

“KAINTUCK” HARRY: UNA LECTURA DEL HEROÍSMO PERSONALISTA FORDIANO A PARTIR DEL RECIENTEMENTE RECUPERADO *WESTERN* SILENTE, *THE SCARLET DROP* (1918)¹

“KAINTUCK” HARRY: A READING OF FORDIAN PERSONALIST HEROISM FROM THE RECENTLY RECOVERED SILENT WESTERN, *THE SCARLET DROP* (1918)

JULEN CARREÑO AGUADO²

Fecha de recepción: 7/08/2025
Fecha de aceptación: 13/09/2025

PALABRAS CLAVE:

The Scarlet Drop
Western
John Ford
Heroísmo
Personalismo fílmico

RESUMEN:

Este trabajo ofrece una lectura filosófico-fílmica—siguiendo la noción cavelliana de «buen encuentro»—de *The Scarlet Drop* (1918), película de John Ford recuperada tras un siglo por Jaime Córdova. Presentamos los antecedentes de su hallazgo y, desde el personalismo integral, esbozamos una primera interpretación en el marco de los primeros westerns de Ford. Analizamos el heroísmo personalista del filme en relación con *Straight Shooting* (1917), *Bucking Broadway* (1917) y westerns silentes como *Hell Bent* (1918).

KEYWORDS:

The Scarlet Drop
Western
John Ford
Heroism
Filmic personalism

ABSTRACT:

This work offers a philosophical-filmic reading—following Cavell’s idea of a “good encounter”—of John Ford’s *The Scarlet Drop* (1918), recently recovered after a century by Jaime Córdova. We present the background of its discovery and, from integral personalism, outline an initial interpretation within Ford’s early Westerns. We examine the film’s personalist heroism in relation to *Straight Shooting* (1917), *Bucking Broadway* (1917), and silent-era Westerns such as *Hell Bent* (1918).

¹ En la versión a la que hemos tenido acceso el título se ha traducido como *La gota escarlata*; con todo, y aunque en la obra de autores como T. Gallagher (*John Ford. El hombre y su cine*, Akal, Madrid, 2009) o S. Eyman (*John Ford. Print the Legend*, T&B Editores, Madrid, 2006) se recoge la traducción en los créditos como *La gota de sangre*, hemos creído más oportuno optar en nuestro escrito por la opción sugerida por P. Bogdanovich (*John Ford*, Hatari Books, Madrid, 2018), en la que se prescinde de la traducción y se mantiene únicamente el título original en inglés. Lo hacemos por considerarlo más coherente, habida cuenta que el filme no se llegó a estrenar en España y su título carece, por tanto, de una traducción oficial más allá de la que proporcionan estudiosos y críticos que, por otra parte, no han tenido acceso a la obra.

² Breve nota curricular: Licenciado en Derecho y en Humanidades (UNAV), graduado en Educación Primaria (UNIR) y en Filosofía (UCV, con premio extraordinario); Máster en Neuropsicología y Educación (UNIR), Doctor (cum laude) en Derecho (UNAV) y doctor (cum laude) en Filosofía y Cine (UCV). Profesor de la UCV en las facultades de Filosofía, Letras y Humanidades, Ciencias Jurídicas, Económicas y Sociales, Teología e Instituto Veritatis Gaudium, así como en el Study Abroad Program. Investigador en Filosofía y Cine, secretario del Instituto Universitario de Investigación José Sanmartín Esplugues para Estudios sobre el Personalismo Fílmico y Filosofía y Cine (IUIJSE). Adscrito a la Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir.

