzas nocturnas que recuerda el protagonista en el estrado"[180]. Sin embargo este autor no cita a la película entre su filmografía esencial al final de su libro[181].

José Luis Mena, en *Los 100 mejores western de la historia del cine*, incluye a *Sergeant Rutledge* (*El sargento negro*), en su selección, y afirma que es "una película que muchos críticos especializados no han dudado en calificarla como obra maestra. En efecto, aunque a veces ha sido subvalorada, es una de las más inquietantes películas de su autor, que, de otra parte, contribuye en buena medida a demostrar la falsedad de las acusaciones de racismo de las que fue objeto, planteada en clave «western», por así decirlo, «de cámara», con una compleja estructura a base de «flashbacks» y con el excelente Woody Strode, actor habitualmente confinado en cometidos secundarios, en su único papel protagónico.

Con «El sargento negro», Ford coloca en el más alto pedestal del honor humano a un personaje de color, lo que para la época en que se filmaba, en plena vorágine racista, era toda una heroicidad.

[178] Casas, Q. 1998, p. 376.
[179] Casas, Q. 1998, pp. 377-378.
[180] Casas, Q. 1994, p. 74.
[181] Casas, Q. 1994, pp. 223- 229.

Esta película, por todo lo dicho, es a nuestro juicio, uno de los western más destacables de ese maestro del genero que fue John Ford"[182].

Igualmente en la revista trimestral de cine Nickel Odeon, en el Nº 4 de otoño de 1996 dedicado al *western* y en la selección de cincuenta películas comentadas, aparece *El sargento negro* (*Sergeant Rutledge, John Ford, 1960*). El artículo dedicado a este film lo firma Julio José Rodríguez Sánchez y lo subtitula *Cine con mayúsculas*. En él se hace un elogio de esta obra fordiana y se encarece también la presencia de un carismático líder, un soldado ejemplar y modélico, el sargento negro interpretado por Woody Strode. Se subrayan aspectos como la hostilidad del militar al mando de tropas hacia el militar burócrata, o el humor de Ford con su vena machista y misógina. Se pasa revista a las escenas más importantes destacando los primeros *flashbacks* que corresponden a Mary Beecher, la magistral secuencia del fuego de campamento en la que Rutledge surge hierático, majestuoso, heroico y protector de todo el grupo mientras sus compañeros cantan *Capitán Búfalo* o el duro interrogatorio del fiscal y la dramática confesión del sargento[183]. Por último se afirma que *El sargento negro* es una obra de cine con mayúsculas. "Película cuya ética y cuya estética discurren como un todo y de la que no cabe hacer lectura panfletaria, sino lectura proteica en razón al canto a la amistad, la justicia, el valor y la solidaridad.

Un día me sorprendió, o me dejó perplejo; hoy comprendo que el héroe no lo es por el color de su piel, sino por la grandeza de su espíritu"[184].

También en la revista Nickel Odeon (Nº 26, primavera 2002) tenemos un especial sobre John Ford en el que escriben bastantes colaboradores especialistas en cine. No hay ningún artículo específico sobre *Sergeant Rutledge* (*El sargento negro*), pero sí comentarios de pasada a tenor de otras películas del director.

Por ejemplo Eduardo Torres-Dulce, en *Homero en Texas*. *The Searchers (1956): John Ford*, glosando los problemas raciales y de mestizaje de esta última película, y en concreto los referidos a los personajes de Ethan Edwards y Martin Pawley, afirma: "Ese imposible mestizaje, ese radical enfrentamiento que muchos han confundido con racismo, lo observará Ford con los jinetes negros de la Caballería, los *Buffalo Soldiers*, en **Sergeant Rutledge** (El sargento negro 1960) y vuelve a tratarlo en una historia que parece una prolongación de **The Searchers**, **Two Rode Together** (Dos cabalgan juntos, 1961)"[185]. Luego, José Luis Garci —en este mismo especial—, selecciona a *El sargento negro* entre sus veinte películas favoritas de John Ford[186], y Pablo Andrés Escapa lo cita como parte del cine de director lleno de promesas invisibles sobre la tierra, películas muchas de ellas que son "ejemplos eminentes de un discurso ininterrumpido, de un sueño de prosperidad que puede alumbrarse junto a una tumba o en el porche de una granja inexplicable en medio del desierto"[187]. De nuevo Eduardo Torres-Dulce nos habla de *Sergeant Rutledge*, como "una historia sobre el racismo pero y sobre todo respecto de los *Buffalo Soldiers*, los jinetes negros de la caballería, tan orgullosos, tan heroicos como los blancos irlandeses,

