

# *Peregrinos (Pilgrimage, 1933).* La huida de la peregrinación y el rito funerario en soledad

MIGUEL ÁNGEL LOMILLOS

Universidade Federal do Maranhão, Brasil

---

John Ford's *Pilgrimage* (1933): The Escape from the Pilgrimage and the Funerary Rite in Solitude

---

## Abstract

*Pilgrimage*, John Ford's first masterpiece, is a melodrama about the intense process of guilt and redemption of a mother who sends her son to the war in order to avoid his marriage with the woman he loves. Ten years after, the heroine with other mothers peregrinate to France to visit the grave of their sons dead in the war. She has a second chance in Paris. The textual analysis explores mortuary ceremonials and the second chance scenes mirroring the previous elements of the film

**Key words:** Funeral Rites. Textual Analysis. John Ford. Melodrama.

---

## Resumen

*Peregrinos*, la primera obra maestra de John Ford, es un melodrama sobre el intenso proceso de culpa y redención de una madre que envía al hijo a la guerra para evitar que se case con la mujer que ama. Diez años después, la protagonista peregrina a Francia junto con otras madres para visitar las tumbas de sus hijos muertos en la guerra. En París tiene una segunda oportunidad. El análisis textual explora los ceremoniales mortuorios y la relación de la segunda oportunidad con los elementos pretéritos de la historia a los que remite.

**Palabras clave:** Honras fúnebres. Análisis textual. John Ford. Melodrama.

---

ISSN. 1137-4802. pp. 155-170

---

Hay ciertamente amores que matan. Pongamos por caso el de un "relato edípico al revés"<sup>1</sup>: el amor de una madre por su hijo. Este es el nudo gordiano del melodrama *Peregrinos* (1933), para muchos autores la primera obra maestra de John Ford. La fórmula "*Prefería verte muerto que con esa mujer*" se repite como un ritornelo, tanto al interesado, el hijo, como a terceras personas ("*I'd rather see my boy dead than with that woman*"). La otra mujer, la supuesta rival, viene a recibir por parte de esta madre viuda, patológicamente celosa y posesiva hasta el delirio, calificativos y descargos como *mujer malvada, adúladora, basura, ordinaria, Te alejará de mi lado, Envenenará tu mente en mi contra*, etc.

1 PLACE, J. A. (1979). *The Non-Western Films of John Ford*, Ontario, Citadel, 25.

El amor de una madre al hijo puede llegar al extremo de Hannah (Henrietta Crosman<sup>2</sup>), la madre protagonista de *Peregrinos*, con el propósito de evitar la independencia y el matrimonio del hijo, Jim (Norman Foster), alistarlo y enviarlo a la guerra en los campos de Europa –estamos en 1917 cuando Estados Unidos entra en la Primera Guerra Mundial–, donde fatalmente viene a morir en la trinchera, literalmente enterrado por la tierra levantada por el efecto de las granadas enemigas.

<sup>2</sup> Según McBride, todo apunta a que el joven John Ford (1894-1973), apasionado por el teatro y el cine que trabajó como acomodador en el teatro Jefferson, el más elegante e importante de Portland, debió haber visto a la gran dama del teatro Henrietta Crosman, que fue una presencia habitual en ese palco, como en la producción "Shane" presentada en marzo de 1910. Crosman no se prodigó mucho en el cine, *Peregrinos* fue sin duda alguna su mejor trabajo en este medio. La primera opción de Ford para el papel de la madre fue la griffithiana Mae Marsh que la Fox no aceptó. McBRIDE, J. (2009), *Tras la pista de John Ford*, Madrid, T&B Editores, 74.

Al principio del film, el deseo del hijo de alistarse en el ejército, que hace saber primero a la madre y luego a la novia, Mary (Marian Nixon), es una manera de afirmación de la masculinidad del joven, pero lo es sobre todo frente a la madre, de querer salir de su férreo y pegajoso control, que en este caso tan extremo sería salir de sus faldones. Las reacciones de las dos mujeres ante tal pretensión son de horror, especialmente en la muchacha. Pero luego de conocer los dulces sabores del amor físico, Jim parece olvidarse de la guerra y quiere emanciparse, casarse, vivir en otra casa. Le pide a la madre, que actúa también como un implacable patrón, un salario acorde a su edad adulta, en una brillante escena en que la sierra que manejan a dúo sobre un tronco se sabe que va a cortar también la relación maternofilial. Todo ello precipita el desquite de la madre mandándolo a la guerra: "*Quiero que se lo lleve el ejército*". Como dice McBride, ella parece tener un momento de duda delante del oficial de reclutamiento y a la vez barbero, "pero firma lo que sabe positivamente que es la sentencia de muerte de su hijo"<sup>3</sup>. Las dos figuras femeninas (en francés, el film se titula *Deux Femmes*) no podían ser más opuestas y es interesante notar hacia cual se inclina el hijo: una, masculina, enérgica, dominante, egoísta, altiva; la otra, femenina, frágil, temerosa, pasiva. El odio de aquella sobre esta también radica en el hecho de que proviene de una familia pobre y con un padre viudo borrachín. El estropicio que dejará la señora Hannah Jessop es mayúsculo: un hijo muerto en la guerra, una madre soltera, un hijo póstumo (y/o nieto) ilegítimo, todos ellos repudiados por la fuerza de su cerrazón en un rústico y puritano pueblo del sudeste de los Estados Unidos en la segunda década del siglo XX. No obstante, ella continúa trabajando firme y aumentando el valor de su hacienda.