I. INTRODUCCIÓN: EL CONTEXTO DE LA INVESTIGACIÓN. Este estudio trae causa y halla su mejor acomodo en el contexto de una investigación anterior y más amplia en torno al tratamiento personalista del rasgo antropológico de la relacionalidad por parte de John Ford en su filmografía. En este sentido, las páginas que siguen son deudoras –y continuadoras– de la descomunal labor de fundamentación y sistematización llevada a cabo durante la última década por los profesores J. Sanmartín Esplugues, J-A. Peris-Cancio y, más recientemente, G. Marco Perles,³ en la construcción del personalismo fílmico como estética del personalismo filosófico. Más concretamente, en la reivindicación del poder del cine –o, al menos, de cierto cine– para acoger una reflexión filosófica que sitúe en el centro estructural la pregunta acerca de la dignidad de la persona humana en el alumbramiento de un mensaje de esperanza.⁴

En los últimos años, los mencionados profesores han ido elaborando, a través de artículos, monografías, obras colectivas y participaciones en congresos, un corpus académico no menor cuya aspiración última no es otra que la de promover una educación de la mirada, en y desde las posibilidades únicas que ofrece el cine como arte y medio cuyo surgimiento y desarrollo es, no por casualidad, contemporáneo de la mayor crisis de la persona en la Historia reciente. Y ello con el fin de afrontar en su merecida hondura el misterio de la acción humana en lo ordinario⁵ y desde la revelación amorosa de la gracia observable en el complejo de relaciones personales que son depositarias de formas únicas de donación, entrega y sacrificio cuyo fundamento no es otro que el reconocimiento del otro como prójimo.

Desde acuerdo con lo anterior, la metodología personalista fílmica halla basamento en una metodología de inspiración cavelliana y reminiscencias fenomenológicas wojtylianas,⁶ que pone el acento en un abierto volver una y otra

³ Los autores han alumbrado una abundante literatura en el marco del proyecto de investigación *Red de Investigaciones Filosóficas SCIO* de la Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir. El lector puede hacerse cargo de la cuestión a partir de los siguientes trabajos: sobre las herramientas epistemológicas de su propuesta, cfr. J-A. PERIS-CANCIO, G. MARCO PERLES y J. SANMARTÍN ESPLUGUES, 'La filosofía del cine que sostiene el personalismo fílmico: la centralidad de la experiencia y el análisis filosófico-fílmico', *AYLLU-SIAF*, 4 (2022), pp. 47-76; sobre el marco teórico del personalismo fílmico, cfr. J. SANMARTÍN ESPLUGUES y J-A. PERIS-CANCIO, 'Personalismo integral y personalismo fílmico: una filosofía cinematográfica para el análisis antropológico del cine', *Quién. Revista de Filosofía Personalista*, 12 (2020), pp. 177-198; y, para acceder a un estado de la cuestión global, cfr. J-A. PERIS-CANCIO y G. MARCO PERLES, 'El personalismo fílmico como filosofía cinematográfica: fundamentos, autores, escenarios y cuestiones disputadas', en A. Esteve Martín (coord.), *El reconocimiento del otro en el cine de John Ford, de Roberto Rossellini y en algunas expresiones del cine actual*, Dykinson, Madrid, 2024, pp. 19-42.

⁴ A este respecto, en uno de los trabajos fundacionales en torno a la filosofía cinematográfica personalista, J-A. PERIS-CANCIO eleva las siguientes conclusiones: (1ª) la importancia de no quedarse en el cine más reciente y de volver sobre el cine de los años 30-50 del pasado siglo (especialmente a efectos pedagógicos); (2ª) la genialidad de los directores del llamado Hollywood clásico, quienes planteaban sutilmente y desde productos comerciales preguntas filosóficas que la abstracción de la filosofía académica no permitía elevar; (3ª) la posibilidad que ofrece la lectura atenta de las películas, en cuanto a formas reflexivas de pensamiento, de volver sobre a problemas filosóficos que afectan a la vida ordinaria; y (4ª) la necesidad de permanecer abiertos a la posibilidad de que las películas, en sí mismas, permitan afrontar los problemas filosóficos clásicos (en 'La lectura de películas del cine clásico de Hollywood como fuente de conocimiento filosófico. Comparación de la obra de Stanley Cavell con la de Robert B. Pippin', *Boletín de estudios de filosofía y cultura Manuel Mindán*, 14 (2019), pp. 218-219).

⁵ J-J. PÉREZ SOBA, 'El misterio del amor según Karol Wojtyła', en J-M. BURGOS (ed.), *La filosofía personalista de Karol Wojtyła*, Palabra, Madrid, 2007, p. 70.

