

El otro John Ford. Una arqueología del cine social fordiano (frente a la *hibernomanía* y el sentimentalismo reaccionario de Antonio Rivero Taravillo)

Raúl Garrobo Robles

Recibido 08/11/2022

Resumen

En tanto que formación discursiva, consideramos que el cine social fordiano tiene en el humanismo socialista y marxiano su a priori histórico, esto es, su condición velada de posibilidad, en especial en el socialismo irlandés del siglo XIX y comienzos del XX, impulsado por figuras históricas de la talla de Theobald Wolfe Tone, el feniano James Stephens, el «Gran Jim» Larkin y el irremplazable James Connolly. Sin embargo, fundándose en una voluntad de verdad por la que la libertad que conlleva la emancipación económica se ve semiológicamente desplazada hacia una concepción de la libertad como deseo, el discurso reaccionario ha procurado inventariar un cine social fordiano alternativo, esto es, ha pretendido inventar otro John Ford. En el trasfondo de esta confluencia de fuerzas, localizamos la disputa por el control del discurso con el que se nombra y puede ser comunicada la democracia. Tal es lo que sucede en la obra ensayística del *hibernómano* Antonio Rivero Taravillo, cuya proximidad discursiva con el falangismo lo empuja a inventariar un cine social fordiano desproletarizado en el que se proceden a excluir del orden del discurso películas como *El arado y las estrellas* y en donde se llega incluso a cuestionar el probado marxismo de James Connolly.

Palabras clave: John Ford, Irlanda, Antonio Rivero Taravillo, James Connolly, *El arado y las estrellas*, ICA, arqueología del saber.

Abstract

The other John Ford. An archeology of social Fordian films (facing *hibernomania* and reactionary sentimentalism of Antonio Rivero Taravillo)

As a discursive formation, we consider that Fordian social cinema has in socialist and Marxian humanism its historical *a priori*, that is, its veiled condition of possibility, especially in Irish socialism of the nineteenth and early twentieth centuries, driven by historical figures of Theobald Wolfe Tone, the Fenian James Stephens, the «Big Jim» Larkin and the stature of the irreplaceable James Connolly. However, based on a will to truth by which the freedom that economic emancipation entails is semiologically displaced towards a conception of freedom as desire, the reactionary discourse has tried to inventory an alternative Fordian social cinema. In this confluence of forces, we locate the dispute for the control of the discourse with which democracy is named and can be communicated. Such is what happens in the essays of the *hibernomaniac* Antonio Rivero Taravillo, whose discursive proximity to Falangism pushes him to inventory a deproletarianized Fordian social cinema.

Key words: John Ford, Ireland, Antonio Rivero Taravillo, James Connolly, *The Plough and the Stars*, ICA, Archaeology of knowledge.

El otro John Ford. Una arqueología del cine social fordiano (frente a la *hibernomanía* y el sentimentalismo reaccionario de Antonio Rivero Taravillo)

Raúl Garrobo Robles

Recibido 08/11/2022

¿Cómo plantear, de manera sencilla, la peliaguda cuestión de la responsabilidad cívica del escritor? Acaso de la forma siguiente: aunque a veces decir puede ser una forma de hacer (y sumamente poderosa), también hay muchas ocasiones en que decir es sólo una forma de hurtarse, de esquivar, de confundir, de huir. Y existen otras formas de hacer a las que ningún decir puede reemplazar. [...] La cultura como cortina de humo. El arte como maniobra de distracción. Intelectual, escritor, artista, poeta: tienes que decidir con quién estás.

Jorge Riechmann (2013: 38 y 41).

Exagerando, como exige lo épico, un político español al que alguna vez habrá que hacer justicia dijo que «a los pueblos no los han movido nunca más que los poetas».

Antonio Rivero Taravillo (2006: 96).

§ 1. Introducción

Ford Apache. Cien momentos de un genio del cine es uno de los más recientes ensayos del traductor, poeta, novelista y crítico literario —ahora también cinematográfico— Antonio Rivero Taravillo. Apenas un vistazo sobre su extensa obra es suficiente para revelarnos su pasión: Irlanda. En otro texto de su autoría se refiere a esta pasión como «*hibernofilia*, una enfermedad leve y rara vez mortal (salvo en casos de alcoholismo recalcitrante) que aqueja a numerosísimas personas en todo el mundo» (2017: 7). No dudamos de la existencia de esta hibernofilia, de la que hemos sido testigos a menudo, pero, en lo que atañe a Rivero Taravillo, estimamos que el nombre que más le conviene es el de *hibernomanía*. Como vamos a tratar de mostrar, no es la voz griega *philia* ('amistad', 'apego'), sino *manía*, que para este contexto podemos traducir como 'obsesión', la que mejor se ajusta a la conducta adoptada por Rivero Taravillo tanto en su ensayo sobre el cineasta John Ford como en los que tienen como trasunto la materia cultural irlandesa.

En una de las citas textuales de *Ford Apache* que sirven como presentación de las secciones —la que da comienzo a *De Monument Valley a Innisfree*—, Rivero Taravillo evoca las palabras que escribiera Roddy Doyle en su novela de 2010 *La república yacente* (*The Dead Republic*) a propósito de Irlanda y John Ford: «Traté de contar la verdad, pero acabé inventando otra Irlanda. Lo mismo que Ford había hecho con América» (citado por Rivero Taravillo, 2022: 179). Ciertamente, para todo aquel que encara la verdad es ineludible preguntarse en algún momento cómo actúa el deseo sobre aquello que se nombra, esto es, cuán intensa es la voluntad de verdad por medio de la cual se conjura la producción del discurso. Si Rivero Taravillo es sensible a estas inquietudes, soy de la opinión de que no le luce. Bien podría decirse, prolongando la confesión de Roddy Doyle, que es precisamente su hibernomanía la que le conduce a inventar otro John Ford. Si quien suscribe esta opinión hace lo propio con Rivero Taravillo es algo que dejo a examen de mis lectores, a quienes animo a ser críticos con mi tesis. Sin embargo, que no procedo inventando otra realidad quedará demostrado suficientemente —eso confío— en las líneas que aún prolongan este escrito.

Lo primero que cabe preguntarse cuando uno, dispuesto a leerlo, se sitúa ante *Ford Apache* es por qué un hibernófilo como nuestro autor querría redactar un texto de tal envergadura sobre un cineasta norteamericano. A modo de postulado, aceptaremos que cuando Rivero Taravillo escribe un libro sobre John Ford es porque, gustándole su cine, tiene al director de *El delator* (*The Informer*, 1935) como a uno de los máximos exponentes del séptimo arte. Pero, no es a esto a lo que nos referimos, sino a por qué alguien con formación filológica, especialista en literatura angloirlandesa, habría de considerarse capacitado para escribir un ensayo sobre un cineasta de renombre —un autor para el que los catálogos de las bibliotecas registran cientos de monografías elaboradas por expertos— sin caer en trivialidades y aportando una perspectiva original y valiosa. Las páginas de *Ford Apache* no dejan lugar a la duda: por su hibernofilia declarada.

Rivero Taravillo es un erudito en cuestiones irlandesas —esto es obligado reconocerlo— y John Ford, que era otro hibernófilo con mayores motivos, se sentía fuertemente vinculado a la tierra de sus padres: Irlanda. Nuestro escritor lo tiene bien presente: «Como los de Bilbao, que nacen donde les da la gana, Ford es un irlandés que puede permitirse nacer en Estados Unidos» (2022: 244); tan presente como el

propio cineasta, quien manifestó al dramaturgo irlandés Eugene O’Neil: «Para comprendernos, sólo hace falta tener en cuenta una cosa: los dos somos irlandeses» (citado por Eyman y Duncan, 2004: 17). En efecto, aunque oriundo del Estado norteamericano de Maine, John Ford había sido educado por progenitores irlandeses, ambos naturales del condado de Galway. «En la casa se hablaba irlandés, y ahí fue donde lo aprendí», le confesaría Ford al también cineasta Peter Bogdanovich (2018: 173). Y si la lengua preforma en buena medida el pensamiento y a través de ella se transmite la imagen del mundo, Ford, junto con el conocimiento del idioma gaélico, heredaría de sus padres grandes dosis del imaginario colectivo irlandés, el mismo al que Rivero Taravillo lleva toda una vida rindiendo culto a su manera.

Esta, y no otra, creemos ser la razón principal por la que este se ve compelido a escribir tras ver películas de John Ford, a saber, porque él, mejor que nadie perteneciente a una cultura hispanoparlante, cree tener algo verdaderamente relevante que decir sobre aquel; el hibernófilo español por excelencia no puede evitar el impulso de poner por escrito la «personalísima impronta» irlandesa —como él la nombra (2022: 15 y 257)— del hibernófilo cineasta norteamericano por excelencia: John Ford. Los antecedentes quedan corroborados por la inclusión en su *Diccionario sentimental de la cultura irlandesa* de una entrada exclusiva para el cineasta al que Frank Capra identificaba como «mitad genio, mitad irlandés» y la redacción de un breve texto titulado «Beowulf y los indios» en el que desata su pluma a propósito de la relación existente entre el antiguo poema épico anglosajón y ciertos wésterns del cineasta *hibernoamericano* (2017: 152-160; 2006: 91-93). Era sólo cuestión de tiempo que esta comunidad sentimental que une a Rivero Taravillo con Ford deviniera en libro.

Reconocidas por él mismo en el título de su *Diccionario*, las razones sentimentales que impulsan a Rivero Taravillo a escribir sobre el director de *El hombre tranquilo* (*The Quiet Man*, 1952) son cruciales para comprender la intencionalidad constitutiva que le conduce a idear otro John Ford. Precisamente, esta idealización es la que está en la base de la ideologización a la que somete la figura y la obra del cineasta. Como si la mala fe sartreana lo dirigiera, Rivero Taravillo se ve compelido a inventar otro Ford porque es *incapaz de pensar* que su objeto de deseo, su director fetiche, guarde relación alguna —por circunstancial que esta pudiera ser— con los esfuerzos de la clase obrera por alcanzar su emancipación frente al peor rostro del capitalismo.

Pero, que sea incapaz de pensarlo en estos términos no significa que sea incapaz de pensarlo en absoluto. De hecho, el punto de partida de nuestro análisis no es la intencionalidad que perfila el discurso de Rivero Taravillo acerca de John Ford —aunque también contamos con ella—, sino el discurso en sí mismo, esto es, su materialidad fáctica. Partimos, pues, de un decir, que también es un pensar. Y si ha podido ser pensado, aunque no en las condiciones de la incompatibilidad a la que hace un momento aludíamos, es porque en nuestro tiempo se dan las posibilidades enunciativas de un decir alternativo a propósito de las clases trabajadoras, esto es, se dan las condiciones de posibilidad para pensar el cine fordiano ideológicamente: desproletarizado. Precisamente, es a esto a lo que llamamos «inventar» otro John Ford.

La estrategia ideológica por la cual se constituye un nuevo objeto de pensamiento, se lo recubre de un armazón conceptual a la medida y se lo fija en una práctica enunciativa alternativa, para ser plenamente ideológica, tiene que poder ser desplegada de arriba abajo, esto es, desde la superestructura hacia la infraestructura. Por definición, el discurso ideológico es un vector por medio del cual se apuntala la exclusión de los desposeídos en beneficio de los intereses del grupo dominante. Una formación discursiva que pretendiera enjuiciar el ordenamiento social desde una perspectiva crítica que procediera en dirección inversa no sería estrictamente ideológica, como tampoco lo serían las que se produjeran en una sociedad genérica, donde la inexistencia de clases sociales haría que tanto la ideología como el Estado que velaría por ella fueran superfluos (*cf.*: Fernández Buey, 1998: 128). Finalmente, desproletarizar el cine social fordiano es y no es pensarlo de otra manera, es decir, es también —bajo determinada óptica de nuestro actual régimen discursivo— pensarlo sencillamente como lo mismo. Pero, no anticipemos los pasos necesarios que configuran nuestra argumentación. Retomaremos estas cuestiones en la sección final de este ensayo.

Rondando palabras de Kierkegaard, existen básicamente dos maneras de escamotear la verdad: la una, cuando se enuncia lo que no es; la otra, cuando no se admite lo que sí lo es. De la primera, Rivero Taravillo se muestra muy celoso en su libro, acechando los intentos por los que, según él, se ha pretendido hacer pasar injustamente a John Ford por fascista, racista o machista, si bien nunca nos ofrece las

referencias bibliográficas para que sean sus lectores quienes puedan conocer y juzgar la procedencia y el cariz de tales aseveraciones. Leemos, por ejemplo:

Ford es uno de los más poderosos narradores visuales que han existido, sus historias son magníficas casi siempre, y por supuesto que obedecen a una ideología, pero de muy difícil clasificación, porque tiene elementos conservadores junto a otros de una rebeldía sin tasa. Es lícito hacer cualquier tipo de lectura de su cine, porque la libertad es justamente uno de los valores que él exaltó, pero hay interpretaciones ideológicas de un sesgo que hace sonrojar y que lo han favorecido con el honor de su inquina llamándolo «fascista». Ford no fue más reaccionario o racista de lo que lo era la sociedad en la que vivió y —esto es muy importante— en general la sociedad en varias décadas anterior a él, fijada por él en la pantalla. Cualquier acusación de machismo (lo era, naturalmente, contemplado con ojos de hoy) ha de ser atemperada por múltiples muestras por su parte de admiración y reconocimiento del valor de las mujeres; lo mismo es aplicable a los indios o a los negros. [Rivero Taravillo, 2022: 20-21]

Saber si John Ford simpatizaba con la mentalidad colectiva de su tiempo —ya fuera esta fascista, racista o machista— no es tan relevante como preguntarse por las condiciones de posibilidad del orden discursivo dentro del cual se inscribe su mirada cinematográfica. De igual modo, tampoco es irrelevante saber por qué Rivero Taravillo se muestra tan preocupado por proteger el legado de su cineasta de cabecera de las atribuciones que según él no le hacen justicia —en especial, no lo olvidemos, de las que mostrarían la «inquisitiva aversión» de los antifascistas— y, sin embargo, guarda un silencio más que sospechoso respecto de aquellas otras que, en tanto que hibernófilo, le sería ineludible tratar, por más que le resulten incómodas o inasumibles. ¿Por qué Rivero Taravillo nos oculta, a menudo torpemente, lo que sí es? Aunque coincidimos con él cuando afirma que en el cine de John Ford la libertad es uno de los valores por él defendidos, discrepamos respecto de la lectura unidimensional del ideal de libertad que descubre en la filmografía del cineasta hibernoamericano, lectura esta que, inscrita en un sesgo discursivo «que hace sonrojar» omite otro tipo de libertad también presente en el cine fordiano y que nuestro filólogo tiene demasiado empeño en silenciar: la que representa la emancipación económica de las clases oprimidas.

Precisamente, la dialéctica «libertad-emancipación» pone de manifiesto la pugna semántica entre dos formaciones discursivas que en el seno de una misma civilización han venido aspirando históricamente a instituir los conceptos sobre los cuales erigir

un saber hegemónico. En esta batalla, difuminar sigilosamente el perfil emancipador de la libertad, disociarlo de ella, ha sido la estrategia discursiva de todo movimiento reaccionario, pues la incorporación de la emancipación económica en el discurso democrático —como bien ilustra el cine fordiano— ha impedido históricamente que se lograra hacer desaparecer por completo esa dimensión del concepto. Como consecuencia de esta imposibilidad, la propia idea de democracia ha sido objeto también de semejante pugna.

Para dar cuenta del discurso excluyente en el que se inscriben *Ford Apache* y otros textos hibernómanos de Antonio Rivero Taravillo, para elucidar cómo se procede en ellos a inventariar una filmografía fordiana en la que el componente social de su cine ha sido obscenamente podado, desplegaremos un doble movimiento: por un lado, recorriendo las correspondencias, las vecindades y las homologías por las cuales el cine social fordiano entronca con el discurso socioeconómico socialista, que es su condición velada de posibilidad —en especial el que evoca la época dorada del socialismo irlandés, en tiempos de James Connolly y el Alzamiento de Pascua de 1916 en Dublín—; y, por otro, mostrando ciertas cesuras y discontinuidades por las que se inauguran otros regímenes discursivos en el seno de las sociedades democráticas capitalistas; regímenes discursivos que, fundándose en una concepción de la libertad como deseo, proceden a apropiarse del discurso social desplegando para ello toda una suerte de exclusiones por las que se revela su voluntad de verdad.

§ 2. Correspondencias, vecindades, homologías

He hecho muy pocos westerns. He hecho también melodramas, comedias, films sociales. Mis películas más hermosas no son westerns; son pequeñas historias sin grandes estrellas sobre comunidades de gente muy sencilla.

John Ford (cit. Urkijo, 1991: 71-72).

[...] es imposible hacer historia actualmente sin utilizar una serie interminable de conceptos ligados directa o indirectamente al pensamiento de Marx y sin situarse en un horizonte que ha sido descrito y definido por Marx.

Michel Foucault (cit. Gabilondo, 1990: 139).

A nuestro juicio, John Ford, que nació a finales del siglo XIX —en 1894—, pertenece en buena medida a ese cambio de era que significó la inauguración del *novecento*. Como hijo de inmigrantes irlandeses, Ford mantenía un significativo vínculo con Europa por intermediación de la memoria colectiva de los hibernoamericanos y de las campañas políticas que los líderes rebeldes emprendieron en los Estados Unidos con la intención de recabar fondos y respaldo para la causa irlandesa. Como nos recuerdan los historiadores John O’Beirne Ranelagh y Thomas Gallagher, los emigrantes irlandeses de la segunda mitad del siglo XIX, así los padres de Ford, habían llevado a Norteamérica el efecto colateral de la Gran Hambruna a la que habían sido expuestos en su tierra: su odio hacia Gran Bretaña (Gallagher, 1982: 150; trad.: 141; O’Beirne Ranelagh, 1999: 118). Este odio fue aprovechado por importantes figuras históricas de origen o ascendencia irlandesa que terminarían influyendo poderosamente sobre la conformación de un imaginario hibernoamericano caracterizado por su simpatía hacia el movimiento irlandés de liberación nacional y su hostilidad hacia la Corona Británica.

Una de estas primeras figuras fue James Stephens (1825-1901), quien fundó en Dublín, en 1858, la Hermandad Republicana Irlandesa (*Irish Republican Brotherhood*, IRB) a imitación de la sociedad secreta y revolucionaria francoitaliana de los Carbonarios (*Carbonari*). Esta hermandad jugaría un papel fundamental durante el Alzamiento de Pascua de 1916. Seis meses después de su fundación, Stephens marchó a Nueva York, donde recaudó capital y apoyo para la causa. El mismo día que Stephens fundaba la IRB en Dublín, John O’Mahony (1815-1877), uno de sus más estrechos colaboradores, fundaba en Nueva York la Hermandad Feniana (*Fenian Brotherhood*). Los «fenianos» sería el nombre con el que se les conocería popularmente en los Estados Unidos en adelante (O’Beirne Ranelagh, 1999: 118-120). A partir de este momento, el movimiento de liberación fue ganándose la adhesión de los hibernoamericanos hasta el punto de que, tras la ejecución de los líderes del Alzamiento de Pascua en Dublín, el embajador británico en Washington informó a su gobierno de un creciente sentimiento antibritánico entre la opinión pública estadounidense que entraba en conflicto directo con los intereses de Gran Bretaña para que los Estados Unidos abandonaran su política de neutralidad en la Primera Guerra Mundial. Muy posiblemente, fueron estas circunstancias las que condujeron a la

conmutación de la pena capital que pesaba sobre Éamon de Valera (1882-1975), uno de los subcomandantes del Alzamiento de Pascua, quien, debido a su nacimiento en los Estados Unidos, podía reclamar la nacionalidad norteamericana. Tras su encarcelamiento y posterior liberación, De Valera capitalizó los esfuerzos de sus antecesores, se erigió líder del Sinn Féin y durante los años 1919-1920 cruzó el Atlántico logrando recaudar más de cinco millones de dólares e intentando influir en las elecciones presidenciales norteamericanas con vistas a favorecer los intereses irlandeses (O'Beirne Ranelagh, 1999: 178 y 118). Finalmente, Irlanda lograría convertirse en Estado Libre en 1922, con la sola excepción de algunos territorios nororientales que permanecieron bajo la Corona Británica.