<sup>3</sup> McBRIDE, *ibídem*, p. 223.



Diez años después, las Madres de la Estrella Dorada (Gold Star Medals<sup>4</sup>) son invitadas por el gobierno estadounidense a visitar en Francia la tumba de sus hijos, héroes que dieron la vida por la patria (y uno también, todo hay que decirlo, por la *matría*). Sería un gran honor que Hannah fuese para representar a la ciudad de "Tres Cedros" (Arkansas), pues su hijo es el único caso y ello daría gran notoriedad a la pequeña ciudad. Hannah insiste en renunciar al viaje, el subtexto expresa a las claras que no quiere visitar la tumba del hijo. Finalmente, el alcalde (Francis Ford, hermano del cineasta), que advierte la zozobra de la mujer cuando su nieto ilegítimo pasa en ese momento por la calle y tiene que gritar a la perra Susie para evitar que corra hacia él, usa un estratagema muy al estilo de Ford. *"Todas las ciudades de Arkansas van a decir que teníamos una Estrella Dorada y que le dio miedo ir"*, le espeta con retintín a la marimandona madre que por fin acepta a regañadientes (*"No le tengo miedo a nada con pelaje, plumas, ni pelo"*). La cavilación de Hannah que cierra la escena, sentada en el porche acariciando la perrita del hijo difunto, nos recuerda el título de la pieza de Cristóbal Halffter, "El ser humano muere solamente cuando lo olvidan": *"Qué loca idea. Dejar flores en su tumba... después de diez años de recordar que debo olvidar"*.

<sup>4</sup> La historia en la que se basa el film, de I.A.R. Wylie, refiere esa cuestión en el mismo título: *Gold Star Mother*. Wylie también es el autor de la historia de *Four Sons* (1928), una película muda de Ford, también fuertemente influenciada por el estilo de Murnau, sobre una madre de origen bávaro que pierde tres de sus hijos en la Primera Guerra Mundial y va a Alemania a encontrarse con el cuarto.

El término peregrinación, título original del film, menta el ritual del viaje o travesía a un lugar sagrado, siendo aquí el vasto cementerio de cruces blancas de Argonne el santuario. En los diversos actos que se celebran en Francia en honor de las madres, un día antes de la visita a la necrópolis de Argonne, una señora, compañera de Hannah en el camarote del barco, se derrumba al escuchar *Then You'll Remember Me*, una de las canciones favoritas de su hijo caído en la guerra. Se trata de un momento decisivo que desata la confesión de Hannah y su huida de la peregrinación. Reconoce el viaje como un completo error: *"Mi lugar no es aquí. No*

*soy una de ustedes... Perdí a mi hijo antes de que muriese. Las escuché a todas decir lo buenos que eran sus hijos. El mío no lo fue. Éramos decentes y temerosos de Dios hasta que él nos trajo la deshonra. No me hizo caso. Se agarró una mujer ordinaria. Tuve que alistarlo".* Y se va de la sala a paso marcial, con su fuerte porte masculino.

Hannah ha llegado a un punto de no retorno: *Mi lugar no es entre ustedes.* Aunque exteriormente la mujer se mantiene en sus trece e interiormente es consciente de que su caso la singulariza aún más después de lo que ha visto y oído sobre el *amor maternal* por parte de las otras madres durante la travesía, en el fondo late el miedo profundo a enfrentarse al hijo muerto. Lo cierto es que ella es una madre diferente a las otras. La huida del grupo de madres indica que su *peregrinación* (llámese *anagnórisis*, reconocimiento o punto de ignición), para la cual ya está preparada, ha de hacerse en absoluta soledad. La huida de sí misma, para esta madre que enterró a su hijo en vida e hizo trizas la (única) foto de su (único) hijo, ha llegado a su punto culminante: es el momento de escuchar su propio cuerpo, sus pulsiones, su corazón o su alma, como se prefiera.