⁶ Sobre el germen fenomenológico de la metodología wojtyliana, por todos, cfr. J-M. BURGOS, 'Wojtyła y Husserl: una comparación metodológica', *Acta Philosophica. Rivista internazionale di*

vez sobre la experiencia personal de *buen encuentro*⁷ con los filmes (lo que el profesor Peris-Cancio denomina el "texto fílmico"⁸) en un *dejarse decir* por la obra. *Buen encuentro* que, como hemos recogido en uno de nuestros trabajos precedentes, en el que desarrollamos este punto con más detenimiento que el que nos permite este trabajo, hace referencia a:

esos momentos inspirados de lectura o escucha en los que el filósofo de Harvard hace descansar una concepción de la experiencia basada en la libertad de conciencia que no acepta como definitiva –a efectos ontológicos, gnoseológicos y, en última instancia, metodológicos– ninguna experiencia previa demanda una reflexión en torno al *quién* de dicha experiencia y del modo en el que acontece el mencionado buen encuentro.⁹

El personalismo fílmico acomete su labor haciendo propia la referida propuesta metodológica cavelliana desde el reconocimiento del realizador como responsable último del mensaje moral del filme. En este sentido, los profesores citados más arriba como iniciadores de esta propuesta estética y antropológica han acogido en su obra los cimientos filosóficos del personalismo integral de J-M. Burgos y K. Wojtyła,¹⁰ fruto de una prolongada labor de decantado que ha alumbrado la lectura de las películas de realizadores del llamado Hollywood clásico como McCarey, Capra, Leisen, Borzage o el propio Ford, así como de otros de diferente tiempo y latitud, como Rossellini, Kaurismäki, los hermanos Dardenne, Ozu o Wenders, entre tantos.

A partir de lo anterior, y habida cuenta que este trabajo no puede detenerse en la exposición de los fundamentos del personalismo fílmico más que a título

filosofía, II (2014b/23), pp. 263-288. Y, más ampliamente del mismo autor, 'La epistemología de Karol Wojtyła: experiencia y comprensión', en R. FAYOS FEBRER y E. ORTIZ LLUECA (eds.), *El testimonio de Karol Wojtyła*, EUNSA, Pamplona, 2022, pp. 133-162.

⁷ S. CAVELL, *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*, Harvard University Press, Cambridge, 1981, p. 13.

⁸ Como explica J-A. Peris-Cancio, "La distinción entre un filme y un texto fílmico es sencilla: un *texto fílmico* es el reflejo de un filme que se quiere leer con atención, al que se dedican varios visionados y del que finalmente se acaba escribiendo algo. Pero no es lo que se ha escrito sobre el filme lo que constituye "el texto fílmico", sino la lectura atenta que se ha hecho del mismo que permite escribir sobre él" (en 'La lectura de películas del cine clásico de Hollywood como fuente de conocimiento filosófico', p. 213). A este respecto, en un trabajo posterior explican Peris-Cancio, Marco Perles y Sanmartín Esplugues que "nos referimos a algo que todos estamos en condiciones de hacer cuando vemos una película y creemos comprenderla. Estamos ante un flujo de ideas, emociones, ecos... que se suscita en el pensamiento de cada persona a partir de la experiencia que le ha supuesto ver ese filme" (en 'La filosofía del cine que sostiene el personalismo fílmico', p. 55).

⁹ J. CARREÑO AGUADO, *Cuadernos de filosofía y cine. Tomo I. El personalismo fílmico de John Ford: una antropología de la relacionalidad*, Tirant lo Blanch, Valencia, 2025, p. 99.