[182] Mena, J. L. 1996, p. 188.
[183] Rodríguez Sánchez, J. J. 1996, pp.139-140.
[184] Rodríguez Sánchez, J. J. 1996, p. 140.
[185] Torres-Dulce, E. 2002, pp.54-63 (p. 57).
[186] Garci, J. L. 2002, pp.66-69 (p.69).
[187] Andrés Escapa, P. 2002. pp. 138-144 (pp. 140-141).

americanos, alemanes o mejicanos que poblaban los regimientos de soldados blancos"[188], subrayando la continuidad que esta cinta supone junto con *The Horse Soldiers* (*Misión de audaces*, 1959), respecto a la "trilogía de la Caballería". Por último Miguel Rubio, comentando *Wagonmaster* (*Caravana de Paz*, 1950), incluye *El sargento negro* en la última etapa del director, en la que "el viejo narrador de baladas, el poeta de la realidad, el gran enamorado de los hombres de frontera, se convierte en un artista que observa la enorme complejidad del mundo en que nos ha tocado vivir y la ambigüedad de los diversos momentos en que la sociedad se establece. La melancolía y una fuerte sensación de inseguridad ante la realidad de la ficción establecida en la dimensión de las apariencias, hace posible ese universo poético rico en sugerencias del autor en su suprema madurez —es decir, en su suprema soledad creadora—"[189].

Asimismo la revista de cine *Dirigido por* dedicó cuatro números especiales al *Western* en el 2002 (del 313 al 316). En los mismos se comentan algunas de las mejores obras del género y se analizan ciertos temas, entre ellos el de “La Caballería”. En este contexto y en Nº 314 Carlos Losilla recoge todas las películas de Ford en donde aparece dicho cuerpo del ejército de los EE. UU., e incluye a *El sargento negro* (1960), si bien nada en especial se dice sobre esta película. Se afirma, eso sí, que Ford era un colonialista convencido a pesar de su ambigua rectificación final, esto último en clara alusión a *El gran combate* (1964)[190]. También en el Nº 315 Ramón Freixas y Joan Bassa, ilustrando la evolución argumental del *western* como espejo de la nación norteamericana, explican que llegado un momento temas que antes habían levantado ronchas ahora se desenvolvían sin escollos, como es el caso de presentar, entre salvas a la disciplina castrense, al noble e inocente Braxton Rutledge (Woody Strode) en la película de Ford que estudiamos. Es, se concluye, el primer héroe negro del *western*[191].

Por último queremos dejar constancia de dos entrevistas, informales pero muy sinceras y entrañables, concedidas al que esto escribe por el director de cine español José Luis Garci y el cameraman Ricardo Navarrete. Interrogado el primero sobre qué pensaba de *Sergeant Rutledge* (*El sargento negro*, 1960, de John Ford), afirmó: "La primer gran película sobre la negritud en los Estados Unidos. A pesar de la indiscutible fama de *The Searchers* (*Centauros del desierto*, 1956) este otro filme es una obra maestra posiblemente más redonda". Navarrete me indicó que Woody Strode "era un gran tipo". Lo conoció bien cuando rodó *The Revengers* (*Los Vengadores*, 1972), dirigida por Daniel Mann. "No se puede decir lo mismo de todos los actores. Strode tenía una mujer india americana que estaba enferma, la trataba con mucho cariño. Respecto al *Sargento negro* es un película perfecta, no le sobra ni le falta ningún plano"[192].

[188] Torres-Dulce, E. 2002, pp. 276-280 (p. 276).
[189] Rubio, M. 2002, pp. 282-286 (pp. 284-285).
[190] Losilla C. 2002, p. 73.
[191] Freixas, R. y Bassa, J. 2002, p. 68.
[192] Entrevistas concedidas los días 24 y 25 de octubre de 2006, durante el rodaje de "Luz de domingo" en el Palacio de Meres (Meres, Asturias). Desde aquí quiero agradecer, tanto al director como al cámara (Garci y Navarrete), la atención prestada, su amabilidad y el haberme permitido participar como figurante en el citado rodaje.