La mujer que consuela a la señora que llora lo hace confesándole que ella ha perdido a tres hijos en la guerra. Se trata de Tally Hatfield (Lucille La Verne), la mejor amiga de Hannah en el viaje, una mujer también del campo, campechana, de risa fácil. Ambas conectan inmediatamente y ofrecen los momentos más cómicos y leves del film. Se amplían los registros de la protagonista, el espectador empieza a identificarse con ella en esta segunda parte de *Peregrinos*.

Cuando Hannah abandona la sala, Mrs. Hatfield cierra la escena pronunciando cadenciosamente estas palabras, como hablando consigo misma: "*Debió haber querido muchísimo a ese muchacho*" ("*She sure musta loved that boy a heap*").

En esta frase se revela expresamente la función que cumple un personaje secundario enorme como Hatfield. Ella representa lo opuesto de lo que el espectador ha visto de Hannah en la primera parte del film –antes del viaje– y a su lado va a despertar los mejores sentimientos de la protagonista. Para McBride "representa el padre curativo del espíritu cómico fordiano"<sup>5</sup>. En realidad, Hatfield es el lado oculto, repri-

5 McBRIDE, op. cit., p. 224..

mido de Hannah, de ahí la plena identificación entre las dos mujeres. Su frase pone el acento no en lo negativo de la patología de la madre (un comentario más acorde al personaje de Hatfield habría sido: *"Cuánto ha debido sufrir esta mujer a pesar de su terco error"* o algo por el estilo), sino en lo mucho que ha debido querer al muchacho (para llegar a hacer lo que hizo). Ella repara en la *cantidad* (la violencia) del amor de madre de Hannah, amor que también es padecimiento. Es decir, el film nos quiere llevar por el buen camino, para Ford la redención de un personaje tan negativo como Hannah debe pasar, antes que nada, por recuperar y hacer brotar su campechanía, sus carcajadas, sus sentimientos dormidos como persona o ser humano, no solo como mujer o como madre. Sin caer en la idealización de la maternidad o en la sensiblería, la rigurosa puesta en escena de Ford y, sobre todo, la soberbia interpretación de Henrietta Crosman consiguen ofrecernos una heroína de hondo calado trágico, cuyas acciones tremebundas siempre tienen un reverso no menos trágico contra sí misma. Sufre y hacer sufrir: son las dos caras, anverso y reverso, de la fotografía rota recompuesta. La foto tronchada del hijo es quizá la imagen más atroz de su maternidad aberrante, pero también lo es de su sufrimiento indecible, pues nunca se deshizo de los pedazos rotos. Sigue perseverando en romper esa "imagen-huella" cada vez que se cruza con el nieto que es la viva imagen del hijo difunto (aspecto que confirma el puro instinto animal de la perrita), pero el profundo dolor en el pecho le dice constantemente que su corazón no hace otra cosa que acumular pedazos rotos.



En el puente sobre el Sena vemos una de las pocas imágenes de Hannah sola en el viaje; la otra se da en el puente del barco, extasiada con el azote violento del agua en la proa del mismo. Su culpa es tan grande como ese mar oceánico, y la impresión que tenemos en la barrera del puente parisino es que es ella la que se va a suicidar y no el doble de su hijo, un joven suicida que va derecho al pretil y cuya experiencia va a servir para revivir una segunda oportunidad.

La segunda oportunidad no es otra cosa que el espejo, la ficción vuelta sobre sí misma, su re-flexión: Hannah debe revivir, y con ella el espectador, la experiencia que tuvo con su hijo con un caso idéntico en el presente, pero ahora al lado de los jóvenes, desde el punto de vista de ellos. Un poco como en *Qué bello es vivir* funciona la *second chance* del personaje interpretado por James Stewart, también a partir de una intentona de suicidio. Como el precario ángel sin alas de la película de F. Capra, es salvando a los otros que ella se salva.