Todos estos sucesos, de ordinario conocimiento entre los hibernoamericanos, ocurrían antes de que John Ford hubiera logrado el primer gran éxito comercial de su carrera como realizador cinematográfico, *El caballo de hierro* (*The Iron Horse*, 1924), a los treinta años. No podemos obviar, por lo tanto, que estos acontecimientos forman parte del crisol cultural y del dominio discursivo en el que hubieron de forjarse e inscribirse —respectivamente— su genuina personalidad y su práctica cinematográfica, ambas en torno a una concepción de la libertad a la que seguiremos la pista a lo largo de estas páginas. Para ello, tenderemos puentes entre algunas de sus películas y el *a priori* histórico del que estimamos son su transformación discursiva. Así, estaremos contribuyendo a despejar la genealogía del cine social fordiano desde cimientos históricos y procedimientos que, con permiso de Michel Foucault, llamaremos *arqueológicos*.

A propósito de los acontecimientos anteriormente aludidos, Antonio Rivero Taravillo apenas hace mención de ellos en *Ford Apache* y cuando lo hace elude afrontar el componente emancipador que contienen. Sin embargo, aunque sólo fuera por la extensión de su filmografía, el registro enunciativo del cine fordiano abunda en paralelismos y referencias indirectas acerca de la lucha histórica de las clases trabajadoras irlandesas por sacudirse el yugo británico. En el caso de alguna de sus películas, las referencias no sólo se tornan directas, sino que toman a Irlanda y al movimiento de emancipación de las clases trabajadoras como línea central de su trama, como sucede en *El arado y las estrellas* (*The Plough and the Stars*, 1936).

Entre las escasísimas alusiones a este trasfondo, que resulta ser de primer orden para la óptima comprensión de la personalidad de John Ford y de su práctica cinematográfica, quizá la más significativa de las que realiza Rivero Taravillo es aquella en la que se refiere a una de las canciones populares interpretadas en la película *Río Grande* (*Rio Grande*, 1950): «“Down by the Glen”, que ensalza a los valientes fenianos, los revolucionarios por la libertad de Irlanda, muchos de los cuales siguieron con sus complots desde América en la segunda mitad del siglo XIX» (2022: 172). Ya hemos presentado a los fenianos mínimamente un par de párrafos más arriba. Formaban una organización secreta volcada en la liberación de Irlanda. Sin embargo, Rivero Taravillo prescinde muy oportunamente de todo el contexto socialista que envuelve el devenir de los fenianos a ambos lados del Atlántico. Como ya hemos dicho, estos *fiána* contemporáneos se remontan al año 1858, cuando James Stephens, en Dublín, y John O’Mahony, en Nueva York, fundaron la Hermandad Republicana Irlandesa y la Hermandad Feniana, respectivamente. En su obra de 1904 *El ocaso del feudalismo en Irlanda*, el también feniano Michael Davitt (1846-1906) escribía lo siguiente: «En sus salidas al exterior, Stephens entró en contacto con las teorías socialistas» (citado por Ellis, 2013: 191). Y según otro de los líderes fenianos, John Devoy (1842-1928), Stephens se integró en las filas del Partido Comunista (*idem*). De acuerdo con el celtista e historiador galés Peter Berresford Ellis, «fue miembro de la Asociación Internacional de Trabajadores (Primera Internacional) junto a otros destacados fenianos» (2013: 191-192). Tras la fundación de la Hermandad Republicana Irlandesa, continúa Ellis:

Stephens realizó una extensa gira por Irlanda en la que demostró sus notables facultades organizativas. Empezó a ganarse el sobrenombre de *An Seabhac Siúlach* (el Águila Errante). Para los campesinos, *An Seabhac Siúlach* era una misteriosa y omnipotente figura que algún día irrumpiría con ejércitos invencibles para liberar Irlanda. La consigna iba de boca en boca: «*Tá an lá ag teacht...!*» (¡El día está llegando...!). Así surgió en Irlanda una compleja y altamente organizada sociedad secreta, y en cualquier país donde hubo irlandeses germinó el fenianismo. [2013: 193]

Sin embargo, para poder leer más extensamente a Rivero Taravillo a propósito de los fenianos se precisa acudir a la entrada homónima de su *Diccionario sentimental de la cultura irlandesa*, donde el arrebató romántico por el que se caracterizan otras entradas

parece haberse desinflado y en la que el componente socialista de estos ha sido, a la sazón, sencillamente silenciado:

FENIANO, MOVIMIENTO. Nombre por el que se conoce a una sociedad secreta, la Irish Republican (o Revolutionary) Brotherhood, fundada en 1858 por James Stephens. En los Estados Unidos, fue la Fenian Brotherhood, fundada en Nueva York por John O'Mahony. El movimiento impulsó un levantamiento en 1867, que fue sofocado por las autoridades. [2017: 144]

¡Qué remotas quedan estas sucintas y frías palabras de los pasionales propósitos expresados por Rivero Taravillo en la introducción de su diccionario: «pensé que era el momento [...] de volcar mi apasionamiento por esta isla, en un libro para el que llevaba preparándome toda la vida»! (2017: 11).

Cañada abajo (*Down by the Glenside*) no es la única balada popular empleada por John Ford en sus películas que entronca con los esfuerzos de las clases populares por alcanzar la emancipación respecto del imperialismo opresor y capitalista ejercido desde el otro lado del mar de Irlanda y encarnado en suelo patrio en las figuras del terrateniente y el empresario angloirlandeses. En otro diccionario sobre la Isla Esmeralda —no ya sentimental, como el de Rivero Taravillo, sino (este sí) cultural e histórico—, sus autoras, en la entrada sobre «los heroicos fenianos», se hacen eco de la anterior balada vinculándola con la también popular *La salida de la Luna* (*The rising of the Moon*), inspirada en la insurrección fallida de los Irlandeses Unidos (*United Irishmen*) de 1798 (Hurtley *et al.*, 1996: 33 y 276). Esta había sido liderada por el abogado protestante dublinés Theobald Wolfe Tone (1763-1798) y en ella habían intervenido, en calidad de aliadas, tropas francesas. El programa social del movimiento de los Irlandeses Unidos, en palabras del propio Wolfe Tone, pretendía instaurar una república desde la que poder lograr «la mayor felicidad para la mayoría» (citado por Ellis, 2013: 110), pretensión netamente revolucionaria para una nación donde el hambre de sus gentes era la condición de la libertad vecina.

Nuestra libertad —continuaba el manifiesto de los Irlandeses Unidos— debe ser tomada con todos los riesgos. Si los hombres con propiedades no nos ayudan, deberán caer; y nos libraremos nosotros mismos con la ayuda de esa amplia y respetable clase de la comunidad que son los hombres sin propiedades. [Cit. por Ellis, 2013: 112]

La balada emparentada con estos hechos sería incorporada por John Ford en su película, de mismo título, *La salida de la Luna* (*The Rising of the Moon*, 1957).

Ambientada y rodada en Irlanda, *La salida de la Luna* se compone de tres historias, la tercera de las cuales —titulada «1921»— nos trasporta a los tiempos de la guerra Angloirlandesa. En la ciudad portuaria de Galway, en la provincia occidental de Connacht, se ultiman los preparativos para la ejecución del rebelde Sean Curran. Una horca se eleva sobre las plegarias de una muchedumbre que se agolpa frente al presidio. Desde tiempo atrás, era esta una imagen cotidiana para un irlandés.

A diferencia de Inglaterra, donde las horcas se sacaban en el último momento, justo antes de la ejecución, y se retiraban inmediatamente después, en Irlanda eran instalaciones permanentes —balcones de hierro con la trampa colgando desde la última ejecución, para que todos los irlandeses católicos pudieran verlo y contemplarlo. [Gallagher, 1982: 52-53; trad.: 59]

Esta descripción, realizada por el historiador hibernoamericano Thomas Gallagher e interpretada desde el marco teórico de la obra *Vigilar y castigar* del filósofo francés Michel Foucault, nos revela los distintos momentos por los que atravesaban Irlanda e Inglaterra en cuanto a los mecanismos punitivos por los que se explicita socialmente el poder: en suelo irlandés, los ingleses imponían una pragmática del poder como venganza y espectáculo, mientras en Inglaterra la violencia ritual de las ceremonias de castigo había quedado desplazada de la escena pública en favor de la ortopedia moral. En Irlanda, en las ejecuciones públicas del siglo XIX, el objetivo no pasaba sencillamente por castigar al culpable, esto es, no se trataba de la aplicación de la pena capital como consecuencia de la vulneración del marco legal comunitario. Antes bien, estas ejecuciones instituían cotidianamente la manifestación oficial de la hegemonía inglesa. Eran, en suma, la epifanía del poder británico.

El siglo XX trajo para Irlanda una ruptura en la continuidad del modelo punitivo por el que una nueva microfísica del poder pasaría a regular el saber y la tecnología del castigo, de ahí que las ejecuciones de los líderes del Alzamiento de Pascua de 1916 se produjeran en rigurosa privacidad, dándose a conocer a la opinión pública *a posteriori*. Aunque, al ir produciéndose estas en intencionada y lenta sucesión a lo largo de diez días —desde el 3 de mayo, cuando ejecutaron a Patrick Pearse, hasta el 12 del mismo mes, momento en el que le llegó el turno a James Connolly—, en su relación

con los irlandeses las autoridades británicas infligían a la población vecina un daño psicológico que aún estaba en consonancia con el tipo de penalidad fundada en el espectáculo.

La representación fílmica de los omnipresentes cadalsos destinados a la ejecución de los reos irlandeses también forma parte del argumento de la película de John Ford *Legado trágico* (*The Hangman's House*, 1928), ambientada en Irlanda durante la guerra de Independencia. En esta, para satisfacer los deseos de su padre, juez de profesión, una muchacha se ve compelida a contraer matrimonio con un lord traidor, deshonesto e indecente del que no está enamorada. Su progenitor, a quien se lo conoce como el Juez de la Horca, cuenta en su haber con numerosas sentencias condenatorias. Aunque no se dice, el contexto histórico y argumental en el que se inscribe la película nos conduce a conjeturar que los condenados lo fueron por sedición. Quizá habían integrado las filas rebeldes de los Voluntarios Irlandeses (*Irish Volunteers*) o del Ejército Ciudadano Irlandés (*Irish Citizen Army*) del socialista James Connolly durante el Alzamiento de Pascua, como parece insinuarse a propósito de otro de los personajes de la cinta, a quien persiguen las autoridades: el «ciudadano» Hogan, encarnado por Victor McLaglen.

A propósito del funcionamiento de la justicia en la Irlanda del siglo XIX, Thomas Gallagher se expresa como sigue:

Las leyes estaban hechas por y para los protestantes, eran defendidas por una policía protestante y eran aplicadas por protestantes en los tribunales irlandeses. Los magistrados, los abogados y la mayor parte de los miembros de los jurados eran protestantes anglosajones acomodados, mientras que noventa y ocho de cada cien procesados eran irlandeses católicos. [1982: 52; trad.: 59]

Gustave de Beaumont (1802-1866), magistrado francés y reformador de prisiones, en su obra de 1839 resultado de su viaje por Irlanda, describió los procedimientos legales contra los irlandeses como mentiras formalizadas y manifestaciones de la venganza inglesa. «Venganza», de hecho, es una de las palabras que emplea Michel Foucault para perfilar el campo semántico del ejercicio del poder durante el Antiguo Régimen (Foucault, 2012: 58-59). Escribía De Beaumont:

[...] se despliegan los prejuicios y las malévolas pasiones de las que es objeto el acusado; se pueden escuchar en el tono del juez, se pueden ver en las emociones y en la pasividad del jurado; incluso se pueden apreciar en el lenguaje del abogado de la defensa. Resulta difícil hacerse una idea del desprecio y la insolencia con las que los abogados de los irlandeses hablan de las clases bajas... tanto el juez como el jurado tratan al acusado como una especie de idólatra salvaje cuya insolencia debiera ser reprimida, como un enemigo que debiera ser aniquilado, como alguien culpable de antemano y destinado al castigo... ¿Quién se sorprenderá de que en Irlanda este odio a la ley sea universal? [Cit. por Gallagher, 1982: 52-53; trad.: 59]

El énfasis con el que John Ford retrata a los letrados de sus películas no es, pues, casual. Estos, aun teniéndolo todo en su contra, se esfuerzan intensamente por garantizar un juicio justo para sus clientes haciendo que la verdad prevalezca. Así sucede, por ejemplo, en *El juez Priest* (*Judge Priest*, 1934), *El joven Lincoln* (*Young Mr. Lincoln*, 1939), *El sargento negro* (*Sergeant Rutledge*, 1960) e incluso en *Escala en Hawái* (*Mister Roberts*, 1955), aunque en esta última película el personaje interpretado por Henry Fonda —el teniente Roberts— no actúe oficialmente como letrado defensor de sus subordinados. Evidentemente, este esquema narrativo es una transformación discursiva de las pantomimas que en el siglo XIX los ingleses pretendían hacer pasar por juicios y en las que las clases populares asistían impotentes a la enésima muestra de la epifanía británica del poder.

Emplazada en los días de la guerra de Independencia Irlandesa, *El delator* (*The Informer*, 1935) recupera al actor Victor McLaglen para interpretar al rebelde Gypo Nolan del Ejército Republicano Irlandés (*Irish Republican Army*). Este, tras haber perdido la confianza de sus oficiales, no tiene dónde caerse muerto. Katie, su prometida, anhela poder escapar de la insoslayable miseria de las calles dublinesas.

A comienzos del siglo XX, Dublín era una de las urbes mundiales con peores condiciones de vida. Contaba con una población de unos 300 000 habitantes y en ella unas 20 000 familias malvivían hacinadas en el hábitat doméstico de una única dependencia. Con jornadas laborales que no descendían de las doce horas y unas tasas de mortalidad general del 27‰ y de mortalidad infantil del 142‰, sobrevivir en un lugar así era hartamente complicado. En ciudades como Calcuta —devastada por la peste y el cólera— o Moscú —que languidecía bajo la tiranía zarista—, las tasas de mortalidad eran apenas levemente inferiores (Ellis, 2013: 267-268; Pons, 1999: 161-163). El exilio seguía siendo para muchos irlandeses, como lo había sido durante el siglo XIX, una de

sus pocas opciones de supervivencia y prácticamente la única esperanza para recuperar una dignidad que su religión les prometía, pero que Inglaterra y su economía contraria al intervencionismo les hurtaba.

«En tales circunstancias floreció la prostitución y las calles O'Connell y Grafton estaban repletas de desdichadas que acudían de noche en tropel desde los barrios de clase obrera para intentar mejorar su nivel de vida» (Ellis, 2013: 268), como le sucede a Katie en el filme. El viaje en barco a los Estados Unidos les supone diez libras por cabeza, una suma fuera del alcance de ambos. Pero el gobierno británico ofrece esa misma recompensa, veinte libras, por la información que pueda conducir a dar con el paradero de Frankie McPhillip, otro rebelde del IRA, amigo de Gypo, a quien la Corona ha puesto precio. Acorralado y desesperado, todo él sentimiento pero nada de cerebro, Gypo traiciona a su amigo y a sus ideales. Aunque, así como no había logrado ser un buen rebelde, tampoco logrará ser un eficiente traidor.

En *La elegía de Paddy*, Thomas Gallagher ha descrito con prolífico detalle las vicisitudes que hubieron de atravesar las familias irlandesas cuyos miembros fueron empujados al exilio a mediados del siglo XIX: el constante hambre, el temor a la enfermedad, la reunión del dinero para los pasajes, el «velatorio norteamericano» —como llegó a ser conocida popularmente la velada de despedida—, el penoso traslado hacia las poblaciones de embarque, las penurias y los riesgos del viaje, la incertidumbre que se apoderaba de los emigrantes en el momento de arribar a su destino... La memoria de este éxodo, su dimensión social enunciativa, aún constituye uno de los más férreos y resistentes elementos de cohesión de la comunidad hibernoamericana, así como su ya mítica seña de identidad.

Los padres de Ford —John A. Feeney y Barbara Curran— habían emigrado a los Estados Unidos en los años 70 del siglo XIX. Su hijo jamás lo olvidaría; ni sus orígenes étnicos ni la condición humilde de su ascendencia. Los tres rollos que conservamos de *¡Madre mía!* (*Mother Marchree*, 1928), donde una viuda irlandesa emigra a los Estados Unidos junto con su hijo, a quien tiene que renunciar para poder salir adelante trabajando como ama de llaves, ilustran a la perfección el compromiso fordiano con la memoria colectiva de los hibernoamericanos. Como ha escrito Scott Eyman, muchas de las películas de John Ford constituyen «un conmovedor homenaje [...] a las personas con las que se identificaba: el obrero, el mecánico, el ingeniero» (Eyman y Duncan,

2004: 51), a las que podríamos añadir el granjero, el tendero, el médico... lo que convierte a las clases trabajadoras populares y a los profesionales liberales de procedencia humilde —como lo fuera él mismo— en los auténticos protagonistas de sus largometrajes.

Como ilustra la dimensión discursiva del cine fordiano, los años transcurridos hasta la conformación del Estado Libre Irlandés fueron para muchos hibernoamericanos tiempos de lucha por la libertad; una libertad de naturaleza nacionalista, qué duda cabe, pero también una libertad que desde la primera mitad del siglo XIX venía siendo entendida desde distintos frentes en Europa como sinónimo de emancipación de las clases trabajadoras respecto de los abusos y constricciones inherentes al sistema productivo capitalista. Los esfuerzos de los irlandeses de origen o ascendencia en esta dirección no fueron menores que los de los naturales de otras nacionalidades. Por lo contrario, podemos afirmar su excepcional actividad sindical. Los emigrantes irlandeses en Inglaterra, nos recordaba James Connolly, «estaban activos y presentes en las filas del movimiento obrero militante en número desproporcionadamente mayor al porcentaje de población que significaban. Y eran siempre los avanzados, los menos dispuestos a las componendas» (1969: 127; trad.: 166). A tenor de la opinión del historiador Thomas Gallagher, tampoco en los Estados Unidos los hibernoamericanos se quedaron de brazos cruzados en este respecto (1982: 294; trad.: 266). Con la quiebra de su industria nacional tras la incorporación de Irlanda al Reino Unido a comienzos del siglo XIX —apunta Peter Berresford Ellis— se «incrementó la emigración, y con ella se perdieron muchas figuras importantes para el movimiento de la clase obrera irlandesa. Pero las pérdidas irlandesas fueron ganancias para los movimientos obreros americanos e ingleses» (2013: 129). Las películas de John Ford que implícita, e incluso frontalmente, mimetizan este fenómeno de lucha social suponen una muestra significativa del posicionamiento discursivo de su cine y de las simpatías de nuestro cineasta por la causa conjunta de los trabajadores asalariados y los campesinos.