Comentario sobre las críticas a la película

Creemos, sinceramente, que hemos recogido de forma bastante precisa todas las opiniones más importantes sobre la película *Sergeant Rutledge* (*El sargento negro*, 1960). Si bien no hemos podido evitar que muchas de esas visiones, o juicios valorativos, al repetirse de unos a otros biógrafos o estudiosos de la obra fordiana, den a nuestro texto un aspecto reiterativo. Como se puede contemplar, el amplio abanico de tesis, de miradas críticas, va desde las que consideran al filme una obra claramente fallida de John Ford, que se encontraría a la sazón en horas bajas, hasta las que enfatizan la importancia del argumento, su trama racial, y el hecho de que el director se atreviera de forma progresista a elaborar el primer prototipo de héroe negro de proporciones míticas, en el contexto sociopolítico de unos Estados Unidos en los que las minorías étnicas estaban luchando, a finales de los años cincuenta, por los derechos civiles, y en el contexto también de una industria cinematográfica todavía poco aperturista.

Por nuestra parte afirmamos que nosotros nos apuntamos a esta última perspectiva, si bien es algo que tendremos que demostrar cuando analicemos filosóficamente el filme. Es decir aquí, con esta declaración, adelantamos conclusiones críticas, no adscripciones apriorísticas sin fundamento gnoseológico. Porque lo cierto es que tanto biógrafos como estudiosos del cine de Ford o expertos en el *Western* apuntan, en bastantes casos, tesis que son importantes: así las que se refieren a la doble trama racial y sexual, a la cuidada estética tenebrista, a la compleja estructura narrativa de los flashbacks, a las implicaciones sociales e ideológicas que supuso en su momento la presencia de un "héroe negro" en el cine de Hollywood, etc., etc.

También constatamos que las visiones que hemos presentado son de corte periodístico, sociológicas (en algunos casos), estilísticas o históricas. Estas últimas entendidas como referencias cruzadas a las semejanzas y diferencias del filme con otros *westerns* del director, o con otras películas en general. Sin embargo muchas de estas opiniones no se fundamentan. Son veredictos personales dictaminados desde un posicionamiento previo, político-ideológico o estético, de quien los emite.

Entendemos que lo que no existe es un análisis filosófico que penetre en la estructura narrativa, constructiva y mítica de *Sergeant Rutledge*. Este análisis es el que pretenderemos elaborar nosotros en próximos capítulos de este trabajo. Y esto a sabiendas de que no se trata tanto de descubrir nuevos "mediterráneos", sino más bien de fundamentar mejor, y desde un punto de vista filosófico, gnoseológico, algunas de las tesis que varios autores de los ya mencionados han ido apuntando. Nos referimos, obviamente, a aquellas que inciden en destacar la elaboración de un relato mítico y heroico por parte de Ford, con las consiguientes implicaciones políticas e ideológicas que esto tuvo, al tratarse del primer gran héroe negro protagonista de la gran industria de Hollywood. Porque no se pretende aquí descubrir que John Ford fue uno de los grandes "poetas" del cine norteamericano, cuya experiencia biográfica corre paralela a los grandes dramas históricos que han consolidado a los Estados Unidos como la potencia imperial hegemónica del siglo XX: principalmente la Segunda Guerra Mundial, en la que el director tuvo una activa participación. Y esto porque ya es algo de sobra sabido, pues hay quien no duda en afirmar que Ford es el Homero de los EE. UU., (por ejemplo en España Torres-Dulce). Lo que trataremos de hacer es profundizar más aún en esta perspectiva. Reconstruir desde dentro la estructura de *Sergeant Rutledge*. Para ello consideramos necesario remitirnos a las teorías sobre el mito que tienen como punto de arranque (según autores tan autorizados como Marcel Detienne, Paul Veyne y Luc Brisson), la obra de Platón, el primer

filósofo fundador de la filosofía académica. Adelantamos también que ensayaremos un análisis del diálogo platónico el *Banquete*, para a partir de él estudiar el relato (el *mythos*) que John Ford nos presenta en *Sergeant Rutledge*.