Dos mujeres (Hannah y Mary), dos espacios (Estados Unidos y Francia), dos partes del film divididas por el viaje, dos experiencias idénticas espejadas desde dos puntos de vista. No obstante, los paralelismos ya se daban en la primera parte a partir del gozne que separa el antes y el después de la muerte de Jim, principalmente desde la mirada-memoria de Hannah cuando ve a Jimmy (Jay Ward) alejarse y saltar las cercas como

6 Llama la atención en *Peregrinos* los insistentes planos próximos frontales con miradas directas a la cámara y otros muchos que casi lo son a pesar del ligerísimo ángulo que se interpone. Además de este plano medio de Mary y su hijo, hay que destacar el primer intercambio de miradas de Jim y Mary al inicio del film (ver fotogramas más adelante), el desafío entre el padre de Mary ("*Es de tu sangre*") y Hannah ("*No es de la mía*") en el momento en que aquel le pide ayuda para el parto, la mirada de Jimmy en close-up cuando es rechazado por la abuela en la primera escena tras el lapso de 10 años y finalmente, ya en tono cómico, las miradas de un coro de jóvenes fumadoras que observan a Tally Hatfield fumar con su pipa en un salón del barco ("*No luces peor que ellas*" le dice Hannah). Es evidente que John Ford se encontraba particularmente sensibilizado con la temática del film (véase la última nota a pie de página) y quiso usar la mirada a la cámara como una forma de golpear con énfasis moral al espectador.

7 El ejemplo más destacado lo constituye las seis ó siete últimas escenas de la primera parte, todas ellas encadenadas por fundidos,

antes hiciera su padre (uno se aleja de ella para una cita nocturna con la novia, el otro porque es despechado). Ford, de forma genial, mantiene el punto de vista de la nuera y el nieto desde una moldura ética que compensa el zaherimiento social que sufren estos dos personajes, como ocurre cuando ven llegar el auto de la representante de las madres de las Estrellas Doradas a la casa de Hannah<sup>6</sup> o en la despedida de la heroína en la estación rumbo al puerto de Nueva York. De la misma forma, ya sea en el interior del plano o a través del montaje, especialmente en la segunda parte, Ford puntúa los efectos de las situaciones generales en la experiencia individual de Hannah: por ejemplo, la escena ya referida de la huida de la peregrinación o el discurso del general francés en el memorial del Arco de Triunfo ("*Han sufrido en silencio y a solas. Con valor y con amor le dieron a la gran causa algo más valioso que su propia vida*"). La riqueza dialéctica, relacional y económica del film actúa en el interior de una historia profusamente narrativa. Son raros los filmes en el cine clásico con la densidad diegética de *Peregrinos*: no paran de suceder cosas que están siempre, formal, estética y narrativamente, conectadas con acciones –y objetos– anteriores desplegados en una trama casi musical, melodramática<sup>7</sup>. Lo mismo ocurre con los objetos simbólicos del film que configuran un ejemplo sobresaliente de la modulación y la repetición en el arte de Ford: la lámpara de acei-

te, el heno, las barreras y las cercas (frontales, diagonales o en zigzag filmadas en planos generales, hirientemente puntiagudas en planos próximos), la sierra, las fotos, los carteles de alistamiento, el tren, los puentes, las flores, el guante negro, etc. Gallagher denomina, impropriadamente, "dialéctica brechtiana" a todas estas relaciones y objetos en su análisis del film "porque cada elemento en su cine se compromete dialécticamente con otro elemento (tanto si uno habla de elementos de –o entre– estilo, contenido, mito, ideología o lo que fuere), con el resultado de que las películas de Ford son autorreflexivas y transparentes en su funcionamiento"<sup>8</sup>.

La entrega de flores y las exequias, elementos simbólicos intrínsecamente ligados, son dos constantes en el cine de Ford. Un apunte genial de *Peregrinos* es la sensible atención que presta a las madres de los soldados desconocidos caídos en combate, como esa madre sin Estrella Dorada que solicita a Hannah, desde la *barrera* de la rampa de acceso al barco, a poner en la tumba de su hijo la pequeña maceta con un geranio que le confía, pues el suyo "desapareció" en los campos de batalla de Francia. "Mira este brote escuálido. Probablemente morirá antes de que lleguemos", le dice Hannah a su compañera en el camarote. Aquí el subtexto de Ford y su guionista Dudley Nichols reincide en el *fatum* de que esas madres anónimas son las grandes olvidadas, como así lo evidenció el militar en la barrera, indiferente a la madre del geranio pero que se cuadra ante Hannah cuando esta "sale" del desfile para hablar con aquella. El film en sí mismo no deja dudas de que los hijos-soldados son carne de cañón en las guerras (y Hannah, con razón, se sorprende de que a un general lo mataran en la guerra, como es el caso del padre de la organizadora del viaje a Francia). Como es habitual en su cine, Ford filma con solemnidad y fervor el desfile de la entrada de las madres en el barco y el *war memorial* en el Arco de Triunfo. Ford respeta el amor patriótico cuando es heroísmo bien entendido, pero, como buen vástago del catolicismo irlandés, reverencia el amor maternal. En ningún momento pretende hacer un film antimilitarista con los mimbres de tal ecuación aunque resulta evidente hacia qué lado se inclina la balanza. La historia gravita en torno a la culpabilidad de una madre, no sobre el instrumento que hizo posible la pérdida del hijo. El teorema se mantendría intacto si ella lo enviase a las