El primer largometraje de John Ford, que es también la primera de sus películas que conservamos —*A prueba de balas* (*Straight Shooting*, 1917)—, incorpora en su argumento el concepto de lucha social que reaparece repetidas veces en su posterior filmografía. En esta, protagonizada por el pionero Harry Carey, este es contratado por un grupo de presión formado por ganaderos para atemorizar y expulsar de la región a los

colonos asentados en granjas. Finalmente, Harry rinde su rifle al servicio de los colonos, con quienes logra confraternizar. El conflicto entre ganaderos y agricultores, que se erige como uno de los pilares arquitectónicos del wéstern en tanto que género, ha sido un tipo de acontecimiento recurrente en la tendencia económica hacia el productivismo intensivista: el ganado constituye una fuente exuberante de proteínas, pero criarlo requiere grandes extensiones de terreno y, por ende, los intereses económicos y comerciales de los ganaderos colisionan con los de otros colectivos, como son los agricultores y los granjeros.

Antes de que la libertad de mercado hiciera que los piensos fueran conducidos en camiones a las factorías ganaderas y los excrementos de igual modo retirados de ellas —proceso que actualmente conlleva nefastas consecuencias ecológicas (Riechmann, 2005)—, el ganado constituía una fuente de riqueza no estabulada que era dirigida allí donde las proteínas de su carne eran requeridas. Durante los largos desplazamientos, las reses pisaban, comían y bebían lo que encontraban a su paso. El conflicto, en tal caso, estaba servido. ¿Cuál de estas dos concepciones de la libertad debe ser reconocida como prioritaria? ¿La de los ganaderos para hacer negocio a expensas de externalizar los daños de su actividad económica o la de los granjeros para no hacer depender su supervivencia más que del trabajo personal de sus propias tierras? A tenor de los numerosos ejemplos que incorpora su cine, Ford parece tenerlo muy claro —ténganse presentes cintas como la extraviada *Reunión de pistolas* (*The Gun Packer*, 1919) o *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962), donde los humildes deben hacer frente a las presiones de los grandes propietarios y a los secuaces y matones enviados por estos—.

En la Irlanda de los siglos XVIII y XIX, la vida del ganado llegó a ser más valiosa para los terratenientes angloirlandeses que la de sus arrendatarios. Durante el largo proceso de colonización de la isla, a los irlandeses nativos —y a todos aquellos que arribados a ella adoptaron la cultura irlandesa como propia— se les privó de la posesión de la tierra. Progresivamente, los irlandeses pasaron a ser un pueblo de inquilinos sometidos a las exigencias de los terratenientes, que rara vez eran magnánimos. Con la patata como principal fuente de alimento, los irlandeses vivían al borde del desastre. Todo lo que producían, salvo sus tubérculos, era entregado a sus patronos como retribución por vivir en las tierras de estos e inmediatamente era

enviado a Inglaterra. Aunque Irlanda se había convertido en el granero del Imperio británico, con los avances en el transporte marítimo y el arranque de la economía global capitalista, para los hacendados angloirlandeses pasó a ser más rentable criar ganado que cereales y católicos. Hacer de Irlanda una tierra de pastores al servicio de Su Majestad pasaba por reducir notablemente el número de población católica de la isla. Las sucesivas hambrunas, en especial la de mediados del siglo XIX, sirvieron de excusa perfecta y cortina de humo para ocultar al mundo el verdadero propósito del capitalismo británico: deshacerse, de una u otra manera, del excedente de población irlandesa. Thomas Gallagher lo expresa como sigue:

Gran Bretaña quería tener un país dedicado al pastoreo que produjera carne para sus trabajadores, y como un país de este tipo no podía tener mucha población, ya que sus rebaños no estaban destinados a ser consumidos en él, se comunicó al pueblo irlandés, mediante desahucios y derribos de cabañas, que despejara Irlanda. [Gallagher, 1982: 145-146; trad.: 137]

Como hemos indicado, la proliferación de pequeñas granjas con sus gentes humildes era incompatible con las ganancias que se podían obtener criando ganado. Los irlandeses hicieron lo imposible por detener la dinámica que los mataba de hambre: primero, a través de sociedades campesinas secretas con cuyo ejercicio de la violencia pretendieron impedir los desahucios; después, a través de la Liga de la Tierra (*Land League*), encabezada por el antiguo feniano Michael Davitt (Ellis, 2013: 91-97 y 220-240). Sin embargo, como si de una película de John Ford se tratara, en esta lucha —y durante mucho tiempo— los irlandeses sólo obtuvieron el honor de mantenerse dignos en la derrota.

Con las clases desposeídas como objeto recurrente de su mirada cinematográfica, el cine social fordiano entronca en su dimensión discursiva con otros conceptos fundamentales de la tradición socialista, especialmente marxiana. *Buenos amigos* (*Just Pals*, 1920), encuentra al héroe de su metraje en un joven que se niega a convertirse él mismo en fuerza de trabajo como mercancía. En el vecindario, donde la productividad es normativamente ineludible, lo llaman holgazán, pero, atendiendo al juego de oposiciones por el que se constituyen los significantes de la trama, pronto comprendemos que Bim, nombre por el que responde el joven, es el contrapunto

dramático del contable de una de las compañías del pueblo, personaje que no tiene reparos morales en adueñarse de las ganancias obtenidas por el trabajo de los otros.

La pereza, en términos productivos, será la marca de identidad de muchos personajes fordianos, como sucede con «Relámpago» Bill Jones en *Don Pancho* (*Lightnin'*, 1924). Regresando a Bim, este «representa al característico bobo o simple de buen corazón fordiano enfrentado con lechuguinos, fanáticos, tipos con dobleces e hipócritas», es todo lo que escribe Ribero Taravillo a propósito de las constricciones sociales que afectan al personaje (2022: 33). Como hibernófilo, sin embargo, omite que el estereotipo de irlandés vago, perezoso, holgazán y voluntariamente improductivo —estereotipo que John Ford conocía bien— había sido creado y difundido desde Inglaterra por periódicos como el *Times* o el *Punch*, cuyo objetivo, apenas disimulado, no había sido otro que el de justificar el sometimiento, también en lo económico, al que el pueblo irlandés venía siendo reducido, especialmente desde los siglos XVIII y XIX (Gallagher, 1982: 68-77; trad.: 71-78).

Semejante esquema narrativo se localiza en la afamada *La diligencia* (*Stagecoach*, 1939), donde un variopinto grupo formado en su mayor parte por indeseables e inadaptados —algunos de ellos notoriamente «improductivos» en términos oficiosos— comparten viaje en el reducido habitáculo de una diligencia en la que también ha recabado un arrogante banquero que ha emprendido la huida tras defalcarse la caja fuerte de la entidad en la que hacía de gerente. Más certero se muestra Ribero Taravillo en esta ocasión cuando afirma: «*La diligencia* destaca por la capacidad para presentar, desde su inicio, proscritos y personas a las que la sociedad orilla y expulsa de su seno» (2022: 117). Pero, cuáles sean las causas materiales que conducen a la exclusión social de algunos, aunque no de otros, no parece ser algo que interese especialmente al autor de *Ford Apache*, por mucho que la vida de un exiliado irlandés, como lo fueron los padres de John Ford en su día, haya sido durante mucho tiempo uno de los mejores ejemplos de exclusión social en la historia de los Estados Unidos.

Conforme avanzamos en la lectura de este otro John Ford de Ribero Taravillo dejan de sorprendernos —aunque siguen sobresaltándonos— atribuciones tan gratuitas como la que nuestro filólogo, remedando una frase de uno de los personajes de *La diligencia*, realiza a propósito de su director: «¿Quién soy yo para decir lo que está bien o está mal?, parece preguntarse [...] Ford a lo largo de su vida entera» (2022: 121). En

la historia reciente de la humanidad, todos aquellos que han colaborado de acción o de palabra en la opresión socioeconómica de las clases productoras han esgrimido esta sentencia o alguna otra similar como excusa para no alterar ni intervenir sobre el orden establecido. En efecto, hay «interpretaciones ideológicas de un sesgo que hace sonrojar» (Rivero Taravillo, 2022: 21). Más, si cabe, cuando cualquiera que esté medianamente familiarizado con el cine de John Ford es consciente de que para el director hibernoamericano la libertad humana para elegir entre el bien y el mal no se encuentra ni por asomo desvinculada de su responsabilidad moral.

No lo está, por ejemplo, para Mary Warburton, de *Paz en la tierra* (*The World Moves On*, 1934), quien se niega a que la compañía fabril de la que es dueña y gerente fabrique municiones por más que el Gobierno británico se lo solicite durante la Primera Guerra Mundial; no lo está para la anciana madre de *Peregrinos* (*Pilgrimage*, 1933), Hannah Jessop, torturada interiormente por una conciencia moral que no le permite olvidar que fue responsable, aunque indirectamente, de la muerte de su único hijo; como tampoco lo está, en fin, para *El doctor Arrowsmith* (*Arrowsmith*, 1931), quien, a lo largo del metraje de la cinta, se enfrenta a distintos dilemas morales: frente a una epidemia de peste bubónica, decidir qué praxis médica aplicar para lograr poner a salvo al mayor número posible de personas; ante la instrumentalización a la que se ve sometido por parte de la gerencia de la corporación médica para la que investiga, si obviarla para asegurarse el empleo o renunciar a este de conformidad con el código deontológico que exige su profesión; y frente a la tentación de la infidelidad, si sucumbir ante ella o, por lo contrario, mantenerse fiel a su esposa.

Quien ha visto estas películas sabe si las resoluciones de Martin Arrowsmith, Hannah Jessop y Mary Warburton, entre las de otros muchos personajes fordianos, podrían compendiarse en un «¿quién soy yo para decir lo que está bien o está mal?». Incluso en *Mogambo* (*Mogambo*, 1953), donde las pasiones de los personajes interpretados por Clark Gable y Grace Kelly se aproximan peligrosamente hacia los límites de la indecencia, el desenlace de la película logra revertir la inmoralidad en exuberante catarsis. Es el personaje interpretado por Ava Gardner —aquel que bajo la óptica de una moral puritana habría de salir peor parado— el que posibilita la mediación y la transición. Ella, precisamente, es la mejor capacitada para «decir lo que

está bien y lo que está mal». Pero a Rivero Taravillo la inspiración tan sólo le da para lo siguiente:

Aquí también se entrevé lo que hay bajo la tela de la bata de Kelly [Ava Gardner]. Hasta juraría uno que se transparentan unas braguitas negras, pero eso, claro, puede ser la imaginación calenturienta del trópico, para la que no hay quinina que valga. ¿O es acaso voluntad de Ford que las veamos? [2022: 193]

Y esto lo escribe, no a mediados del siglo pasado, sino en pleno siglo XXI, el mismo que a propósito de la inclusión de los estudios de género en el campo de la literatura irlandesa medieval dice de ellos que lastran la investigación y que «han hecho estragos en tantas universidades» (Rivero Taravillo, 2001: 181). Y lo hace en nota a pie de página, furtivamente, fuera de lugar y sin ofrecer una sola razón o argumento con el que poder respaldar tan grave acusación. El hibernómano que clasifica las cervezas irlandesas como «rubias», «morenas» y «hermosas pelirrojas» (Rivero Taravillo, 2017: 87), el mismo que nombra como «putas» (2017: 127) a las mujeres coaccionadas y empujadas por el liberalismo sexual a comerciar con su cuerpo, quiere aleccionarnos sobre lo nocivo y dañino de los estudios de género. Quizá ahora comprendan más nítidamente nuestros lectores por qué Antonio Rivero Taravillo insiste tanto en colocar en la mente de Ford pensamientos e intenciones como «¿Quién soy yo para decir lo que está bien o está mal?» y «¿O es acaso voluntad de John Ford que las veamos [las supuestas bragas negras de Ava Gardner]?». Una tosca intencionalidad constitutiva lo delata: la inmoralidad lo parece menos cuando hay cómplices de por medio.

Regresando al examen de la obra cinematográfica del realizador hibernoamericano, el afecto de Ford hacia las gentes humildes —incluso cuando estas luchan por la fuerza de las armas contra sus opresores— aparece plasmado en su largometraje *Cuatro hombres y una plegaria* (*Four Men and a Prayer*, 1938), donde, como línea secundaria de la trama, un grupo de revolucionarios sudamericanos conformados por mujeres y hombres del pueblo y encabezados por un tal general Torres entregan sus vidas de forma heroica, aunque también trágicamente, por la emancipación de las clases populares. La simpatía con la que Ford retrata en esta cinta el movimiento de liberación del pueblo contrasta, sin embargo, con la mirada severa y crítica con la que enfoca y representa al gobierno libertario, autocrático y corrupto de *El fugitivo* (*The*

Fugitive, 1947), película rodada en pleno auge de la confrontación entre los Estados Unidos y la URSS. Francisco Javier Urkijo contextualiza magistralmente las razones por las que en estos años se produjo un giro trascendental en la industria cinematográfica hollywoodense, el cual pudo haber influido sobre las decisiones adoptadas por John Ford:

[...] desde 1947, la industria había empezado a encontrar problemas económicos. Muchos bancos y empresas inversoras habían retirado su apoyo al cine por miedo a la televisión.

[...]

En aquellos años 47, 48, 49 y 50 todo pareció confabularse para dar paso a una considerable transformación de la industria hollywoodense.

[...]

Todo ese contexto pesaba como una losa sobre Hollywood. Hacía falta encontrar soluciones. Había que «agradar» a los inversores». Por ello, la Meca del cine, necesitada angustiosamente de una imagen popular y vendible se prestó a colaborar con el entonces pujante Comité de Actividades Antiamericanas.

El resto es suficientemente conocido. El Comité, también necesitado de publicidad positiva, hizo presa en Hollywood dando lugar a la penosa etapa de «Desintoxicación Comunista». [Urkijo, 1991: 61-62]

Para *El fugitivo*, Ford también recurre a la memoria colectiva de los católicos irlandeses. En esta película, un sacerdote interpretado por Henry Fonda arriesga su vida para prestar servicio religioso a la población cristiana de lo que parece ser una república socialista devenida en régimen totalitario y en la que la religión y sus ministros son perseguidos. Para quien conoce la historia de Irlanda, resulta imposible no extrapolar estos sucesos con la persecución de los sacerdotes católicos durante el siglo XVII, cuando Oliver Cromwell «suprimió la Iglesia católica y se ofrecieron 20 libras por denunciar a sus curas» (Ellis, 2013: 73) —de nuevo las 20 libras para los delatores—, o también en tiempos de Guillermo de Orange, cuando «a ningún prelado se le permitía residir en Irlanda, so pena de ser ahorcado y descuartizado» (Ellis, 2013: 82).

Con objeto de evitar las tensiones y conflictos que el cine social podía acarrearle ante el Comité de Actividades Antiamericanas, durante la recta final de la década de los 40 Ford decidió refugiarse en los wésterns, «habida cuenta de su éxito popular y de su «ingenuidad ideológica»» (Urkijo, 1991: 88). Pero, con anterioridad a estos años, el cine

fordiano abunda en temáticas sociales abordadas desde una mirada cinematográfica bien distinta de la ofrecida en *El fugitivo*. Así, del año 1940, adaptando la novela de John Steinbeck, es *Las uvas de la ira* (*The Grapes of Wrath*). Del papel al celuloide, «la odisea de los Joad», como la nombra Bogdanovich (2018: 227), es un velado alegato en favor de un intervencionismo económico con el que contrarrestar los abusos estructurales del modo de producción capitalista, especialmente los desahucios, el desempleo, la precarización laboral y la deshumanización de la fuerza de trabajo. A través del sufrimiento de los Joad, John Ford ilustra a la perfección las motivaciones de las corporaciones, frías e impersonales, y de los empresarios sin escrúpulos, quienes, con objeto de controlar las fluctuaciones económicas, inducen el miedo al paro como instrumento con el que poder disciplinar a todos aquellos trabajadores que pudieran ver en la lucha de clases el vehículo para una creciente emancipación. Por desgracia, se trata esta de una libertad para la que Rivero Taravillo carece de discurso; no así John Ford, quien, a propósito de la novela de Steinbeck, decía lo siguiente:

Me atraía todo: que tratase de gente sencilla y que la historia se pareciera a la hambruna que sufrió Irlanda, cuando echaron a la gente de sus tierras y los dejaron vagabundear por los caminos, muriéndose de hambre. Quizá tuviera que ver con eso —parte de mi tradición irlandesa. [Bogdanovich, 2018: 123]

Esta confesión de nuestro cineasta ante Bogdanovich es sumamente reveladora, pues nos sitúa sobre la pista acerca de quiénes eran para Ford «los suyos» y contrasta, asimismo, con el sucinto interés que las clases productoras despiertan en Rivero Taravillo, según él mismo nos confiesa cuando examina la ideología trifuncional de los indoeuropeos entre los celtas: «[el estamento] de los pobres agricultores y artesanos une a su más esforzado destino el defecto de no suscitar tanto nuestro interés» (2006: 10).

Apenas un año después del estreno de *Las uvas de la ira*, la productora 20th Century Fox proyectaba en las salas de Norteamérica *La ruta del tabaco* (*Tobacco Road*, 1941). En esta, así como los Lester de Georgia sustituyen a los Joad de Oklahoma, también la gravedad de la mirada con la que Ford se aproximaba a la miseria de *Las uvas de la ira* es reemplazada ahora por otra más relajada y cómica a propósito de esa misma miseria. Sin embargo, aunque la crítica alaba la primera tanto como suele desacreditar

la segunda, ambos largometrajes se incardinan en un mismo ordenamiento discursivo en torno a la emancipación económica de las clases trabajadoras, esas que no suscitan especial interés en Rivero Taravillo.

En esta ocasión, por medio de la familia sureña de los Lester, Ford traza la imagen de unas gentes que parecen haber entrado en decadencia tanto física como moral. De no conocer el devenir histórico de los irlandeses y el afecto que John Ford sentía por ellos, el cuadro que el director de *La ruta del tabaco* dibuja en esta película bien podría ser considerado como ofensivo. Ford, empero, los retrata con simpatía y hasta ternura. ¿Qué tienen los Lester como para merecer el respeto del director hibernoamericano? Para empezar, comen nabos, que es prácticamente lo único de sus huertos que les quedó para sí a los irlandeses de los tiempos de la Gran Hambruna tras haber perdido sus cosechas de patata por causa de la plaga provocada por el hongo *Phytophthora infestans* (Gallagher, 1982: 10; trad.: 23). Y los comen crudos, sin necesidad de cocinarlos, lo que hace de ellos seres más próximos a la naturaleza que a la sociedad y la cultura, donde —un tanto a la manera rousseauniana— recae para Ford el peso de la decadencia moral. La comunidad de los Lester con la tierra es representada simbólicamente reduciendo la distancia que separa a estos del suelo, por el que ora se arrastran, ora permanecen sentados o recostados, cual si hubieran brotado directamente de él y en esencia pertenecieran a la tierra y no esta a ellos o a cualquier otro. Pero, naturalmente, existen otras razones por las que John Ford siente aprecio por los Lester.

Ya hemos apuntado previamente cómo desde periódicos ingleses como el *Times* y el *Punch* se había pretendido extender el cliché de la supuesta indolencia y pereza naturales de los irlandeses (Gallagher, 1982: 68-77; trad.: 71-78). También se ha dicho de ellos —aún hoy perduran estos prejuicios— que son fulleros y embaucadores. Asimismo, a menudo se les echó en cara durante los siglos XVIII y XIX que no trataran de mejorar las tierras que arrendaban. En conjunto, se les acusó de haber generado unas condiciones materiales que finalmente terminaron volviéndose contra ellos mismos, sumiéndoles en la escasez y la penuria y haciendo que su «raza» degenerara. En tanto que estereotipo social de muchos sureños, los Lester de *La ruta del tabaco* —supersticiosos, sucios e ignorantes— arrostran la misma clase de mácula que en su día también cargaron los irlandeses. Pero, ni estos ni los Lester de todos los tiempos

han sido jamás trapaceros, holgazanes o estúpidos por naturaleza, ni han provocado por su propia negligencia las condiciones de su miseria y la degeneración de su «raza». Por lo contrario, fueron las condiciones materiales y económicas que otros les impusieron las que lograron que la necesidad les convirtiera en lo que fueron y en lo que aún hoy muchos son.