en una vigorosa secuenciación en staccato que deja al espectador sin respiración: el alistamiento del hijo por la madre en la barbería–la despedida de Jim y Mary en la estación–la muerte del hijo en la trincheras–la tormenta de nieve y la pesadilla de la madre–el nacimiento de Jimmy (el enfrentamiento del abuelo de Mary y Hannah)–la visita del alcalde a la madre con un telegrama que informa de la muerte del hijo / la foto recompuesta–el intervalo de diez años. Una vez que la madre enrolla al hijo en el ejército todo se convierte en un precipitado en que vida y muerte, hechos y premoniciones, azar y destino brotan de un mismo magma indiferenciado en un texto articulado por el sentido. Se trata de un momento magistral no solo del cine de J. Ford, sino del cine *tout court*.

<sup>8</sup> GALLAGHER, T. (1986), *John Ford: The Man and his Movies*, University of California Press, 567.

minas. La estrategia dialéctica de Ford de confrontar la odisea de Hannah con otras figuras no se hace tanto para cuestionar sus roles y discursos, sino para colocar en perspectiva el gesto sacrificial de esta extraviada *mater dolorosa* en todo el entramado social. En las escenas referidas, frente al grupo de madres peregrinas, todos "callan" respetuosos, pero los políticos lo hacen de manera diferente que los militares. Ford se permite poner en boca de un político figurón un enunciado *verdadero* y de esta forma renunciar al discurso de marras cuando observa el desfile en honor de las madres ("Ése es el discurso más elocuente que ha dado este país", le dice a un periodista señalando con un bastón a las madres). Cuando entra en escena una mujer con mantilla negra y cesto para poner el primer ramo de flores en el panteón del soldado desconocido, el general francés detiene con solicitud su discurso inflamado sobre las madres de los soldados ("mojan con lágrimas el altar de la libertad").



Ciertamente, si nos atenemos a los resultados más que a las formas, el potencial reflexivo del cine de Ford no desmerece del llamado "distanciamiento brechtiano". En su puntilloso interés por traer al cineasta americano a un terreno que no le pertenece, Gallagher reconoce que no se refiere tanto al "acting style" como "a la manera de Ford de desnudar ideologías sociales inadvertidas en otros lugares"<sup>9</sup>. En el párrafo anterior he mostrado cómo Ford trabaja las "relaciones dialécticas" en el interior de secuencias como el desfi-

<sup>9</sup> No cabe duda de que Gallagher, por lo demás, se vio influenciado por el comentario que Straub, <sup>16</sup> después de ver *Peregrinos* y *La taberna del irlandés*, le confió en 1975 al nombrar a Ford como "el más brechtiano de todos los cineastas". Ibidem, 567.



le y las exequias tuteladas por la música solemne: una madre sin Estrella Dorada, el comentario aparte de un mandatario, una figura que entra como emblema de la maternidad popular que prevalece axiológicamente sobre el emblema en acción, la voz del general o el poder militar. Escenas todas ellas que se representan o contraponen al rictus de la heroína.

A continuación analizo la relación de algunas secuencias que forman la segunda oportunidad con las escenas o elementos de la primera parte del film a los que remite. Pero antes de tal análisis, una escena crucial debe ser estudiada: la muerte de Jim. ¿Por qué Ford prefirió un plano así de la muerte del muchacho, "sepultado vivo"<sup>10</sup>, en lugar de, por ejemplo, un disparo? Veamos.

<sup>10</sup> McBRIDE, op. cit., 223 y GALLAGHER, op. cit., 108.

### La muerte de Jim en las trincheras

El hijo muere literalmente enterrado, como si la misma naturaleza –obviamente por efecto de las bombas– cumpliera al mismo tiempo la muerte y el ritual fúnebre. Por un lado, hay una relación con los mitemas de la simbología maternal, pues es la madre tierra la que sepulta el cuerpo del joven por medio de este corrimiento de tierra con que se filma el plano. Por el otro, el hecho de mostrar ahora a Jim aislado, sin los otros soldados que antes estaban próximos, puede verse como una manera de ofrecer un funeral telúrico en ausencia o imposibilidad del rito funerario social e institucional.

El hijo es figurativamente muerto como aquel a quien se entierra en vida, que es justamente lo que ha hecho la madre: "*lo perdí antes de que muriese*" se justifica la señora Jessop antes de escaparse del grupo de las madres peregrinas.



De hecho, la griffithiana secuencia siguiente establece una rima sonoro-visual del alud y las bombas con la tormenta de nieve, el viento, el agua, el azote de las contraventanas: la madre se despierta horrorizada gritando "Jim". El montaje culpa a la madre de la muerte del hijo. Aunque también ha de verse un lado positivo: la madre presente en sueños la muerte del hijo por su fuerte conexión –obviamente natural, como la propia tormenta de nieve– con el mismo.

Aquí una pregunta no es ociosa: ¿Hubiera sido capaz la madre, *esta madre*, de revertir su extremada patología y reconciliarse con el hijo muerto en su pueblo de Arkansas? Obviamente la respuesta es no: el miedo la atenazaba por completo, la había convertido en una persona amargada y cerrada en sí misma, con un orgullo del mismo tamaño que su culpa. Necesitaba salir afuera, encontrarse con otras madres, otras culturas, otras personas fuera de su pequeño círculo. Ford recalca las diversas nacionalidades de algunas madres en el momento de las condecoraciones, inmigrantes como los padres del cineasta, orgulloso de sus raíces irlandesas. Se permite la broma de, en boca de una madre de origen italiano, decir "estrella manchada" en lugar de "estrella dorada". Aunque hay mucho humor y gracejo "contra" los franceses (véase la escena de los tiros con las escopetas, la espectacular riña con el taxista, etc.), el tono es completamente afirmativo hacia una cultura diferente. Pocas veces en un film clásico norteamericano el mundo francés ha sido descrito con algo que no raya en la caricatura o el cartón piedra. Las escenas de las honras fúnebres en el Arco de Triunfo, la fiesta del heno y sobre todo la escena en el cementerio de Argonne, todas ellas obviamente construidas en escenarios artificiales hollywoodienses, desprenden con densa pregnancia la huella de lo real.

### **La fiesta del heno en Francia y el primer encuentro de Jim y Mary en el pajar**

La secuencia de una fiesta con bailes populares, que no podía faltar en un film fordiano, se da en Francia. Obviamente no podría darse en el campo de Arkansas, donde el tono es trágico y domina el clima invernal de tormenta y nieve. Como en la mujer, hay dureza y violencia en los elementos de la naturaleza ("la no indiferente", como decía S. Eisenstein).

Frente a este coercitivo y atronador espacio, la radiante campiña de Francia envuelve la especial amistad de esa madre perdida con la pareja de jóvenes desesperados. Mientras el humus de Arkansas exhala el aire del arte de Griffith y Murnau, la campiña francesa se aproximaría, vía estudios de Hollywood de la época, a una cierta poética renoiriana apenas en lo que respecta a esa alegría de vivir gozosamente campestre.

Ese clima de pastoral diurno de la fiesta del heno (*Hay Festival*) es el complemento y reflejo del encuentro nocturno de los enamorados en el pajar de Arkansas.

El pajar es el lugar innominado, o más bien innombrable, que se señala con la mano, a escondidas, para quedar a la hora nocturna, "*después de que se acueste mi madre*". El sí de ella también se hace en silencio, con un leve gesto de asentimiento.



Ya habían quedado en ese lugar señalado con el dedo, pero el film refuerza tal escena –ir al granero en noche de luna llena– con el motivo añadido de esconder la jarra de licor del padre de Mary. Como llamados por la luna llena, la figura de los enamorados abrazados se recorta en el portón del granero, con la escalera que sube al pajar en primer término, en un romanticismo al estilo de *Amanecer* de Murnau.

El joven sube al pajar, caen algunas briznas de heno y pide a su novia que le entregue la jarra de licor al lado de la escalera. La chica, en primer plano, decide subir y en los gestos vemos, con una naturalidad inusitada en el cine clásico de la época, el deseo de la mujer de entregarse y ser tomada por el hombre.