Dicho en términos marxianos, no son directamente las representaciones que los seres humanos tienen del mundo y de sí mismos las que modelan y perfilan la realidad social, no son sus conciencias, ni su moral, su folclore o su religión las que cincelan irremediabilmente su suerte en la vida. Antes bien, las representaciones de la conciencia son, ante todo, producto de la realidad material y contribuyen a sancionarla socialmente, esto es, a apuntalarla cual cadalso. Si los irlandeses sometidos al dominio británico, con sus terratenientes absentistas, sus constantes presiones para satisfacer arriendos y diezmos y sus impedimentos legales para acceder a la propiedad de la tierra, se asemejan a los Lester tanto como estos a aquellos, es sencillamente porque ambos, como otros tantos desheredados de la historia reciente de la humanidad, fueron víctimas de un mismo régimen de propiedad, de unas mismas relaciones de producción y de un mismo sistema o modo productivo: el capitalismo. El propio Karl Marx lo expresa nítidamente en uno de sus artículos del *Daily Tribune* a propósito de la tenencia de la tierra y los arrendamientos en la Irlanda de mediados del siglo XIX:

Cuando un arrendatario ha incorporado su capital a la tierra en una u otra forma, y con ello ha mejorado el suelo (ya sea directamente por riego, canalización o abono, o indirectamente por la construcción de edificios que sirven para la agricultura), aparece el propietario y exige un arriendo más alto. Si el arrendatario accede, debe pagarle al propietario los intereses de su propio dinero. Si no acepta, se lo echa sin hacer cumplidos y se lo sustituye por un nuevo arrendatario que ahora, gracias a los gastos que hicieron sus predecesores, está en condiciones de pagar una renta mayor, hasta que hace, a su vez, mejoras en el suelo y, de la misma manera que al anterior, se lo sustituye o se lo somete a condiciones peores. Por este cómodo procedimiento, toda una clase de propietarios que no vive en sus posesiones se ha colocado en situación de apoderarse no sólo del trabajo, sino también del capital de generaciones enteras; y cada generación de campesinos irlandeses desciende un peldaño más en la escala social, en proporción exacta a los esfuerzos y sacrificios que hizo para elevar su nivel de vida y el de sus familias. Si el arrendatario fue empeñoso y mostró espíritu de iniciativa, se le impusieron contribuciones complementarias precisamente a raíz de ese empeño y de su espíritu de iniciativa. Si, en cambio, se volvió perezoso y negligente, se le echaron en cara los «defectos innatos de la raza celta». Por lo tanto, no tuvo otra alternativa que empobrecerse: hacerse

pobre por su empeño o volverse pobre por indiferencia. [...] Inglaterra quebrantó la situación social de Irlanda. Primero confiscó la tierra, luego ahogó la industria con «leyes parlamentarias» y finalmente destruyó la actividad y la energía del pueblo irlandés con la violencia de las armas. Y así creó Inglaterra la detestable «situación social» que le permitió a una pequeña casta de nobles rapaces dictarle al pueblo irlandés las condiciones bajo las cuales puede trabajar y habitar su tierra» [*Daily Tribune*, n.º 3816, del 11 de julio de 1853; reproducido en Marx y Engels, 1979: 86 y 88]

Si bien el miedo al hambre está asociado en Irlanda a la Gran Hambruna de mediados del XIX, los estragos causados por desnutriciones colectivas severas venían siendo una constante en la historia irlandesa desde, al menos, un siglo antes. Los vínculos entre el hambre y las dinámicas socioeconómicas del capitalismo fueron elucidados brillantemente por el socialista de ascendencia irlandesa James Connolly en su obra clásica de 1910 *El trabajo en la historia de Irlanda*. En esta, Connolly nos recuerda el contexto económico en el que se produjo la hambruna de mediados del siglo XVIII —antes de que se alcanzara la unión entre ambos países de 1800— y las revueltas campesinas que resultaron de ella:

Al ser diezmada por una enfermedad buena parte de la cabaña ganadera en Inglaterra, el gobierno aristocrático de ese país —temeroso de que la inminente subida del precio de la carne condujese a la clase trabajadora de Inglaterra a reclamar mayores salarios— levantó el embargo de ganado, carne, mantequilla y queso irlandeses en los puertos ingleses, estableciendo así, parcialmente, el libre comercio de esos artículos entre los dos países. De inmediato, todas esas provisiones alcanzaron tal precio en Inglaterra que, en comparación, el cultivo agrícola llegó a ser improductivo en Irlanda, y en consecuencia todos los esfuerzos se encaminaron en transformar la tierra cultivable en caminos para los rebaños o tierras de pasto. La clase terrateniente comenzó por desalojar a sus arrendados, disolviendo las pequeñas granjas e incluso apoderándose de tierras comunales y pastos de los pueblos de todo el país, con consecuencias terribles para el pueblo trabajador y los labradores en general. [Connolly, 1969: 15-16; trad.: 41]

Cuando Jonathan Swift, en 1729, planteaba en *Una humilde propuesta* que cuatro quintas partes de los ciento veinte mil niños irlandeses en estado de indigencia que mendigaban a lo largo y ancho de la isla fueran ofrecidos en venta para saciar el apetito de comensales adinerados —obra a la que a menudo se refieren quienes examinan los estragos del hambre inducido por el Reino Unido en Irlanda (Connolly, 1969: 14-15; trad.: 39-49; Ellis, 2013: 91; Gallagher, 1982: 105 y 112; trad.: 103 y 109)—, aun

tratándose de un texto en clave satírica, no podemos dejar de pensar en la tesis del canibalismo esgrimida por el prestigioso antropólogo Marvin Harris en su libro *Caníbales y reyes*, donde el padre del materialismo cultural correlaciona los desarrollos intensivistas de la economía con el frágil equilibrio entre los recursos disponibles y las tasas de crecimiento demográfico (Harris, 2011). En base a una concepción materialista de la historia y de las culturas, las hambrunas sufridas por las gentes humildes de Irlanda desde mediados del siglo XVIII en adelante tuvieron su origen, no en la pereza y la indolencia naturales de los irlandeses, sino en las condiciones históricas y económicas concretas de la isla, a saber, en el dominio británico de Irlanda, tanto en términos de propiedad de la tierra como en lo que se refiere al modelo imperante de relaciones de producción, el cual también había logrado penetrar en la práctica totalidad del cuerpo social irlandés. Así lo confirma Thomas Gallagher, quien, a propósito de la Gran Hambruna de mediados del siglo XIX, encuentra su causa directa en «la conocida como «economía política» de Inglaterra, una de cuyas doctrinas básicas de *laissez-faire* dictaba que «no se debe intervenir en el curso natural del comercio». Es decir, la hambruna de Irlanda no podía interferir, de ninguna manera, en el transporte a Inglaterra de su enorme producción agrícola y ganadera. Los comerciantes y especuladores tenían que obtener beneficios, los terratenientes tenían que cobrar sus alquileres y los agentes comerciales sus comisiones, y la única forma de cumplir con estos principios de la economía política era continuar con los negocios como siempre [*bussines as usual*] —es decir, como si nadie hubiera muerto o estuviera muriéndose de hambre en Irlanda» (1982: 40; trad.: 47-48).

Como puede apreciarse en su película *La hoja de trébol* (*The Shamrock Handicap*, 1926), las tensiones entre terratenientes propietarios y campesinos arrendatarios de la Irlanda de los siglos XVIII y XIX aún formaban parte de la memoria colectiva hibernoamericana en tiempos de John Ford —aunque en esta cinta las exigencias del guion invierten las tensiones tornando los desafectos tradicionales del pasado en renovadas y cristianas confianzas—. Miles O'Hara es el último vástago de un vetusto linaje irlandés que se niega a esquilmar a sus arrendatarios aunque ello le conlleve tener que enviar al diablo al mismísimo recaudador de impuestos. Con objeto de evitar la creciente aversión de la mayoría católica hacia la extranjera Iglesia Anglicana en suelo irlandés —la Iglesia de Irlanda—, tras el Acta de Conmutación del Diezmo, de

1838, se había instituido que el cobro de los impuestos con los que esta era sufragada debía realizarse por intermediación de los terratenientes, a quienes los campesinos no eludían el pago por miedo a ser desahuciados (Ellis, 2013: 153; Gallagher, 1982: 83; trad.: 83-84). Sin embargo, aunque en la historia irlandesa de los siglos XVIII y XIX hubo terratenientes que adoptaron una actitud filantrópica respecto de sus inquilinos, la mayoría de ellos aprovecharon las hambrunas para librarse de sus arrendatarios irlandeses conduciéndoles, sin ningún tipo de escrúpulo, hacia el exilio o la muerte (Gallagher, 1982: 142-143; trad.: 134-135). Así había obrado a mediados del siglo XIX el abuelo de Constante Gore-Booth —la renombrada «Condesa Roja» que terminaría uniéndose al Ejército Ciudadano Irlandés de Jim Larkin y James Connolly— con los aparceros que arrendaban sus tierras en el condado de Sligo (Pons, 1999: 14-16). Y aunque el hacendado de *La hoja de trébol* sale bien parado, no podemos decir lo mismo de otros terratenientes del cine fordiano, en especial del despiadado Deroux de *El caballo de hierro* (*The Iron Horse*, 1924), paradigma cinematográfico de maldad y crueldad.

Tras haber explicitado una parte significativa de los objetos, conceptos y modalidades enunciativas que configuran la positividad discursiva del cine social fordiano, esto es, tras haber dispuesto los cimientos sobre los que instituir un conocimiento capaz de superar las limitaciones de las interpretaciones del cine de John Ford exclusivamente formales o simbólicas y también de las torpemente ideológicas, estamos ahora mejor preparados para valorar rigurosamente obras clave de la filmografía fordiana como son *¡Qué verde era mi valle!* (*How Green Was My Valley*, 1941), la ya aludida *Las uvas de la ira* (*The Grapes of Wrath*, 1940) y la algo más temprana, aunque determinante, *El arado y las estrellas* (*The Plough and the Stars*, 1936).

¡Qué verde era mi valle! (*How Green Was My Valley*, 1941) nos transporta a una idílica y bucólica cuenca minera galesa, donde una familia de nueve miembros se ve envuelta en las vicisitudes inherentes al sistema productivo capitalista, que vienen a sumarse a las ya de por sí dramáticas condiciones de trabajo de una mina. Mientras la proporción entre la población activa del valle y la necesidad de mano de obra por parte de la compañía minera se mantiene en equilibrio, los Morgan desarrollan una vida apacible, sin lujos, aunque con sus pequeñas y cotidianas recompensas. La costumbre, arraigada más profundamente en el cabeza de familia, les conduce a pensar que el trabajo por el

que hacen medrar al propietario de la compañía —al tiempo que ellos reciben lo que estiman un salario justo— constituye el orden natural de las cosas. Hasta que cierto día, clausurada la mina del valle vecino, el incremento de la demanda de empleo facilita a la clase poseedora una creciente reducción de los salarios. Rápidamente, los hijos comprenden que sólo a través del ejercicio de la huelga, fortalecidos por la unidad sindical de los trabajadores, podrán detener la progresiva depauperización que les amenaza. «Nunca creí que mis propios hijos hablaran tonterías socialistas», manifiesta el padre tras verse inquirido por ellos. «Un buen obrero merece una buena paga y la obtendrá [...] Porque los dueños no son unos salvajes. Son hombres también, como nosotros», les había manifestado poco antes. «Hombres sí», le había respondido uno de ellos, «pero no como nosotros». Esta toma de conciencia de clase por parte de los hijos varones de la familia Morgan, que es la misma que prolifera entre los mineros del valle, significa para la aldea su expulsión particular del paraíso y viene a corresponderse con el momento en el que el sistema productivo capitalista alcanza su madurez. Las consecuencias nocivas de una economía que se sostiene gracias a su constante crecimiento son inaplazables. Verse afectado por ellas es tan sólo cuestión de tiempo. Por ello, ya nada volverá a ser como antes entre los habitantes de la cuenca.

Conforme se aproxima el desenlace, la nostalgia, acentuada por la narración indirecta de los sucesos por parte del benjamín de los Morgan, penetra en la cinta como las fugas de agua en el interior de la mina. Y aunque la nostalgia es una de las características del cine social de John Ford más reseñadas (Eyman y Duncan, 2004: 105), ante *¡Qué verde era mi valle!* Rivero Taravillo no tiene mucho más que añadir salvo que «no se aprecian en ella apenas detalles que uno pueda decir que son plenamente fordianos» (2022: 135). Por supuesto, no regala ni una sola palabra acerca del trabajo o la emancipación económica, como tampoco señala gran cosa a propósito de los aspectos sociales más relevantes del largometraje. Sin embargo, el trabajo, en especial el realizado por las clases desposeídas y más humildes, es uno de los conceptos omnipresentes en el cine de John Ford. ¿Por qué, entonces, no ha sido pensada más a menudo la relación existente entre este y la filmografía social del director hibernoamericano? ¿Acaso se encuentra tan alejado nuestro actual orden discursivo respecto del *a priori* histórico que permite la enunciación del cine social fordiano como para impedir que se produzcan las condiciones de posibilidad que habrían de

habilitarnos para pensarlo como podía hacerlo un hibernoamericano de los tiempos de John Ford? Aún es demasiado pronto para intentar responder a estas preguntas satisfactoriamente. Volveremos a ellas algo más adelante.

Retomando el comentario de *Las uvas de la ira* (*The Grapes of Wrath*, 1940) que ya habíamos iniciado, esta película es la adaptación cinematográfica de la novela homónima de John Steinbeck. Este, en calidad de periodista de investigación, había realizado previamente una serie de reportajes en torno a las condiciones laborales de los braceros que recogían las cosechas estacionales en California —los *okies* expulsados de sus tierras en Oklahoma—, lo que le permitiría más adelante afrontar la redacción de su novela. Los siete reportajes que entregó a su redactor jefe del *San Francisco News* en 1936 serían conocidos conjuntamente con el título *Los vagabundos de la cosecha*. En estos, el periodista y escritor californiano describe un escenario que muchos norteamericanos de ascendencia irlandesa conocían bien. Hombres y mujeres, familias enteras con hijos y ancianos a su cargo, fueron desahuciados de sus tierras cuando la sequía asoló el medio oeste de Norteamérica acabando con las cosechas e impidiendo que los campesinos pudieran pagar los alquileres de la tierra o las deudas contraídas. Movidos por la más acuciante necesidad, cruzaron entonces los Estados Unidos hacia poniente con vehículos sobrecargados en los que transportaban todo lo que aún poseían, así como a ellos mismos. En pos de un sustento que se les negaba, alcanzaron finalmente California, pero allí su imaginada tierra de promisión se reveló cual Purgatorio.

Para empezar, a pesar de que la singular naturaleza de la agricultura californiana vinculaba el éxito de la recolección de cada cosecha con el trabajo de los temporeros foráneos y con sus constantes desplazamientos de aquí para allá a lo largo del estado, a estos inmigrantes —como a los irlandeses que generaciones antes habían abastecido de alimentos al Imperio británico— se los odiaba por los mismos motivos que aducen quienes, desde el interior de un sistema capitalista, aborrecen y excluyen a aquellos que con su opresión lo hacen posible:

[...] porque son sucios e ignorantes, porque traen enfermedades, porque su presencia en una población obliga a un incremento de los efectivos policiales y del gasto escolar, y porque, si se constituyen en sindicatos, pueden llegar a negarse a trabajar y arruinar cosechas enteras. [Steinbeck, 2007: 5]

En efecto, desde el interior de todo sistema capitalista siempre se genera una exterioridad a la que detestar, que no por casualidad viene a ser la misma a la que se redirige la exportación económica de los daños: los irlandeses en tiempos del dominio británico sobre la isla; los *okies* para la economía californiana durante la Gran Depresión; las poblaciones amazónicas afectadas por la contaminación de las aguas, la deforestación y la devastación química de sus suelos en tiempos de la resistencia de Chico Mendes, durante el último cuarto del siglo XX en Brasil (Löwy, 2012: 139-147); etc. En el caso que nos ocupa, el de los temporeros originarios de Oklahoma exiliados en California, las estrategias empleadas por la patronal agrícola para maximizar los beneficios y reducir los gastos pronto se volvieron contra la parte más desfavorecida de este supuesto acuerdo contractual, atentando contra la dignidad de los inmigrantes, propiciando entre ellos el incremento de la necesidad y minando progresivamente su salud hasta conducirles a una muerte prematura.

Para mantener los salarios bajos —escribía Steinbeck— las asociaciones de agricultores del estado suelen reclutar al doble de mano de obra de la que necesitan. [...] Al menor indicio de que los hombres se están organizando, los echan del rancho a punta de pistola. Los grandes agricultores saben que si los braceros llegan a constituir un sindicato, no les quedará más remedio que hacer frente a más gastos para instalar retretes y duchas, mejorar las condiciones de vida de los trabajadores y subirles el salario. [...] Hace mucho tiempo que las compañías agrícolas y de transporte, las grandes fincas y las empresas agrícolas fomentan la llegada del doble de temporeros de los que necesitan. Con un excedente de mano de obra, pueden rebajar los salarios hasta niveles absolutamente intolerables. [2007: 10, 26 y 84]

Sin embargo, cuando históricamente se ha propiciado la autogestión campesina u obrera de los campamentos de trabajo, de la tierra e incluso de los medios de producción industrial, los mismos que con anterioridad habían sido retratados como sucios, indolentes y carentes de iniciativa demostraron muy a menudo ser eficientes trabajadores, no sólo capaces de producir lo socialmente necesario, sino, también, de inculcar entre los integrantes de sus comunidades valores morales y aspiraciones intelectuales de primer orden.

La creación de campamentos por el Gobierno Federal de los Estados Unidos en los que se fomentaba la autogestión de los mismos por parte de los braceros —campamentos como los de Arvin y Merysville citados por John Steinbeck—,

recuerda la puesta en marcha de cooperativas y comunas agrarias en Irlanda durante el siglo XVIII. La más importante de estas, de la que James Connolly y Peter Berresford Ellis se hacen eco en sus respectivas obras sobre las clases trabajadoras irlandesas, fue la comuna de Ralahine, en el condado de Clare. Este se encontraba sumido en un clima de agitación, inseguridad y violencia, forjado por la controvertida política agraria angloirlandesa que hundía al campesinado en la más absoluta miseria e incertidumbre. En Ralahine, donde la violencia cotidiana recuerda ciertas escenas de *Las uvas de la ira* de John Ford, «el anterior gestor de la propiedad, un tipo malvado que hacía trabajar a sus obreros sin agua ni descanso, fue tiroteado cuando los trabajadores llegaron a tal punto que uno de ellos decidió librar al mundo de su presencia» (Ellis, 2013: 138). Fue entonces cuando el propietario legal de las tierras, John Scott Vandeleur (1791-1833), convertido al cooperativismo iniciado en Gran Bretaña por Robert Owen (1771-1858), decidió acudir a Edward Thomas Craig (1804-1894) para que este gestionara la comuna. Esto es lo que escribe Peter Berresford Ellis a propósito de sus estatutos y de lo que sucedió en ella:

Los trabajadores de la finca celebraron una reunión el 7 de noviembre de 1831 en la que acordaron que la propiedad se convertiría en comuna y adoptaría el nombre de Asociación Cooperativa Agrícola y Manufacturera de Ralahine. Los objetivos de la asociación eran los siguientes:

1. Adquisición de capital común.
2. Mutua seguridad para sus miembros contra los males de la pobreza, las enfermedades, las dolencias y la vejez.
3. Logro de mayores comodidades que las que ahora posee la clase trabajadora.
4. Mejora intelectual y moral de sus miembros adultos.
5. Educación de sus hijos.

[...] Ralahine tuvo un éxito enorme. [...] Repentinamente, los atentados campesinos cesaron en la zona. [Ellis, 2013: 139-140]

Por su parte, James Connolly anota lo siguiente:

En el Condado más pisoteado por el crimen de Irlanda, este experimento parcial de socialismo abolió el crimen; donde se había entablado la más feroz lucha contra la dominación religiosa, llevó la tolerancia más benigna; donde la embriaguez había echado fuego a las más oscuras pasiones, estableció la sobriedad y la caballerosidad; donde la pobreza y la privación habían engendrado

brutalidad, pillaje nocturno y un desprecio a todos los lazos sociales, entronó la seguridad, la paz y el respeto por la justicia. Y lo hizo únicamente en virtud de la influencia de la nueva concepción social, basada en la institución de la propiedad común, que lleva consigo un interés común para todos. [Connolly, 1969: 91-92; trad.: 126-127]

También en los campamentos californianos la iniciativa de autogestión de los mismos fue considerada por John Steinbeck como todo un éxito, quedando reflejado igualmente en la película de John Ford. «A los habitantes del campamento se los anima al autogobierno, y su respuesta ha consistido en el ejercicio de una democracia sencilla y viable», escribía aquél. «Los resultados han sobrepasado todas las expectativas» (2007: 31 y 30).

De igual modo que no cabe pensar *Las uvas de la ira* de John Ford sin los reportajes periodísticos de Steinbeck y su subsiguiente novela, tampoco estos ni el cine social fordiano serían enunciados sin los esfuerzos de las clases trabajadoras por alcanzar su emancipación económica, en especial —para Ford— los de sus antepasados irlandeses. En esta línea, uno de los personajes del realizador que mejor contribuyen a explicitar cómo el cine social fordiano es una transformación discursiva de la economía política propiciada por la reflexión y la praxis socialistas es el del ex-predicador Casey, amigo de los Joad en *Las uvas de la ira*. Interpretado por un extático John Carradine, este personaje encarna magistralmente el ideal de emancipación. Debido a su relevancia, reproducimos a continuación el diálogo de una de las secuencias de la película, aquella en la que Casey, intercambiando opiniones con Tom Joad y algunos camaradas —todos ellos jornaleros desempleados— predica una verdad bien distinta de las que acostumbraba antaño, una verdad que no viene dada por revelación mística alguna y para cuya aprehensión hay que salirle al encuentro:

TOM.— ¡Casey!

CASEY.— ¡Vaya! ¡Pero si es Tom Joad! ¿Cómo estás?

TOM.— Creí que estabas en la cárcel.

CASEY.— No, sólo me echaron de la ciudad. Anda, pasa. [A los demás jornaleros] ¡Tom Joad!

JORNALERO.— ¿Es este el amigo del que hablabas?

CASEY.— El mismo. ¿Qué haces por aquí, Tom?

TOM.— Trabajar, recoger fruta. Cuando llegamos había un montón de gente gritando. He salido para enterarme de lo que pasaba. ¿Por qué gritaban?

JORNALERO.— Era una huelga.

TOM.— ¡Ajá! Cinco centavos por caja no es mucho, pero da para comer.

JORNALERO.— ¿Cinco centavos? ¿Te pagan cinco centavos?

TOM.— Sí. Esta tarde hemos sacado un dólar.

CASEY.— Oye, Tom, vinimos aquí a trabajar. Nos dijeron que iban a pagar a cinco centavos, pero éramos demasiada gente y el hombre nos dijo que sólo nos daría dos y medio. Con ese dinero no se puede ni comer... y si se tienen niños... Hum... Así es que le dijimos que no. Entonces nos echó y ahora os están pagando cinco centavos. Pero, si nosotros nos vamos, ¿crees que os los seguirán dando?

TOM.— No lo sé. Hoy pagan a cinco.

CASEY.— Empezarán a pagar dos y medio en cuanto nosotros nos vayamos. ¿Sabes lo que significa? Que hay que recoger una tonelada de fruta para ganar un dólar. Y con eso no hay ni para comprar comida suficiente. ¡Veniros con nosotros! ¡La fruta ya está madura! Dos días más y tendrán que pagar... cinco centavos... o tal vez siete.

TOM.— No vendrá nadie. Ahora cobran a cinco y es todo lo que les importa.

CASEY.— ¡Pero, en el momento en que se acabe la huelga, dejarán de pagar a cinco!

JORNALERO.— Y dentro de nada os echarán de aquí. Lo tienen todo bien planeado. Y cuando se acabe la cosecha, os quedaréis sin trabajo y otra vez a mendigar por ahí.

TOM.— Pero, ahora pagan a cinco y es lo único que entienden. Sé perfectamente lo que va a decir mi padre: que no es asunto suyo.

CASEY.— Sí, eso es verdad. Hasta que no reciba un golpe no verá claro.

TOM.— ¡Cómo un golpe! ¡Si no nos quedaba ya comida! Y esta noche hemos cenado. No mucho, pero algo ha sido. ¿Crees que mi padre va a renunciar a comer... por unirse a unos compañeros? Rosasharn necesita leche. ¿Crees que mi madre va a dejar morir de hambre a su nieto porque unos hombres griten delante de una reja?

CASEY.— Tom, aprende, como yo estoy aprendiendo. Yo tampoco veo claro, pero trato de encontrar la verdad. Por eso no puedo volver a ser predicador. Para eso hay que saber... y yo no sé. Sólo pregunto.

La figura de Sócrates asoma entre el contexto sindicalista. En términos marxianos, la secuencia describe la miseria que ahoga a la clase trabajadora, desposeída de la tierra y de los medios de producción por vías como el desahucio y obligada a vender como mercancía lo único de que disponen: su fuerza de trabajo. Cuanto mayor es el número de los desposeídos, mayor es también la coacción que puede ejercer la clase propietaria a través del miedo al desempleo, lo que permite a esta optimizar el rendimiento a expensas del hambre y la enfermedad crecientes entre los productores. Es la historia de los Joad, pero también lo es de los irlandeses de los siglos XVIII y XIX, tanto de los que murieron en la tierra de sus antepasados como de los que se vieron obligados al

exilio en los Estados Unidos por causa de las hambrunas y la codicia de los terratenientes. En definitiva, es la historia de aquellos a quienes John Ford identificó como «los suyos».

Si cuando, contemplando su cine, se es incapaz de percibir esto, entonces es que no se ha logrado captar el orden del discurso en el que se inscribe la mirada cinematográfica del maestro o, sencillamente, se es ajeno a él. Si cuando, escribiendo sobre su filmografía, se guarda silencio acerca de este dominio discursivo desde el que el cineasta hibernoamericano cohabita con los desposeídos irlandeses y del mundo entero, entonces se está procediendo a inventariar otro John Ford. Queda por ver cuál es la razón última por la que Antonio Rivero Taravillo se ve conducido hacia esta ruptura en el orden del discurso. Sin duda, nuestros lectores esperarán que exponamos una razón suficiente, esto es, una evidencia que por sí sola pueda demostrar la invención de este otro John Ford de Rivero Taravillo. Nada más sencillo. Se localiza en lo que este tiene que decir a propósito de la película fordiana que —con permiso de *El delator* (*The Informer*, 1935), *El hombre tranquilo* (*The Quiet Man*, 1952) y *La salida de la Luna* (*The Rising of the Moon*, 1957)— más estrechamente se encuentra vinculada con Irlanda: *El arado y las estrellas* (*The Plough and the Stars*, 1936). ¿Qué es, pues, lo que el autor de *Ford Apache* tiene que decir sobre esta? Respuesta: nada. Rivero Taravillo no la incluye en su inventario.

§ 3. Cesuras, exclusiones, voluntad de verdad

¿Alguien vio nunca un esclavo, / preso de indignas cadenas, / que las siga, vil, sufriendo, / si pudo librarse de ellas? / De la tierra que pisamos, que es la tierra que nos hizo, / flote en el viento, brillante, su verde emblema querido, / junto a nosotros se agrupe, el fiel y probado amigo, / que allá lejos, frente a frente, está el odiado enemigo.

Sean O'Casey (trad. en Reynold, 1983: 271).

El saber no ha sido hecho para comprender. Ha sido hecho para hacer tajos.

Michel Foucault (2022b: 47; cit. por Gabilondo, 1990: 132).

En ninguna otra película es posible hallar a John Ford tan próximo a acontecimientos históricos de primer orden relacionados con Irlanda y con la lucha

por la emancipación de las clases trabajadoras en la tierra de sus antepasados como en *El arado y las estrellas* (*The Plough and the Stars*, 1936). Este largometraje, protagonizado por Barbara Stanwyck y Preston Foster, interpretando ambos al matrimonio Clitheroe —Nora y Jack—, incorpora parte del elenco de actores del Teatro Abbey de Dublín, entre los que destaca el excepcional Barry Fitzgerald en el papel de Fluther. El guion de la película, que recae en Dudley Nichols, se basa en la obra del dramaturgo irlandés Sean O’Casey (1880-1964), cuyo estreno se había producido en 1926 en el ya citado Teatro de la Abadía dublinés.

En 1914, un año después de los disturbios acaecidos tras el *lock-out* o cierre patronal en Dublín, O’Casey se había integrado en el Ejército Ciudadano Irlandés (*Irish Citizen Army*) de James Larkin y James Connolly en calidad de secretario. De hecho, algunas de sus obras, quizá las más relevantes, se ambientan en acontecimientos históricos estrechamente relacionados con la lucha obrera, como es el caso de *Rosas rojas para mí* —que gira en torno al cierre patronal de 1913— o la que ahora nos ocupa, *El arado y las estrellas*, cuyos hechos se inscriben en el contexto del Alzamiento de Pascua de 1916. Aunque la obra teatral y el guion de la película, como no podía ser de otra manera, son paralelos, entre ambas piezas existen ciertas diferencias. A pesar de ello, la breve descripción de la trama que realizamos a continuación puede valer para ambas.

Los Clitheroe son un joven matrimonio dublinés. De ordinario, Jack se dedica a la albañilería, pero cuando no trabaja, en su tiempo libremente determinado, es uno de los oficiales del Ejército Ciudadano Irlandés. El ICA (*Irish Citizen Army*) fue fundado como una organización civil paramilitar cuyo propósito pasaba por defender a los trabajadores y sus actividades sindicales de la violencia estructural generada por la patronal de empresarios, tal y como había sucedido durante el *lock-out* de 1913, cuando los trabajadores fueron duramente reprimidos por las fuerzas del orden —al servicio de los intereses del gran capital— y los matones contratados por la patronal. En este contexto, Jack descubre que Nora, la mujer con la que lo comparte todo —salvo su ideal de sacrificio— le ha ocultado la misiva por la que el comandante en jefe del ICA, el mismísimo James Connolly —«general Connally», en el filme—, le comunicaba la honorable misión de comandar uno de los batallones del Ejército Ciudadano Irlandés. A pesar de los temores y las súplicas de su esposa, Jack se aferra a sus ideales. Finalmente, como Nora anticipaba, en la obra teatral de O’Casey su marido resulta

abatido durante el Alzamiento. No así en la película, donde, no obstante, la conversación final entre ambos tiende ante el fundido final un oscuro horizonte de sacrificio y muerte antes de que Irlanda pueda ver alcanzada su tan ansiada libertad.

A menudo se ha indicado de qué manera la productora de este último proyecto, la RKO, intervino en el proceso de montaje alterando el largometraje tal y como lo había concebido John Ford. En palabras de este:

Cuando terminé la película, otro de los jefes del estudio dijo: «¿Por qué hacer una película en que estén casados un hombre y una mujer? Lo principal en el cine es el amor o el sexo. Si se tiene a un hombre y a una mujer que están casados desde el principio, ¿a quién le va a interesar?». Así que, cuando me fui, mandó a un ayudante de dirección hacer una serie de escenas en las que no estaban casados. Destrozaron completamente la maldita película; destrozaron toda la historia, que trataba de un hombre y su mujer. [Bogdanovich, 2018: 115]

¿Podría ser esta la causa por la que Antonio Rivero Taravillo decide no incluir *El arado y las estrellas* entre las setenta y cuatro películas inventariadas por él en *Ford Apache. Cien momentos de un genio del cine*? Esto es poco plausible. Las películas de John Ford que sufrieron la intromisión de los productores alterando el resultado final fueron numerosas —*Pasión de los fuertes* (*My Darling Clementine*, 1946), *El sol siempre brilla en Kentucky* (*The Sun Shines Bright*, 1953) o *El gran combate* (*Cheyenne Autumn*, 1964) son algunas de ellas (McBride y Wilmington, 1996: 23, 45 y 93; Urkijo, 1991: 88)— y, sin embargo, Rivero Taravillo no tiene reparos en comentarlas. Además, existen ciertos casos excepcionales en la filmografía de John Ford cuyo tratamiento por parte de nuestro filólogo desbarata esta hipótesis. Pensemos, por ejemplo, en *El soñador rebelde* (*Young Cassidy*, 1965), una cinta inspirada en la vida de Sean O’Casey, amigo del propio Ford y en cuyos diálogos colaboró personalmente el dramaturgo. A las tres semanas de iniciarse el proyecto, debido a problemas de salud, el realizador hibernoamericano tuvo que abandonarlo. Su lugar fue ocupado por el cámara Jack Cardiff. Así, pues, *El soñador rebelde* no es estrictamente una película dirigida por John Ford. Esto, sin embargo, no evita que Rivero Taravillo —muy acertadamente, a nuestro juicio— le dedique su correspondiente sección en su libro. ¿Por qué, entonces, prescindir de *El arado y las estrellas*? ¿Por qué excluir la película basada en la obra de un dramaturgo del que Ford había preparado el rodaje de su *biopic* y que, sin que fuera

finalmente dirigido por él, Rivero Taravillo no elude inventariar? Algo chirría en todo esto.

Cambemos, pues, de hipótesis: ¿tal vez porque en ella nuestro filólogo no localiza ninguno de esos momentos genuinos del cine de John Ford de los que, ya desde el título y también en la introducción de su libro, había prometido hablar? Aceptemos provisionalmente que *El arado y las estrellas* sea un largometraje en el que su director apenas haya dejado la huella de lo que Rivero Taravillo nombra como su «personalísima impronta» (2022: 15 y 257). Esto mismo, sin embargo, no había impedido —como ya hicimos constar— que Rivero Taravillo le dedicara dos páginas de su libro a una película como *¡Qué verde era mi valle!*, en la que este, como él mismo reconoce, apenas identifica momentos significativamente fordianos (2022: 135). ¿Y qué decir de *Un crimen por hora* (*Gideon's Day*, 1958), de la que Scott Eyman afirma que «ni siquiera parece una cinta de Ford» (2004: 159) y a la que nuestro hombre le concede las mismas atenciones que le niega a *El arado y las estrellas*? Parece conveniente, pues, enjuiciar también esta última hipótesis.

¿En verdad cabe decir de *El arado y las estrellas* que es una película tan antifordiana como para merecer el silencio que Rivero Taravillo le regala? Ni por asomo. En primer lugar, porque los recelos que John Ford expresó hacia esta película no se deben tanto a lo que sí rodó de ella como al resentimiento que le deparó el que la productora se entrometiera en uno de sus más deseados proyectos. Tal era el compromiso de Ford hacia la película con la que iba a recrear los momentos cruciales de la historia contemporánea irlandesa que hizo contratar para su rodaje a parte del elenco de actores del Abbey Theatre dublinés, entre ellos a los hermanos Shields, tanto a Arthur —que interpreta en ella a Patrick Pearse— como a William Joseph, más conocido como Barry Fitzgerald —encarnando a Fluther—. Como curiosidad, Arthur Shields había participado activamente en el Alzamiento de Pascua de 1916, donde integró las filas del batallón del Ejército Ciudadano Irlandés que tomó la Oficina General de Correos al mando de James Connolly. Y, en segundo lugar, porque la sola presencia del actor cómico Barry Fitzgerald, dirigido por John Ford, confiere a *El arado y las estrellas* ese toque de humor fordiano por el que se caracteriza prácticamente la totalidad de la filmografía del realizador. El sentido del humor «es mi fuerte», le había reconocido Ford a Peter Bogdanovich (2018: 111).

Las cualidades humorísticas de Barry Fitzgerald cuando este trabaja para mayor gloria del hibernófilo cineasta norteamericano son de sobra conocidas para Antonio Rivero Taravillo. Cuando se ocupa de *Cuatro hombres y una plegaria* (*Four Men and a Prayer*, 1938) —largometraje del que John Ford confesó haberlo acometido tan sólo por razones pecuniarias (Bogdanovich, 2018: 104)—, el momento fordiano en el que Rivero Taravillo se recrea tiene a Barry Fitzgerald como protagonista: «un militar de apellido Mulcahy [...] se mete en una pelea absolutamente fordiana cuando un indio ladino que busca gresca lo llama «inglés». ¿Inglés yo? Exclama el irlandés casi riéndose, vamos, por quién me han tomado. Y comienzan los puñetazos». La secuencia continúa «con el cacareo de un pletórico Fitzgerald que no se sabe si se encuentra bailando una jiga en el condado de Kerry, en un cuadrilátero de boxeo, o en una pelea de gallos» (Rivero Taravillo, 2022: 109-110). Pero, también *El arado y las estrellas* incorpora una secuencia en la que Fitzgerald, con una verborrea que destila *whiskey* y un juego de piernas por el que podría hacerse pasar por otro de los Marx, provoca todo un sindióis en una taberna irlandesa frente a la que se celebra un mitin en el que el «general Connally» inflama los corazones rebeldes de los dublineses. Desde el punto de vista del lenguaje cinematográfico, tanto esta secuencia como la anterior son genuinamente fordianas. Sin embargo, Rivero Taravillo sólo tiene palabras para el Fitzgerald de *Cuatro hombres y una plegaria*, pero no para el de *El arado y las estrellas*.

Por todo ello, si hemos de descartar que este último largometraje sea ignorado por nuestro filólogo debido a que carezca de la «personalísima impronta» con la que John Ford filmaba sus obras, ¿cuál puede ser, entonces, la razón suficiente para su exclusión? ¿Por qué el mismo hombre que acecha cada secuencia y cada mínimo detalle de la filmografía fordiana para sacar a relucir su vínculo con Irlanda desaprovecha la ventajosa oportunidad que le brinda *El arado y las estrellas*? ¿Por qué quien examina cada evidencia y cada curiosidad emparentada con la vida de John Ford con el propósito de exhibir sus conocimientos acerca del folclore, la mitología, la música popular, las tradiciones culinarias y las restantes formas de cultura irlandesas desperdicia, sin embargo, la oportunidad de ilustrarnos acerca de figuras históricas tan relevantes como la de James Connolly y de instituciones clave del periodo más significativo de la historia contemporánea irlandesa como fueron el Ejército Ciudadano Irlandés o el Sindicato de Transporte y Unión General de Trabajadores

Irlandeses (*Irish Transport and General Workers' Union*)? Como no podía ser de otra manera, para responder a estas preguntas se requiere indagar allí donde Rivero Taravillo evita introducirse; se precisa inventariar lo que este elude, haciendo de su *otro que John Ford* un *otro como John Ford* mucho más cercano al sí mismo del *a priori* histórico que funciona como condición de posibilidad de su cine social. He ahí la razón por la que —decíamos— nosotros no creemos inventar otro John Ford ni, por supuesto, otro Rivero Taravillo, pues nuestro inventario no es excluyente —como el de este—, sino expansivo.