El deseo femenino continúa cuando el plano de conjunto les reúne arriba, en medio del heno: el hombre es más torpe e ingenuo, no deja

traslucir ninguna intención, pero la mujer le mira quieta perseverando en su deseo: –*¿En qué piensas?* –(demorándose en la respuesta) *En ti.*



El deseo de la mujer, expuesto abiertamente y sin reticencias, indica la modernidad de Ford en el tratamiento de la sexualidad en este film. Ciertamente la breve conversa sobre las ganas del joven de alistarse en la guerra y el miedo de la mujer a perderlo ("*No quiero que vayas. Me da miedo. Por favor no lo hagas*") incide en la consumación del acto sexual. (Este es un motivo del mismo jaez que la jarra que esconden en el henil, pues su ventura ya estaba trazada desde la primera escena de los amantes y su cita nocturna). De hecho, la mujer ya se había dado al hombre en sus gestos, en su mirada, en todo su cuerpo. Dado que la preñez extramatrimonial es un elemento fundamental de la intriga, que desarmaría la *ambigüedad* de la típica elipsis tras el beso de los cuerpos abrazados en el pajar, sorprende la pasmosa naturalidad que pone Ford –y más aún en plena vigencia del código Hays– en la puesta en escena de la entrega de la mujer como afirmación de su deseo.

Vemos entonces que la Fiesta del Heno con los jóvenes desesperados se hace en honor de Jim y Mary –su noche de amor en el henil– pues es la madre viuda la que debe retomar el pulso de la vida: alegría, danza, contacto, carnalidad, juego...<sup>11</sup>

<sup>11</sup> El humor de Ford desarma cualquier insinuación malsana. A la noche de amor de Jim y Mary también corresponde la noche que pasa Hannah en la casa del joven desconocido en París que le hace retomar sus funciones maternas: –*¿Pasó la noche sentada?* – "*Caray, eso no es nada. He hecho eso muchas veces con una vaca enferma. Anda, lávate la cara y cepíllate el pelo. Arréglate para comer un desayuno cristiano decente*". El momento en que parte la baguette con la rodilla es el reflejo de los días que serraba troncos con el hijo.



### Revelación de Hannah: la novia repudiada está encinta

La escena en que la protagonista se aleja del baile colectivo de la fiesta del heno se da como una especie de aparte. Hannah se quita la paja de los zapatos y ve, como quien descubre su sino parapetada bajo el fuerte ramaje de un árbol, a los jóvenes discutiendo, preocupados. Es el momento en que la joven francesa Suzanne (Heather Angel), repudiada por la madre del joven Gary (Maurice Murphy), perteneciente a una acaudalada familia de Nueva York, le dice que está embarazada.



Espanto en el rostro de Hannah, una parte del cual lo cubre con una mano. En ese momento se congela esta imagen que se funde con una síntesis de las imágenes y frases principales de la despedida de los amantes de Arkansas en la estación, un excursio en flash-back desde el "imposible" punto de vista de la madre que no acudió a la despedida del hijo<sup>12</sup>.

En un recoveco de la estación –su lugar será ese, fuera de las miradas públicas– Mary le confiesa a Jim que va a tener un bebé. El pitido del tren hace un terrible eco sobre la palabra bebé, han terminado los tres minutos de parada (uno por cada cedro, ironizó un soldado) y el tren reanuda su marcha hacia la guerra. Aunque Jim se niega a incorporarse y luego pide que le den unas horas extras para casarse, sus compañeros se lo llevan en volandas. El *close* de Mary con la mano en el rostro, cuya angustia es redoblada por la negra locomotora, se superpone al gesto idéntico de Hannah de tal modo que el ojo izquierdo de aquella coincide con la boca de esta en una imagen que confina con lo siniestro. El breve flash-back termina, volvemos al presente continuo del rostro atormentado de Hannah que, a modo de colofón, escucha las

12 Dada la gravedad de la situación, Jim le dice a Mary en la estación que escribirá a su madre. Por tanto, la madre tiene el saber por delegación.

palabras de Gary que repiten lo que Jim le dijo a Mary en la estación: "¿Por qué no me lo dijiste antes? Mi madre tiene que cuidarte ahora. No nos casamos por su culpa".

### La escena del tren con el guante negro y el reconocimiento de la novia por la madre

El momento en que Mary y su hijo van a la estación a entregar un humilde ramo de flores –señal inequívoca de su extrema pobreza– a la madre que va a Nueva York a recibir la Estrella Dorada ocurre una de las escenas más espeluznantes de la película. El niño se da cuenta obviamente del miedo de su madre a enfrentarse a esa mujer que acaba de subir al tren. Puro melodrama. La nuera nunca reconocida le pide a la ogra si no tendría inconveniente en llevar esas florecillas que no llegan a nombrarse: "¿Las pondría en la tumba de Jim de mi parte y de parte del pequeño Jimmy?" Una mano, es decir, un guante negro sin rostro, sale de la ventana para coger las flores y puedo jurar aquí que la entrega de flores de la pequeña Mary al monstruo Frankenstein no causa tanto pavor como esta imagen.