James Connolly (1868-1916) nació y se crio en Edimburgo, adonde sus padres, originarios del condado irlandés de Monaghan, habían emigrado en busca de trabajo. Desde muy temprano, se vio influenciado por su tío, John Leslie, uno de esos fenianos vinculados a la Federación Socialdemócrata marxista (*Social Democratic Federation*) y a la Liga de la Tierra (*Land League*) de los que hicimos mención más arriba. Fue su tío quien lo convenció para que impulsara un partido socialista en Irlanda, lo que se tradujo en la fundación en Dublín del Partido Socialista Republicano Irlandés (*Irish Republican Socialist Party*) en 1896, cuando Connolly contaba tan sólo veintiséis años. Por aquella época había comenzado a difundir la idea de que el socialismo y la liberación nacional no sólo eran complementarios, sino que tanto el uno como el otro se necesitaban inclusivamente (Ellis, 2013: 250-251). Un año después, en enero de 1897, Connolly hacía públicas sus ideas en el periódico *Sham Van Wocht*:

Si mañana expulsáis al Ejército inglés e izáis la bandera verde sobre el Castillo de Dublín, a menos que construyáis una República Socialista todos vuestros esfuerzos habrán sido en vano. Inglaterra os seguirá dominando. Os dominará a través de sus capitalistas, a través de sus terratenientes, a través de sus financieros, a través de su colección de instituciones individualistas y comerciales que han sembrado en este país y regado con las lágrimas de nuestras madres y la sangre de nuestros mártires. Inglaterra os seguirá dominando hasta vuestra ruina, incluso si vuestros labios ofrecen un homenaje hipócrita al altar de la libertad a cuya causa habéis traicionado. [Connolly, 2014: 49]

En una Irlanda azotada por la voracidad de unos terratenientes absentistas que históricamente habían obtenido la propiedad de la tierra por medio de la guerra, la violencia y la coacción, Connolly haría un llamamiento a las clases populares irlandesas para recuperar desde el socialismo el tipo de propiedad comunal de la tierra por el que se había caracterizado la isla antes de la invasión anglonormanda de la

segunda mitad del siglo XII y que había pervivido hasta los tiempos de Oliver Cromwell, a mediados del siglo XVII (Connolly, 1969: xxvi-xxxiii y 1-5; trad.: 13-21 y 23-28). Si asumimos que la traducción más adecuada para la voz irlandesa *fine* es la de grupo familiar amplio cuyos miembros varones, extendiéndose incluso más allá de la tercera generación, son legalmente responsables los unos de los otros, la sociedad irlandesa altomedieval puede ser descrita de pleno derecho como una sociedad clánica o comunal. Tal es lo que se desprende de la lectura del texto *Instituciones seculares*, redactado por el especialista en derecho irlandés altomedieval Daniel Anthony Binchy (Dillon, 1954: 52-65), así como de la correspondiente entrada del *Diccionario de la lengua irlandesa* editado por Ernest Gordon Quin (1998: 307). En esta sociedad clánica altomedieval, las leyes Brehon por las que se regían los celtas irlandeses instituían un tipo de propiedad comunal de la tierra por el que esta quedaba en manos de los clanes y conforme al cual se hacía prácticamente imposible desposeer a cualquiera de los miembros del clan de su derecho a trabajar la tierra para su propia supervivencia.

En el estudio de la sociedad celta primitiva —escribe el celtista Peter Berresford Ellis— las tesis de Connolly y de autores afines parecen del todo aceptables. Cuando un clan o comunidad irlandesa ocupaba un territorio, éste pertenecía al clan como comunidad. [...] El jefe y la clase funcional (*flaith*) se apropiaban de algunas parcelas de tierra, como recompensa al trabajo que realizaban para la sociedad. Todo miembro del clan (*ceile*) recibía también una parcela de tierra en la que trabajar o construir. [...] El *flaith* y el jefe no eran dueños de la tierra que el *ceile* trabajaba y no podían hacer lo que quisieran con ella. [2013: 27-28]

Por su parte, Fergus Kelly —otro de los grandes especialistas en derecho irlandés altomedieval—, aunque no es partidario de hablar estrictamente de «propiedad comunal», no duda en manifestar que la mayoría de la tierra pertenecía al *fine* y que ninguno de sus miembros podía venderla sin el consentimiento de los demás (2001: 99-110). Finalmente, como ha apuntado el historiador John O’Beirne Ranelagh, fueron los normandos quienes llevaron a Irlanda «una estructura legal anglo-normanda diferente, el Derecho Consuetudinario, basado en la propiedad personal de la tierra y no, como en el Derecho Brehon irlandés, en la propiedad conferida a un clan familiar» (1999: 47).

Cuando James Connolly alentaba a las clases trabajadoras irlandesas de su época con objeto de revertir el sistema de propiedad privada del que se beneficiaban

terratenientes y capitalistas e implementar en su lugar una república socialista que garantizara la propiedad de la tierra para quienes la trabajaban, estaba recuperando y readaptando a los nuevos tiempos el espíritu de las leyes Brehon. No es de extrañar que a Antonio Rivero Taravillo estas leyes le provoquen malestar. Sí nos sorprende, sin embargo, que crea posible que con sus «accidentales» omisiones, descuidos e indisposiciones logrará que a sus lectores les pase desapercibido su torticero manoseo de las fuentes historiográficas, su obscena tendencia a la simplificación y su completo desentendimiento de una metodología conforme a la cual organizar sus observaciones. Esto es lo que nos cuenta a propósito de las leyes Brehon: «Leer los antiguos textos jurídicos irlandeses, aunque sea en traducción inglesa, causa mareo: transcurrido tanto tiempo, aquellas instituciones de derecho nos resultan tan arcaicas como arcanas» (2017: 69).

El Partido Socialista Republicano Irlandés fundado por James Connolly incorporaba un programa pionero para su época —e incluso para la nuestra, en según qué aspectos—: nacionalización de la banca y el transporte; gestión popular de las escuelas; educación universitaria gratuita; pensiones para los ancianos, enfermos, viudas y huérfanos; pensión alimenticia para la infancia; impuestos progresivos en función de la renta; sufragio universal; y semana laboral de 45 horas. Pero no obtuvo los apoyos deseados, por lo que Connolly, ante la perspectiva de criar una familia numerosa, se vio obligado a emigrar a los Estados Unidos en 1903, como muchos irlandeses antes que él lo habían hecho (Ellis, 2013: 251-254).

Durante esta ausencia, el sindicalista y socialista James Larkin (1876-1947), curtido en diversos enfrentamientos con la patronal en Belfast, logró concentrar sobre su persona buena parte del descontento social de la época. De ascendencia irlandesa, el «Gran Jim» Larkin había nacido —como Connolly— al otro lado del mar de Irlanda —Liverpool, en su caso— y se había unido desde muy joven a la Federación Socialdemócrata marxista. En 1909, en un Dublín sumido en la miseria, fundó el célebre ITGWU, el Sindicato de Transporte y Unión General de Trabajadores, con sede en el edificio Liberty Hall dublinés (Ellis, 2013: 258-267). Connolly, que había regresado a Irlanda en 1910, se incorporó en Belfast al sindicato de Larkin apenas un año después. Allí logró destacar por sus cualidades organizativas y de liderazgo, convirtiéndose finalmente en el más estrecho colaborador de aquel. Transcurridos cuatro años desde

su fundación, la ITGWU de Larkin y Connolly —escribe John O’Beirne Ranelagh— había «conseguido mejorar el sueldo y las condiciones laborales de muchos de sus partidarios» (1999: 160-161). Pero no fue hasta 1913 cuando el movimiento obrero irlandés tuvo que enfrentar el mayor conflicto sindical que había protagonizado Europa hasta la fecha: el conocido como *lock-out* o cierre patronal de Dublín. En este, la Federación Patronal de Dublín (*Dublin Employers’ Federation*), encabezada por el empresario William Martin Murphy (1844-1919), se dispuso a acabar de una vez por todas con el ITGWU, para lo cual hizo incompatible la afiliación al sindicato con la condición de trabajador de las empresas vinculadas a la Federación Patronal, vulnerando con ello la libertad de asociación de los trabajadores. Para lograr su objetivo, Murphy declaró un cierre patronal por el que, según sus propias palabras, obligarían a los obreros a claudicar por medio del hambre. El número de trabajadores afectados se elevaba hasta los 25 000, pero indirectamente afectaba a otras 25 000 personas que dependían de ellos.

A pesar de los esfuerzos de las autoridades y de los matones contratados por la patronal, los mítines sindicales continuaron sucediéndose. Tras emitirse varias órdenes de arresto contra Larkin, este se refugió en la casa de la «Condesa Roja», Constance Markievicz, en las afueras de Dublín. Vestido y caracterizado como un anciano, Larkin logró dar esquinazo a la policía que debía impedirle acudir al mitin de la calle O’Connell que había sido convocado para el día 31 de agosto. Se encaramó al balcón de uno de los hoteles contiguos al lugar en el que aquél iba a celebrarse y, ya sin disfraz, se dirigió a la multitud de trabajadores allí reunida, que lo recibió con entusiasmo y efusión. Tras acceder al balcón del hotel —propiedad de William Martin Murphy—, la policía apresó a Larkin y lo condujo a la cárcel. Fuera, la violencia de las cargas policiales causó auténticos estragos, haciendo que aquel día fuera conocido en lo sucesivo como el «Domingo Sangriento», el primero de la historia de Irlanda de los que desde entonces sacudirían la sensibilidad de la opinión pública hasta fechas todavía recientes (Ellis, 2013: 267-285; O’Beirne Ranelagh, 1999: 161-162; Pons, 1999: 172-179). En consonancia con «su presuntuoso obrerismo» —así lo describen McBride y Wilmington (1996: 29)—, John Ford fallecería otro amargo domingo 31 de agosto, exactamente sesenta años después.

En este contexto de agitación, bajo la dirección de James Larkin y Jack R. White (1879-1946) —capitán del Ulster condecorado con la Orden del Servicio Distinguido del ejército británico—, los sindicatos obreros fundaron en noviembre de 1913 el Ejército Ciudadano Irlandés, una milicia de autodefensa dirigida a contrarrestar la violencia con la que las autoridades representantes del *establishment* pretendían destruir al movimiento obrero. La condesa Constance Markievicz (1868-1927) sería su tesorera y Sean O’Casey, su secretario. Jack R. White, que servía de líder e instructor del ICA, fue arrestado por las autoridades en marzo de 1914, lo que motivó que James Connolly ocupara su puesto. Por su parte, después de largos años en primera fila, Larkin tomó la decisión de darse un respiro viajando a los Estados Unidos para recabar allí apoyo y fondos. Con ello, Connolly se convertía en el responsable directo de la milicia obrera (Ellis, 2013: 293-306). Siete meses antes de la marcha del «Gran Jim», tras la redada que había conducido a la captura de Jack R. White, Larkin y Connolly habían reconstruido el mermado Ejército Ciudadano Irlandés otorgándole nuevos estatutos. En estos podía leerse lo que sigue:

1. Que el primer y último principio del Ejército Ciudadano Irlandés es el reconocimiento de que la propiedad moral y material de Irlanda reside en el pueblo de Irlanda.
2. Que sus objetivos principales serán:
 - a) Armar y entrenar a todos los irlandeses capaces de llevar armas para reforzar y defender su primer principio.
 - b) Enterrar toda diferencia por procedencia, privilegio y religión bajo el nombre común de «pueblo irlandés».
3. Que el Ejército Ciudadano defenderá la absoluta unidad de la nación irlandesa y el reconocimiento de los derechos y libertades de las democracias del mundo.
4. Que el Ejército Ciudadano estará abierto a todos los que estén dispuestos a aceptar el principio de igualdad de derechos y de oportunidades para el pueblo irlandés y a trabajar en armonía con el movimiento obrero organizado para lograr ese fin. [Ellis, 2013: 302]

Se sentaban así las bases para la colaboración del ICA en el Alzamiento de Pascua que se produciría en Dublín apenas un par de años después, en 1916.

Como respuesta a la creación de los Voluntarios del Úlster (*Ulster Volunteers*), milicia fundada para garantizar la permanencia de los seis condados nororientales con la Corona Británica, la Hermandad Republicana Irlandesa (IRB) aprovechó la

oportunidad que le brindaba la Liga Gaélica (*Conradh na Gaeilge*) de Eoin MacNeill (1867-1945) y en 1913 se introdujo mayoritariamente entre las filas de los Voluntarios Irlandeses (*Irish Volunteers*), creados por la Liga como contrapartida de aquellos. Con el estallido de la Primera Guerra Mundial, el Ejército Ciudadano de Connolly y la sección de los Voluntarios Irlandeses liderada por Patrick Pearse encuentran en la nueva coyuntura la oportunidad histórica para un alzamiento popular contra el dominio británico sobre Irlanda. Para el alzamiento, los Voluntarios Irlandeses cuentan con 18 000 hombres; los milicianos del ICA, aunque esperaban incorporar 2000, apenas tienen fusiles para armar a 220. A pesar de ello, el Gobierno Militar Revolucionario provisional, encabezado por Patrick Pearse, delega el mando de la insurrección en la persona de James Connolly. Su experiencia en la lucha sindical y su determinación lo convierten en el líder republicano más capacitado. El 24 de abril de 1916, lunes de Pascua, los rebeldes despliegan sus fuerzas en distintas localizaciones estratégicas de la capital. Debido a la confusión que antecede a la acción militar, los Voluntarios Irlandeses sólo logran reunir una décima parte de sus efectivos iniciales. Connolly se instala con una sección del ICA en la Oficina General de Correos: 38 hombres y una mujer —Winifred Carney, su secretaria—. El resto de su milicia obrera se sitúa en otros emplazamientos, como el Saint Stephen's Green. De entre las mujeres del Ejército Ciudadano, la condesa Markievicz combate con el rango de teniente. «A partir del momento en que suene el primer tiro —les comunica Connolly a los suyos— ya no habrá más Voluntarios o Ejército Ciudadano, sino únicamente el Ejército de la República de Irlanda (*Irish Republican Army*)» (Ellis, 2013: 331). A pesar de la devastación provocada por la artillería inglesa, los rebeldes logran resistir durante una semana. El propio Connolly es herido por partida doble mientras dirige las operaciones. La capitulación, los encarcelamientos, las ejecuciones componen el resto de la secuencia histórica (Stephens, 2019; Ellis, 2013: 307-350; O'Beirne Ranelagh, 1999: 162-173; Pons, 1999: 217-233).

Si hemos de dar crédito a John Ford, quien «insistía una y otra vez que en sus películas históricas mostraba lo que “sucedía realmente”» (McBride y Wilmington, 1996: 26), la representación del Alzamiento de Pascua que se hace en *El arado y la estrellas* (*The Plough and the Stars*, 1936), donde «Connolly» y sus milicianos resisten en la Oficina General de Correos, es la más próxima de las miradas que jamás podremos

reconstruir a propósito de los sucesos que se produjeron durante aquella dramática semana que cambió el curso del porvenir tanto para Irlanda como para el Reino Unido. Ford ya había realizado algo semejante con la secuencia del O. K. Corral en *Pasión de los fuertes*, para la que pudo contar con el relato de los hechos que el propio Wyatt Earp les había prodigado a Harry Carey y a él algunos años antes (McBride y Wilmington, 1996: 93). Para los acontecimientos del Alzamiento de Pascua, aparte de los testimonios del excombatiente reconvertido en actor Arthur Shields —que figura en los créditos del filme como asesor histórico—, presumimos que el hibernófilo John Ford debió de contar con otros informes de lo sucedido por parte de otros tantos protagonistas y espectadores más o menos cercanos a los hechos.

Esta relación entre lo que se sabe de la historia, lo que puede ser enunciado de ella y cómo se articula este saber en imágenes conformando vivencias es fundamental en el caso de nuestro cineasta. En lo básico, el cine social fordiano enhebra con imágenes las trayectorias discursivas de la historia, esto es, propicia la coyuntura entre la manera de ver y la manera de decir y comunicar la realidad. Más exactamente, su mirada vivifica las regiones de un discurso social que en Norteamérica sólo podía prosperar si se lo hacía discurrir veladamente. Este es, a nuestro juicio, el gran mérito cinematográfico de John Ford: hacer invisible —aunque operativo—, todo ello por medio de imágenes, un discurso social no desproletarizado que, de otro modo, desprovisto de una mirada cinematográfica como la que él le otorga, sería incompatible e inconmensurable con el discurso social hegemónico norteamericano de su época.

Sin embargo, ante la emergencia del cine social hibernofordiano, Antonio Rivero Taravillo permanece ciego y mudo. Primero de todo, para él no fue el liberalismo económico el que ocasionó la muerte de más de un millón de irlandeses y empujó al exilio a otro millón y medio durante la Gran Hambruna de mediados del siglo XIX, sino la plaga que hizo enfermar los cultivos de patata (2017: 38). Tampoco fueron las terribles condiciones materiales impuestas a los irlandeses por sus opresores británicos las que con el tiempo perfilaron lo que sólo desde un punto de vista material e histórico podemos denominar «temperamento irlandés», sino que este, para Rivero Taravillo, es una suerte de naturaleza atemporal y de «personalísima impronta» que, de tan evidente, no precisa ser definida ni explicada en términos genealógicos. Y, por último,

aunque no menos importante, puestos a negar la mayor, cuando directamente no lo traspapela de su inventario, Rivero Taravillo ni siquiera es capaz de reconocer que James Connolly fuera marxista (2017: 103).

Como ya hicimos constar, es sumamente revelador que el largometraje *El arado y las estrellas* —y con él Connolly, el Ejército Ciudadano Irlandés y la libertad entendida como emancipación económica— no figure entre las películas inventariadas por nuestro filólogo en su *Ford Apache*. Sabemos por Michel Foucault que toda taxonomía, clasificación o inventario manifiesta veladamente las condiciones de posibilidad de un determinado orden discursivo: «en el asombro de esta taxonomía —escribía el filósofo francés a propósito de «cierta enciclopedia china», extravagante e incavilable, que Borges diera a conocer— lo que se ve de golpe, lo que, por medio del apólogo, se nos muestra como encanto exótico de otro pensamiento, es el límite del nuestro: la desnuda imposibilidad de pensar *esto*» (Foucault, 2022a: 9). Y esto, en el orden del discurso en el que se inscribe Rivero Taravillo, es el cine social fordiano, esas películas «sobre comunidades de gente muy sencilla» que, no siendo wésterns, suponen una transformación discursiva de las luchas sociales del siglo XIX y comienzos del XX, aunque adaptadas a otro tiempo y a otro escenario. De ahí que Rivero Taravillo no tenga más remedio que inventar otro John Ford, sacándose de la manga un cine fordiano descafeinado y desproletarizado, que es el único para el que sí tiene ojos y palabras. Es tal la evidencia del engaño que, por momentos, casi consideramos superfluo entrar en más detalles. Sin embargo, sí lo haremos, pues perseverando en tirar del hilo habremos de dejar en cueros a este elegante «emperador» al que tanto le agrada recubrir su discurso de selectos e imaginarios ropajes.

Para ello, hemos de retomar la figura central que representa James Connolly para el movimiento obrero irlandés de principios del siglo XX. ¿Qué es lo que Antonio Rivero Taravillo nos dice de este en su *Diccionario sentimental de la cultura irlandesa*? En su *apofansis*, el discurso habla por sí mismo: «Si socialista, el materialismo histórico de Marx le quedaba grande (un traje de otra talla más adecuado para vestir a futuros dictadores genocidas), y no podía ser más ajeno a sus compañeros de armas, transidos de misticismo» (2017: 103). En otras palabras: que el pensamiento de Marx combina de manera óptima con figuras históricas como la de Stalin, pero no con la de James Connolly. O lo que es lo mismo —como trataremos de mostrar a continuación—: que

Connolly era demasiado «irlandés», esto es, demasiado «bueno», como para dejarse seducir por el materialismo histórico de Marx.

Es ahora cuando conviene recordar las motivaciones sentimentales de las que hablábamos en las páginas introductorias de este ensayo y que, reconocidas a menudo por Rivero Taravillo —como sucede en el título de su *Diccionario sentimental de la cultura irlandesa*— perfilan la intencionalidad constitutiva de sus escritos. Sin embargo, el atrevimiento que conlleva negar el materialismo histórico de James Connolly no puede ser sencillamente intencional —no, al menos, en términos exclusivamente fenomenológicos—. Por sí sola, la mala fe no puede explicar el porqué de semejante descalabro. De ahí que, para esta ocasión, acudir a Foucault pueda ser más productivo intelectualmente. Aquí nos las vemos con algo de mayor calado: «la voluntad de verdad que se nos ha impuesto desde hace mucho tiempo es tal que no puede dejar de enmascarar la verdad que quiere» (Foucault, 2010: 24).

Sin mostrar reparo alguno, Rivero Taravillo se deleita a menudo autoproclamándose antihumanista y antiilustrado en su sentido más irracionalista. Para él, el humanismo es una «sandez» (2006: 91) y la centuria que recorre el Siglo de las Luces, «con sus pelucas y su saber enciclopédico, la razón, el neoclasicismo», se le «hace antipática entre todas» (2006: 7 y 133). No es nuestro filólogo amigo «de los caminos rectos y aburridos de la Razón» (2017: 181). Este antihumanismo que lo caracteriza no debe ser confundido con el que a menudo se predica de filósofos como Michel Foucault. En este último caso, «el sueño antropológico» —como denomina Antonio Bolívar Botía al antihumanismo foucaultiano (2001: 139-141)— lo es tan sólo como punto de llegada, esto es, como la consecuencia lógica hacia la que conduce todo un aparato teórico y metodológico organizado y bien fundado (por más que Foucault omita cuál es el «yo» desde el que nos habla). Por lo contrario, el antihumanismo de Rivero Taravillo es su punto de partida, lo que lo convierte en un irracionalista confeso, impulsado humaneamente por pasiones y sentimentalismos profundamente personales. ¿Y qué sino el deseo, qué sino su voluntad de verdad es lo que puede motivar a un hibernófilo como Antonio Rivero Taravillo a la hora de escribir? Con ello, el hibernófilo deviene en hibernómano y cualquier cosa que diga o escriba queda enmarañada en una obsesiva *manía* por la que lo que le agrada es automáticamente integrado dentro de una esencia irlandesa que sólo él puede reconocer. Ahora bien,

este lenguaje privado por el que enuncia lo que es y no es irlandés, esta hibernomanía por la que John Ford y James Connolly quedan integrados en la sagrada esencia irlandesa una vez han sido desproletarizados y «desmarxianados», no es —en términos foucaultianos— un lenguaje estrictamente privado, esto es, un discurso exclusivo de Rivero Taravillo, sino toda una episteme discursiva reaccionaria y antidemócrata por medio de la cual se vienen intentando sustituir de una vez por todas las connotaciones enunciativas del binomio semántico «libertad-emancipación» por las recogidas en su alternativa neoliberal «libertad-deseo». De otro modo, sin esta ruptura epistémica, ¿cómo podría Rivero Taravillo, admirador de José Antonio Primo de Rivera —el exponente español del fascismo—, compaginar su falangismo con la vertiente social del cine fordiano? ¿Acaso olvida Rivero Taravillo los mil dólares que John Ford donó en 1937 al bando republicano durante la Guerra Civil Española para financiar la compra de una ambulancia? (Gallagher, 2009: 469). Obviamente, no se trata tan sólo de un olvido, ni la mala fe, por sí sola, puede explicar lo que aquí está en juego, pues en todo esto también asoma el horizonte quebrado de una ruptura epistémica desde la que emana una velada voluntad de verdad.

A propósito del fundador de Falange Española, en su libro de 2006 *Los siglos de la luz*, Antonio Rivero Taravillo escribía: «Exagerando, como exige lo épico, un político español al que alguna vez habrá que hacer justicia dijo que “a los pueblos no los han movido nunca más que los poetas”» (2006: 96). En 2018, nuestro hibernómano asume personalmente la tarea de reparar el «buen nombre» de José Antonio Primo de Rivera, para lo cual publica la novela *El ausente*, enmarcada en los tres últimos años de la vida de este, hasta su juicio y fusilamiento por el Frente Popular. Es lo que tiene la novela como medio literario de expresión, a saber, que no requiere ceñirse a «los caminos rectos y aburridos de la Razón» (Rivero Taravillo, 2017: 181), que no precisa ser fiel a una memoria histórica que procura velar por la verdad con todos los medios que la historiografía como ciencia pone a su alcance. En definitiva, hibernomanía y sentimentalismo reaccionario —o lo que es lo mismo, hibernomanía y falangismo— son las constantes de la obra ensayística de Rivero Taravillo.

Este libro —leemos en su *Diccionario sentimental de la cultura irlandesa*— no es uno de consulta sobre Irlanda, sino el testimonio de una prolongada pasión. ¿Qué se puede esperar de alguien cuyo nombre y apellidos componen el acrónimo Art, un arraigado nombre irlandés, que ostentan reyes y

caudillos? ¿Qué, de alguien que lleva incrustada en su identidad la palabra Tara, la colina mítica de Irlanda, solar de su realeza? [2017: 8-9]

Añadamos a este dislate que también «Antonio Rivero Taravillo» es una suerte de acróstico de «José Antonio Primo de Rivera». Roguemos para que no se haya producido entre ellos una transubstanciación como la que Poe narra en su *Ligeia*.

Llegados a este punto, tras haber desenmascarado a nuestro hibernómano en el seno de la formación discursiva que le da voz, cabe preguntarse si aún es necesario probar el materialismo histórico de James Connolly, así como el componente socialista de sus compañeros de armas durante el Alzamiento de Pascua —tanto los del Ejército Ciudadano Irlandés como los de los Voluntarios Irlandeses de Patrick Pearse—. Rivero Taravillo había dicho de estos que, transidos de misticismo, el materialismo histórico les era ajeno (2017: 103). Para lo primero, será suficiente citar alguno de los muchos textos de Connolly redactados en clave marxiana. He aquí uno de ellos, extractado de su obra de 1910 *El trabajo en la historia de Irlanda*, donde el revolucionario de ascendencia irlandesa, tras examinar la relación semántica entre libertad y emancipación económica, se permite citar al propio Marx:

Para el beneficio de nuestros lectores podemos exponer aquí la clave socialista de las páginas de la historia, con el fin de que se comprenda más fácilmente por qué en el pasado las clases gobernantes se han propuesto en todo momento la conquista del poder político como garantía para su dominación económica o, para explicarlo con más sencillez, para la esclavitud social de las masas, y por qué la *libertad* de los trabajadores, incluso en un sentido político, será incompleta e insegura hasta que arranque a las clases gobernantes la posesión de la tierra y los instrumentos de producción de la riqueza. Esta proposición, según fue establecida por Karl Marx, el más grande de los pensadores modernos y el primero de los socialistas científicos, es la siguiente: «Que en cada época histórica el modo dominante de producción, de intercambio económico y la organización social que necesariamente se desprende de aquél, forman la única base sobre la que se puede explicar la historia política e intelectual de esa época» [Connolly, 1969: 9-10; trad.: 33]

Aunque, quizá, lo que motiva a Rivero Taravillo a segregarse a Connolly del materialismo histórico es la deriva genocida que nuestro hibernómano vincula necesariamente con las tesis de Marx. Recordemos sus palabras exactas: «Si socialista, el materialismo histórico de Marx le quedaba grande (un traje de otra talla más adecuado para vestir a futuros dictadores genocidas)» (2017: 103). Claro está, hacer

que Marx comulgue con la dirección que las semillas de su pensamiento tomaron en la URSS de Stalin, donde el ideal democrático marxiano —por razones complejas que no deben ser desestimadas— devino en una dictadura de partido, es omitir —una vez más— que para Marx el objetivo de la revolución era alcanzar una sociedad genérica, esto es, una sociedad en la que la inexistencia de clases hiciera superflua la necesidad de un Estado burocratizado y opresor. Por otro lado, el laconismo con el que Rivero Taravillo se expresa cuando se ocupa de cuestiones ideológicas, donde la argumentación es sustituida por la sentencia, nos dificulta el acceso a su pensamiento —no olvidemos que los caminos rectos de la razón le resultan aburridos—, aunque, quizá, lo que sencillamente ocurre es que nuestro hibernómano confunde o sitúa al mismo nivel la violencia inherente de la revolución social con la que se despliega durante un genocidio. Sin caer en las sublimaciones necrófilas que los fascismos y los fascistas como Millán Astray le conceden a la violencia, el primero de estos dos tipos —la violencia de la revolución social— es aceptado tanto por Marx como por Connolly (cf.: Fernández Buey, 1998: 162-170 y 208-212; Ellis, 2013: 319-320). El segundo —la violencia genocida—, les es completamente ajeno. Reproducimos a continuación la opinión de Connolly a propósito de la violencia tal y como la expone apenas tres meses antes del Alzamiento de Pascua:

La guerra humana o civilizada... tal cosa no existe. La guerra puede estallar por una cuestión de raza o de clase para poner fin a la opresión de una raza, clase o sexo. Y cuando se libra una guerra así, se debe actuar concienzuda e implacablemente, pero sin caer en falsas ilusiones acerca de su elevada naturaleza ni de sus métodos civilizadores. [Ellis, 2013: 320]

Como puede observarse, al menos en lo que se refiere a las líneas centrales del materialismo histórico, Marx y Connolly avanzaban en paralelo. Quedaría por ver hasta qué punto los compañeros de armas de este último también simpatizaban con el socialismo de su comandante. Cuestionar el componente socialista de los milicianos del Ejército Ciudadano Irlandés —fundado por Larkin, White y el propio Connolly como una suerte de «Guardia Roja» revolucionaria— sería poco coherente. Bien distinto es saber cuánto habían penetrado las enseñanzas socialistas entre los Voluntarios Irlandeses. Recabar historiográficamente las opiniones de sus integrantes en este respecto, incluso tan sólo las de sus principales oficiales y representantes,

además de costoso, prolongaría en exceso la extensión prevista inicialmente para este ensayo y desbordaría su marco. Habremos de contentarnos, pues, con la de su líder, el presidente del Gobierno Militar Revolucionario provisional: Patrick Pearse.

Para James Stephens (1880-1959) —el novelista y poeta autor de la crónica *La insurrección en Dublín*, coetánea de la rebelión de 1916—, «todos los líderes del alzamiento, sin exceptuar a Connolly, tenían fama de ser grandes patriotas, pero también —esta vez sí exceptuando a Connolly— fama de no mostrar ningún interés particular por los problemas del laborismo» (Stephens, 2019: 112). Hoy sabemos lo imprecisa que era esta afirmación. A propósito de Pearse, el historiador Daniel Rayner O'Connor Lysaght anota que este, al final de su vida, desarrolló «una teoría que cuestionaba el concepto de propiedad privada» (Ellis, 2013: 325). No muy distintas son las opiniones de otros investigadores, tales como Jessy Dunsmore Clarkson, Proinsias Mac Aonghusa o Liam Ó Réagain (Ellis, 2013: 325-326). Todos ellos ponen de manifiesto la notable influencia que el pensamiento de Connolly ejerció sobre Patrick Pearse conforme se acercaba la hora de la verdad, tal y como lo revela el último panfleto de este, publicado el 31 de marzo de 1916:

[Theobald Wolfe] Tone llamó a aquella numerosa y respetable clase los «hombres sin propiedad», y en esa elegante y característica frase reveló su percepción de una gran verdad histórica, a saber, que en Irlanda la «alta burguesía» (como les gusta llamarse) ha sido totalmente corrompida por Inglaterra, y los comerciantes y las clases medias capitalistas fueron, si no corrompidas, sí uniformemente intimidadas, mientras que el pueblo llano, en su mayoría, ha resistido sin amedrentarse e incorruptible. [Cit. por Ellis, 2013: 326]

No obstante, ya en 1913 podía leerse a Patrick Pearse expresarse en los siguientes términos:

Mi instinto está con el desheredado y contra el terrateniente, y con el hombre sin pan frente al millonario. Tal vez me equivoque, pero considero que el pecado más terrible es que haya hombres sin tierra en esta isla de valles baldíos pero fértiles, y que haya hombres que no tengan un mendrugo que llevarse a la boca en esta ciudad donde se han amasado y distribuido grandes fortunas. [Cit. por Ellis, 2013: 325]

Atendiendo a lo anteriormente expuesto, cuando Antonio Rivero Taravillo cuestiona el materialismo histórico de James Connolly y niega cualquier rastro de socialismo entre sus compañeros de armas, no hemos de tomarlo al pie de la letra, esto es, como si lo que afirma fuera producto de una investigación historiográfica bien fundada, sino como la expresión más profunda de una voluntad de verdad que en él es la causa de su hibernomanía y que puede ser enunciada en tanto que se inscribe y despliega en el conjunto de una formación discursiva ultraliberal y reaccionaria cuya genealogía revela todo un proceso por el cual se vienen a sesgar los vínculos históricos, materiales y semánticos que pueden ser establecidos entre la libertad y la emancipación económica. De ahí la exclusión de *El arado y las estrellas* en su *Ford Apache*; de ahí que Rivero Taravillo no reconozca en *¡Qué verde era mi valle!* rasgos netamente fordianos, por más que en esta última, como en la anterior, el irrepetible Barry Fitzgerald nos brinde momentos inolvidables. Pero ¿qué hay de John Ford? ¿Podemos anunciar sin temor a equivocarnos que su cine social supone en su conjunto la reactivación enunciativa del ideal proletario de emancipación económica? ¿Acaso era John Ford socialista? La pregunta —esta última— conlleva en sí misma el ardid. Cerraremos nuestro ensayo aclarando en qué sentido conviene aproximarse al componente ideológico fordiano.

Como nos recuerda Tag Gallagher en su obra magna acerca del realizador hibernoamericano (2009: 465-471), algunos de los mejores amigos de Ford eran declaradamente reaccionarios. Tal era el caso de los actores Ward Bond y John Wayne, quienes, de una u otra manera, manifestaron abiertamente su anticomunismo. Hombre de férreos afectos, acostumbrado a tratar con unos y con otros, Ford no discriminaba a sus amistades en función de su ideología. La fraternidad clánica, la lealtad hacia aquellos con quienes compartía oficio, deber y vivencias estaba por encima de las diferencias políticas. Esta sublimada camaradería, sin embargo, no le evitaba forjar en lo personal sus propias responsabilidades éticas —dentro de las cuales se integraba precisamente la amistad— ni lo eximía de posicionarse políticamente. Ford podía detestar la deriva reaccionaria que estaba cobrando la sociedad de su época y de la que el Comité de Actividades Antiamericanas y su «caza de brujas» en Hollywood fueron su efecto, más que su causa, pero no por ello iba a dar la espalda a aquellas de sus amistades que habían decidido abrazar el macartismo. De acuerdo con el testimonio

de Harry Carey Jr., «Ford solía decir: “Afrontémoslo: Ward Bond es un mierda, pero es nuestro mierda favorito”» (cit. por Gallagher, 2009: 465). Mientras que, a propósito de Wayne, Ford «consideraba que era intelectualmente un zoquete al que sólo un idiota tomaría en serio» (Gallagher, 2009: 466).

Otros de sus amigos actores, como Henry Fonda, estaban más próximos a sus ideales proletarios, aunque siempre ciñéndose a los límites ideológicos que posibilitaba la sociedad norteamericana de mediados del siglo XX para quienes tenían cierta exposición pública, esto es, permitiendo todo lo más un posicionamiento a favor del Partido Demócrata. En 1950, con Joseph L. Mankiewicz como presidente del Sindicato de Directores, el sector encabezado por Cecil B. DeMille solicitó que los miembros de la asociación firmaran un documento de lealtad que nos recuerda al que el empresario William Martin Murphy, presidente de la Federación Patronal de Dublín en 1913, quiso hacer firmar a los obreros afiliados al ITGWU de Larkin y Connolly para acabar con el movimiento obrero. Al negarse Mankiewicz a ello, «DeMille extendió el rumor de que el presidente de la asociación [...] era un «izquierdista» (lo que en aquel entonces era una grave acusación)» (Gallagher, 2009: 466). Según el propio Mankiewicz,

[...] muy pronto empezaron a salir noticias sobre mí en las columnas de cotilleo. «¿No es una pena lo de Joe Mankiewicz? No sabíamos que fuera un rojillo». Ya se sabe que en aquella época una insinuación valía tanto como un hecho probado. Y la cosa se puso seria, empecé a darme cuenta de que me estaba jugando mi carrera. [Cit. por Bogdanovich, 2018: 45-46]

De nuevo, el miedo al paro y a la exclusión como herramientas para el control ideológico de los trabajadores. Por fortuna, cuando todo le iba en su contra, Mankiewicz recibió el apoyo de uno de los miembros más respetados del sindicato, quien, tras presentarse, le plantó cara a DeMille.

Mi nombre es John Ford —dijo—. Hago películas del oeste [...]. No creo que haya nadie en esta sala que sepa mejor lo que quiere el público estadounidense que Cecil B. DeMille, y desde luego sabe dárselo. [...] Pero no me gustan C. B. —le dijo— y no me gusta lo que has estado diciendo hoy aquí. Propongo que demos a Joe un voto de confianza y vayamos todos a casa a dormir un poco. [Bogdanovich, 2018: 46]

Y así hicieron finalmente. Este episodio es imprescindible para interpretar correctamente la dimensión ideológica que envuelve las posibilidades discursivas en la Norteamérica de mediados del siglo XX, dentro de las cuales se inscribe la mirada fílmica de John Ford. En unas circunstancias como las que refleja el episodio, reunidos en asamblea los directores más influyentes de la industria cinematográfica norteamericana en tiempos de pogromos anticomunistas, cuando John Ford se presentaba como realizador de wésterns —lo que, sin ser falso, tan sólo era parcialmente cierto— estaba evitando posicionarse ideológicamente. Como ya hicimos constar, Francisco Javier Urkijo ha sabido verlo nítidamente: en aquellos años Ford insistía en los wésterns, «habida cuenta de su éxito popular y de su «ingenuidad ideológica»» (Urkijo, 1991: 88). Sin embargo,

[...] a Ford no le gustaba mucho hablar de sus *westerns* porque siempre le preguntaban por ellos, olvidando sus otras grandes películas. [...] He hecho muy pocos *westerns*», reconocía ante el realizador francés Bertrand Tavernier. «He hecho también melodramas, comedias, films sociales. Mis películas más hermosas no son *westerns*; son pequeñas historias sin grandes estrellas sobre comunidades de gente muy sencilla.» [Urkijo, 1991: 71-72]

128

En términos genealógicos, contradicciones como esta son sumamente valiosas a la hora de dar cuenta de la voluntad hegemónica de saber. Lo que no se dice, lo que se encubre, lo dicho tan sólo a medias, revela las tensiones de poder. Michel Foucault lo expresaba de la siguiente manera a propósito de Nietzsche y la genealogía: el surgimiento de algo, su «emergencia [*Entstehung*] se produce siempre en un cierto estado de fuerzas. El análisis de la *Entstehung* debe mostrar el juego, la manera en que luchan unas con otras. [...] La emergencia es, pues, la entrada en escena de las fuerzas» (Foucault, 2022b: 34 y 36). Y aquello que irrumpe en la escena norteamericana de mediados del siglo XX, esa emergencia que empuja a John Ford a autodefinirse en suelo patrio como realizador de wésterns, pero que en París, en vísperas del mayo del 68, le permite mostrarse ante Tavernier también como autor de films sociales, esa emergencia que delata una ruptura sin punto de retorno en la dinámica social norteamericana tras la Segunda Guerra Mundial no es otra que el triunfo del ultraliberalismo reaccionario, anticomunista e imperialista.