13 En el film de Griffith, la madre (Mae Marsh) del soldado recién llegado de la Guerra Civil, en el momento en que lo recibe para abrazarlo "solo se ve su brazo surgiendo a través de la puerta de la casa". McBRIDE, op. cit., 225.



segmento de la segunda oportunidad. El discurso de la verdad de Hannah convence a la madre del joven Gary a aceptar por fin a Suzanne: "Dijeron que la guerra lo mató pero eso no es cierto. Yo lo maté". Los jóvenes entran en la sala y se quedan quietos esperando la reacción de la madre de Gary (Hedda Hopper).

Ford retoma esa imagen del guante negro –que es una creativa citación de una escena de *El nacimiento de una nación*, de D. W. Griffith<sup>13</sup>– para cerrar todo el largo

Ella se levanta, sale del encuadre, extiende la mano con un guante negro, que queda aproximadamente debajo del jarrón de flores, situado encima de una consola del lado de la pared, mientras Suzanne corre a abrazarse a ese cuerpo del que solo vemos, metonímicamente, ese guante negro. Enseguida la protagonista hace mutis por el foro y se despide: "Ahora voy a buscar a mi hijo. Está allá, en algún lugar de la Argonne".

### Las dos últimas escenas del film

Con la misma intensidad que blandió antes su orgullo y egoísmo, ambos desmesurados, esa mujer de armas tomar deposita con delicadeza las flores que recibió en el vagón y pide perdón ahora al hijo, a quien se abraza *con todo su cuerpo* en la tierra del cementerio de Argonne y



pide perdón también a su nuera y a su nieto, a quienes estruja con el calor de un volcán. Para bien o para mal, las madres de las películas de Ford, reminiscencias en mayor o menor grado de su reverenciada Abby Feeney<sup>14</sup>, transmiten la fuerza telúrica de una personalidad arrolladora, de una *mater amatissima*.

### Finale

En la primera imagen que se nos muestra de Jimmy en la segunda parte del film, la perra Susie y el niño corren alborozados al encuentro. Es la señora Jessop la que rompe ese idilio del inconsciente, de la carne o de la sangre. Mientras la mujer llama al perro represoramente, el niño y la perra muestran el ADN que la mujer niega y los une al padre fallecido. Frente a esta gigantesca madre represora, y otras madres del pueblo con sus chismorreos malintencionados que los hijos escuchan de ellas y duplican contra Jimmy en burlas y humillaciones, el instinto del perro y del niño, pura afición, es el centro de este melodrama: su *verdad*. La misma *verdad* que ella perseveró en no querer oír.



<sup>14</sup> *Peregrinos*, producción de la Fox, se estrenó el 12 de julio de 1933. La madre de Ford, Barbara Curran Feeney, murió a los 77 años el 26 de marzo de 1933, poco después de terminado el rodaje y todavía en medio de la producción del film. Todo esto hace que el tema de la madre egoísta sea aún más significativo para el cineasta. Como dice McBRIDE: "Es posible que John Ford se sintiera algo ahogado por la terquedad y las feroces exigencias de afecto de su madre", que se encontraba convaleciente durante el rodaje. Y añade "su incapacidad para estar a la altura de las exigencias de perfección de su madre" y que se sentía culpable de la "deserción del hogar de sus padres para iniciar una carrera al

otro extremo del país". McBRIDE señala que "la capacidad de John Ford para empatizar con Hannah Jessop probablemente también debe mucho a los sentimientos de culpa por la forma que maltrataba a su hijo" (*Tras la pista de John Ford*, op. cit., 221-222). A este respecto, J. G. REQUENA trajo a colación en el debate del seminario un notorio dato biográfico: Ford, con doce años, no se sintió bien cuidado por la madre durante casi un año de convalecencia en la cama por difteria, una experiencia que reproduciría en *Qué verde era mi valle*. En la biografía de Scott EYMAN sobre el cineasta una sencilla frase revela el calado del matriarcado irlandés en su vida: "Ford respetó a su padre y lo pasaba bien con él, pero adoraba a su madre". (*Print the Legend: The Life and Times of John Ford*, 1999, Nueva York, Simon & Schuster, 44).

### Referencias bibliográficas

- EYMAN, S. (1999). *Print the Legend: The Life and Times of John Ford*, Nueva York, Simon & Schuster.
- GALLAGHER, T. (1986). *John Ford: The Man and his Movies*, University of California Press.
- MCBRIDE, J. (2009). *Tras la pista de John Ford*, Madrid, T&B Editores.
- PLACE, J.A. (1979). *The Non-Western Films of John Ford*, Ontario, Citadel.