Ya hemos mencionado en páginas previas de este ensayo el «presuntuoso obrerismo» (1996: 29) con el que McBride y Wilmington nombran parte de la personalidad fordiana. Añadamos ahora cómo, también para estos, el temperamento irlandés de John Ford «tenía una buena dosis de anarquía» (1996: 24). Para Scott Eyman, Ford actuaba como un «anarquista al cien por cien» (2004: 10). Y el propio realizador, en una carta remitida a su sobrino Robert Ford, quien se había unido a las Brigadas Internacionales durante la Guerra Civil española, le manifestaba a este:

Políticamente, soy un ferviente demócrata socialista, siempre a la izquierda. En mi opinión, el comunismo no es el remedio que este mundo enfermo busca. He observado el experimento ruso con gran interés. Como la comuna francesa, me temo que conducirá a otro Buonaparte [*sic*]. En su adolescencia, Mussolini era un anarquista y a Hitler le había faltado poco para serlo. [Cit. por Gallagher, 2009: 469]

Por último, en la entrevista parisina con Bertrand Tavernier se expresó de la siguiente manera: «Soy un demócrata liberal. Sobre todo, soy un rebelde» (*idem*). ¿Cómo conciliar todas estas referencias? ¿Estamos en condiciones de afirmar de Ford que era anarquista? No parece muy coherente asumir su rebeldía personal como un llamado hacia una vida social sin Estados. ¿Quizá socialista? ¿Comunista? De haberlo sido, al menos en su fuero interno —lo que sería para nosotros hartamente improbable—, le habría resultado difícil de compatibilizar con el ejercicio de su profesión. Entonces, ¿socialdemócrata?, ¿liberal? Cabe entender esta palabra —«liberal»— tanto en su acepción económica como en su dimensión moral y política, heredera esta última del utilitarismo de Jeremy Bentham y John Stuart Mill, esto es, a la manera como el irlandés Theobald Wolfe Tone hablaba a finales del siglo XVIII de esa libertad que debía ser tomada con todos los riesgos y de la cual habría de extraerse «la mayor felicidad para la mayoría». Somos de la opinión de que el rótulo ideológico que mejor casa con la persona que fue John Ford es precisamente este último: liberal, no tanto en lo económico, sino en lo moral y en lo político; socialdemócrata, si se quiere.

En todo caso, saber dónde se encontraban las simpatías de Ford en términos políticos, esto es, conocer cuál era su ideología, resulta irrelevante a la hora de hablar de la dimensión discursiva de su cine. Es lo que tratábamos de anunciar algunos párrafos más arriba, a saber, que preguntarnos por la ideología del cineasta

hibernoamericano conlleva desplegar ante nosotros mismos la añagaza de la tautología: si decimos de Ford ser socialdemócrata, su cine aparecerá ante nosotros bajo ese mismo prisma, y así, sucesivamente, si vemos a su director como reaccionario, rebelde, anarquista, socialista o comunista. Esta vía de aproximación al cine social fordiano a través del desocultamiento de la ideología de su director se despliega estrictamente en términos de intencionalidad, cuando lo más conveniente y rentable intelectualmente sería hacerlo, además, examinando la formación discursiva que son sus películas. Es lo que hemos tratado de realizar a lo largo de las páginas que conforman este ensayo: primero, atendiendo a las correspondencias, vecindades y homologías por las que se explicitan las condiciones de posibilidad de una mirada cinematográfica que vivifica el discurso social por el que desde el siglo XIX se ha venido enlazando la libertad con la emancipación económica; y, en segundo lugar, atendiendo a la genealogía que —expresada en las discontinuidades, sesgos y rupturas del discurso social— pone de manifiesto una voluntad de verdad por la que se ha dado en excluir la libertad-emancipación anteriormente aludida para que su lugar fuera ocupado por una concepción de la libertad como realización del deseo. En el trasfondo de este proceso se vislumbra el nada desdeñable juego de fuerzas por el que se nombra y puede ser comunicada la democracia. Por todo ello, no debe extrañarnos que John Ford y su cine hayan devenido, también es España (Urkijo, 1991: 104), en verdadero campo de batalla.

Bibliografía

- Barry, Tom (2004), *A constitución da Irlanda contemporánea. Días de guerrilla en Irlanda*. Noia, Toxosoutos.
- Bogdanovich, Peter (2018), *John Ford*. Madrid, Hatari Books.
- Bolívar Botía, Antonio (2001), *El estructuralismo: de Lévi-Strauss a Derrida*. Madrid, Ediciones Pedagógicas.
- Connolly, James (2014), *Antología (1896-1916). La causa obrera es la causa de Irlanda. La causa de Irlanda en la causa obrera. Textos sobre socialismo y liberación nacional*. Tafalla, Txalaparta.
- Connolly, James (1969), *Labour in Irish history*. Dublín, New Books (trad. esp.: *Las clases trabajadoras en la historia de Irlanda*. Madrid, Fundación Federico Engels, 2017).
- Dillon, Myles (ed.) (1954), *Early Irish society*. Dublin, Cultural Relations Committee of Ireland.
- Ellis, Peter Berresford (2013), *Historia de la clase obrera irlandesa*. Hondarribia, Hiru.

- Engels, Friedrich (1964), *Anti-Dühring. La subversión de la ciencia por el señor Eugen Dühring*. México D. F., Grijalbo.
- Eyman, Scott; Duncan, Paul (ed.) (2004), *John Ford. Las dos caras de un pionero, 1894-1973*. Madrid, Taschen.
- Fernández Buey, Francisco (1998), *Marx (sin ismos)*. Barcelona, El Viejo Topo.
- Foucault, Michel (2022a), *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid, Siglo XXI/Clave Intelectual.
- Foucault, Michel (2022b), *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia, Pre-Textos.
- Foucault, Michel (2021), *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*. Madrid, Siglo XXI/Clave Intelectual.
- Foucault, Michel (2013), *La arqueología del saber*. México D. F., Siglo XXI.
- Foucault, Michel (2012), *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Madrid, Siglo XXI/Biblioteca Nueva.
- Foucault, Michel (2010), *El orden del discurso*. Barcelona, Tusquets.
- Foulon, Dominique (2016), «Irlanda hace cien años. La insurrección de Pascua en Dublín. Más allá de los mitos», *Viento Sur*, n.º 145. Madrid, pp. 103-110.
- Gabilondo, Ángel (1990), *El discurso en acción. Foucault y una ontología del presente*. Barcelona, Anthropos.
- Gallagher, Tag (2009), *John Ford. El hombre y su cine*. Madrid, Akal.
- Gallagher, Thomas (1982), *Paddy's lament. Ireland, 1846-1847. Prelude to hatred*. Nueva York, Harcourt Brace (trad. esp.: *Hambre en Irlanda: la elegía de Paddy*. San Lorenzo de El Escorial, Langre, 2007).
- Harris, Marvin (2011), *Caníbales y reyes. Los orígenes de las culturas*. Madrid, Alianza.
- Hurtley, Jaqueline A.; Hughes, Brian; González Casademont, Rosa M.; Praga, Inés; y Aliaga, Esther (1996), *Diccionario cultural e histórico de Irlanda*. Barcelona, Ariel.
- Jerez Mir, Rafael (2002), *Marx y Engels: el marxismo genuino*. Madrid, Ediciones Pedagógicas.
- Kelly, Fergus (2001), *A guide to early Irish law*. Dublin, Dublin Institute for Advanced Studies.
- Llewellyn, Richard (2002), *Qué verde era mi valle*. Barcelona, Edhasa.
- Löwy, Michael (2012), *Ecosocialismo. La alternativa radical a la catástrofe ecológica capitalista*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- Marx, Karl (2019), *El capital. Crítica de la economía política. Tomo I*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- Marx, Karl; Engels, Friedrich (1987), *El manifiesto comunista*. Madrid, Endymion.
- Marx, Karl; Engels, Friedrich (1979), *Imperio y colonia. Escritos sobre Irlanda*. México D. F., Siglo XXI/Cuadernos de Pasado y Presente.
- McBride, Joseph; Wilmington, Michael (1996), *John Ford*. Madrid, Ediciones JC.
- Menéndez Otero, Carlos (2015), «El melodrama histórico irlandés en el cine clásico americano (1934-1937)», en *Comunicación: Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, n.º 13. Sevilla, pp. 1-16.
- Nietzsche, Friedrich (2006), *La genealogía de la moral. Un escrito polémico*. Madrid, Alianza.
- O'Beirne Ranelagh, John (1999), *Historia de Irlanda*. Madrid, Cambridge University Press.
- O'Casey, Sean (1969), *Rosas rojas para mí*. Madrid, Escelicer.
- O'Flaherty, Liam (2007), *El delator*. Barcelona, Libros del Asteroide.
- Pons, Anne (1999), *Constance Markievicz. Una biografía de la condesa Markievicz*. Barcelona, Circe.
- Quin, Ernest Gordon (ed.) (1998), *Dictionary of the Irish language. Based mainly on old and middle Irish materials*. Dublin, Royal Irish Academy. Compact edition.

- Reynolds, Lorna J. (ed.) (1983), *Teatro irlandés*. Madrid, Editora Nacional.
- Riechmann, Jorge (2013), *El siglo de la Gran Prueba*. Tenerife, Baile del Sol.
- Riechmann, Jorge (2005), *Comerse el mundo: sobre ecología, ética y dieta*. Málaga, Ediciones del Genal.
- Riechmann, Jorge; Recio, Albert (1999), *Quien parte y reparte... El debate sobre la reducción del tiempo de trabajo*. Barcelona, Icaria.
- Rivero Taravillo, Antonio (2022), *Ford Apache. Cien momentos de un genio del cine*. Madrid, Sílex.
- Rivero Taravillo, Antonio (2017), *En busca de la Isla Esmeralda. Diccionario sentimental de la cultura irlandesa*. Madrid, Fórcola.
- Rivero Taravillo, Antonio (2006), *Los siglos de la luz. Héroes, mitos y leyendas de la épica y la lírica medieval*. Córdoba, Berenice.
- Rivero Taravillo, Antonio (2001), *Antiguos poemas irlandeses*. Madrid, Gredos.
- Sartre, Jean-Paul (2022), *El existencialismo es un humanismo*. Barcelona, Edhasa.
- Sartre, Jean-Paul (2004), *El ser y la nada*. Barcelona, RBA.
- Steinbeck, John (2016), *Las uvas de la ira*. Barcelona, Tusquets.
- Steinbeck, John (2007), *Los vagabundos de la cosecha*. Barcelona, Libros del Asteroide.
- Stephens, James (2019), *La insurrección en Dublín*. Barcelona, Montaber.
- Swift, Jonathan (2012), *Una humilde propuesta*. Madrid, Nórdica Libros.
- Urkijo, Francisco Javier (1991), *John Ford*. Madrid, Cátedra.
- Walsh, Maurice (2020), *El hombre tranquilo*. Madrid, Reino de Cordelia.

Filmografía citada de John Ford

- (1917) *A prueba de balas (Straight Shooting)*. Producción: Butterfly-Universal. Dirección: Jack Ford (es decir, John Ford). Guion: George Hively. Fotografía: George Scott.
- (1919) *Reunión de pistolas (The Gun Packer)*. Producción: Universal. Dirección: Jack Ford. Guion: Karl R. Coolidge, basado en un argumento de Jack Ford y Harry Carey. Fotografía: John W. Brown.
- (1920) *Buenos amigos (Just Pals)*. Producción: Fox-20th Century Brand. Dirección: Jack Ford. Guion: Paul Schofield, basado en una historia de John McDermott. Fotografía: George Schneiderman.
- (1924) *El caballo de hierro (The Iron Horse)*. Producción: Fox. Dirección: John Ford. Guion: Charles Kenyon, basado en una historia de Kenyon y John Russell. Fotografía: George Schneiderman y Burnett Guffey.
- (1924) *Don Pancho (Lightnin')*. Producción: Fox. Dirección: John Ford. Guion: Frances Marion, basado en la obra de Winchell Smith y Frank Bacon. Fotografía: Joseph H. August.
- (1926) *La hoja de trébol (The Shamrock Handicap)*. Producción: Fox. Dirección: John Ford. Guion: John Stone, basado en la historia de Peter B. Kyne. Fotografía: George Schneiderman.
- (1928) *¡Madre mía! (Mother Marchree)*. Producción: Fox. Dirección: John Ford. Guion: Gertrude Orr, basado en los versos de Rida Johnson Young. Fotografía: Chester Lyons.
- (1928) *Legado trágico (Hangman's House)*. Producción: Fox. Dirección: John Ford. Guion: Marion Orth y Willard Mack, basado en la novela de Brian Oswald Donn-Byrne, adaptada por Philip Klein. Fotografía: George Schneiderman.
- (1931) *El doctor Arrowsmith (Arrowsmith)*. Producción: Golwyn-United Artists. Dirección: John Ford. Guion: Sidney Howard, basado en la novela de Sinclair Lewis. Fotografía: Ray June.

- (1933) *Peregrinos (Pilgrimage)*. Producción: Fox. Dirección: John Ford. Guion: Philip Klein y Barry Connors, basado en una historia de I. A. R. Wylie. Diálogos: Dudley Nichols. Fotografía: George Schneiderman.
- (1934) *Paz en la tierra (The World Moves On)*. Producción: Fox. Dirección: John Ford. Guion: Reginald C. Berkeley. Fotografía: George Schneiderman.
- (1934) *El juez Priest (Judge Priest)*. Producción: Fox. Dirección: John Ford. Guion: Dudley Nichols y Lamar Trotti, basado en las historias de Irvin S. Cobb. Fotografía: George Schneiderman.
- (1935) *El delator (The Informer)*. Producción: RKO Radio. Dirección: John Ford. Guion: Dudley Nichols, basado en la novela de Liam O'Flaherty. Fotografía: Joseph H. August.
- (1936) *El arado y las estrellas (The Plough and the Stars)*. Producción: RKO Radio. Dirección: John Ford. Guion: Dudley Nichols, basado en la obra teatral de Sean O'Casey. Fotografía: Joseph H. August.
- (1938) *Cuatro hombres y una plegaria (Four Men and a Prayer)*. Producción: 20th Century-Fox. Dirección: John Ford. Guion: Richard Sherman, Sonya Levien y Walter Ferries, basado en la novela de David Garth. Fotografía: Ernest Palmer.
- (1939) *La diligencia (Stagecoach)*. Producción: Wanger-United Artists. Dirección: John Ford. Guion: Dudley Nichols, basado en una historia de Ernest Haycox. Fotografía: Bert Glennon.
- (1939) *El joven Lincoln (Young Mr. Lincoln)*. Producción: Cosmopolitan-20th Century-Fox). Dirección: John Ford. Guion: Lamar Trotti. Fotografía: Bert Glennon.
- (1940) *Las uvas de la ira (The Grapes of Wrath)*. Producción: 20th Century-Fox. Dirección: John Ford. Guion: Nunnally Johnson, basado en la novela de John Steinbeck. Fotografía: Gregg Toland.
- (1941) *La ruta del tabaco (Tobacco Road)*. Producción: 20th Century-Fox. Dirección: John Ford. Guion: Nunnally Johnson, basado en la obra de teatro de Jack Kirkland y en la novela de Erskine Caldwell. Fotografía: Arthur C. Miller.
- (1941) *¡Qué verde era mi valle! (How Green Was My Valley)*. Producción: 20th Century-Fox. Dirección: John Ford. Guion: Philip Dunne, basado en la novela de Richard Llewellyn. Fotografía: Arthur C. Miller.
- (1947) *El fugitivo (The Fugitive)*. Producción: Argosy Pictures-RKO Radio. Dirección: John Ford. Guion: Dudley Nichols, basado en la novela de Graham Greene. Fotografía: Gabriel Figueroa.
- (1950) *Río Grande (Rio Grande)*. Producción: Argosy Pictures-Republic. Dirección: John Ford. Guion: James Kevin McGuinness, basado en una historia de James Warner Bellah. Fotografía: Bert Glennon y Archie Stout.
- (1952) *El hombre tranquilo (The Quiet Man)*. Producción: Argosy Pictures-Republic. Dirección: John Ford. Guion: Frank S. Nugent, basado en una historia de Maurice Walsh. Exteriores rodados en Irlanda. Fotografía: Winton C. Hoch y Archie Stout.
- (1953) *El sol siempre brilla en Kentucky (The Sun Shines Bright)*. Producción: Republic. Dirección: John Ford. Guion: Laurence Stallings, basado en tres historias de Irvin S. Cobb. Fotografía: Archie Stout.
- (1953) *Mogambo (Mogambo)*. Producción: Metro-Goldwyn-Mayer. Dirección: John Ford. Guion: John Lee Mahin, basado en la obra de Wilson Collison. Fotografía: Robert Surtees y Frederick A. Young.
- (1955) *Escala en Hawái (Mister Roberts)*. Producción: Orange Production-Warner Bros. Dirección: John Ford y Mervyn LeRoy. Guion: Frank Nugent y Joshua Logan, basado en la

obra de teatro de Joshua Logan y Thomas Heggen y en la novela de este último. Fotografía: Winton C. Hoch.

- (1957) *La salida de la Luna (The Rising of the Moon)*. Producción: Four Province Productions-Warner Bros. Dirección: John Ford. Guion: Frank S. Nugent, basado en las obras de Frank O'Connor, Michael J. McHugh y Lady Gregory. Rodada en Irlanda. Fotografía: Robert Krasker.
- (1958) *Un crimen por hora (Gideon's Day)*. Producción: Columbia British Productions-Columbia. Dirección: John Ford. Guion: T. E. B. Clarke, basado en la novela de J. J. Marric (seudónimo de John Creasey). Fotografía: Frederick A. Young.
- (1960) *El sargento negro (Sergeant Rutledge)*. Producción: Ford Productions-Warner Bros. Dirección: John Ford. Guion: Willis Goldbeck y James Warner Bellah. Fotografía: Bert Glennon.
- (1962) *El hombre que mató a Liberty Valance (The Man Who Shot Liberty Valance)*. Producción: John Ford Productions. Dirección: John Ford. Guion: Willis Goldbeck y James Warner Bellah, basado en el relato de Dorothy M. Johnson. Fotografía: William H. Clothier.
- (1964) *El gran combate (Cheyenne Autumn)*. Producción: Ford-Smith Productions- Warner Bros. Dirección: John Ford. Guion: James R. Webb, basado en el libro de Mari Sandoz. Fotografía: William H. Clothier.
- (1965) *El soñador rebelde (Young Cassidy)*. Producción: Sextant Films-Metro-Goldwyn-Mayer. Dirección: Jack Cardiff y John Ford. Guion: John Whiting, basado en la autobiografía de Sean O'Casey. Fotografía: Ted Scaife.