¹⁰ Por todas pueden verse, de J-M. BURGOS: a título introductorio en torno al personalismo, *Introducción al personalismo*, Palabra, Madrid, 2012); acerca del personalismo wojtyliano, sintético y especialmente didáctico, *Para comprender a Karol Wojtyła. Una introducción a su filosofía*, BAC, Madrid, 2014), así como el artículo 'El personalismo de Karol Wojtyła como Personalismo Integral. Un análisis filosófico y una propuesta', *Cuadernos de Pensamiento*, 32 (2019), pp. 105-134; en torno a la concepción del personalismo integral, inicialmente nombrado Personalismo Ontológico Moderno, los artículos 'El personalismo ontológico moderno I. Arquitectónica', *Quién. Revista de filosofía personalista*, 1 (2015a), pp. 9-27; y 'El personalismo ontológico moderno II. Claves Antropológicas', *Quién. Revista de Filosofía Personalista*, 2 (2015b), pp. 7-32; y, en lo referente a la dimensión social o del «nosotros» del personalismo wojtyliano, los artículos 'La filosofía social de Karol Wojtyła. I. Persona, participación, alienación, relación interpersonal', *Quién. Revista de Filosofía Personalista*, 17 (2023a), pp. 93-115, y 'La filosofía social de Karol Wojtyła. II. Nosotros. Comunidad, sociedad y *communio personarum*. El bien común', *Quién. Revista de Filosofía Personalista*, 18 (2023b), pp. 7-32.

enunciativo y a los meros efectos de ofrecer al lector el contexto académico que informa nuestra aproximación, en estas páginas nos proponemos compartir una reflexión filosófico-fílmica —en los términos anunciados, de “buen encuentro” fundado en momentos inspiradores de atenta “lectura” y “escucha”— de una película recientemente recuperada de John Ford, perdida¹¹ durante casi un siglo y sobre la que no se ha publicado todavía ningún estudio académico: *The Scarlet Drop* (1918). Un filme al que hemos tenido acceso exclusivo gracias al descubrimiento y el trabajo de recuperación del profesor e historiador del cine chileno Jaime Córdova, así como a su amabilidad y confianza en nuestro proyecto de investigación, y que ha de permitirnos en lo que sigue ofrecer al lector un estudio de la obra en cuestión desde el interés que suscita el tratamiento del heroísmo por parte de un realizador que, como veremos, es ya plenamente reconocible en un trabajo tan temprano en lo que se refiere a ese “sistema global de relaciones” que el espectador puede percibir entre los elementos de la totalidad de un filme, al que Bordwell y Thompson llaman “forma fílmica”.¹²

De acuerdo con lo hasta aquí expuesto, organizaremos este escrito, en lo que sigue, en tres apartados. En el apartado II, de naturaleza descriptiva, ofreceremos el punto de partida de este estudio: el relato del descubrimiento y la recuperación del filme, recientemente estrenado en España mediante una *premiere* organizada por el grupo de investigación en filosofía y cine de la Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir. Posteriormente, dedicaremos el apartado III, más analítico y recopilatorio, a ofrecer algunas pinceladas en torno al estado de la cuestión en relación con el heroísmo fordiano, haciendo referencia a lo que diferentes especialistas y críticos han dicho al respecto; finalmente, el apartado IV, eminentemente creativo y propositivo, nos servirá para, a partir del acontecimiento descrito en el II, y desde lo explorado en el III, compartir nuestro texto filosófico-fílmico en torno a la película en cuestión, el cual atenderá a un análisis de los elementos propios de la forma fílmica personalista fordiana —tal y como la conciben Bordwell y Thompson¹³— observables en el filme y en su comparación con obras coetáneas del realizador. Es decir, ofrecer el primer estudio académico acerca de un filme sobre el que, insistimos, los especialistas en Ford no se han pronunciado todavía. Todo ello desde la óptica del heroísmo fordiano, de suerte que nuestro recorrido habrá de permitirnos concluir, en el apartado V, en qué medida en *The Scarlet Drop* (1918) se hallan ya presentes los rasgos propios de la concepción del heroísmo identificables en la longitudinal de la obra del director de Maine.

II. PUNTO DE PARTIDA: UN *WESTERN* DE FORD, “REESTRENADO” 107 AÑOS DESPUÉS. El martes, 8 de abril de 2025, la Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir acogió, en el Salón de Actos de su sede Trinitarios, un encuentro inédito organizado por el grupo de investigación en filosofía y cine de la institución. En

¹¹ Según T. Gallagher (en *John Ford*, p. 655), se conservarían cinco minutos de metraje en el Archivo de Imágenes Getty. En todo caso, es oportuno advertir que el resumen de la trama que el autor recoge resulta equivocado en algunos matices, como por otro lado resulta comprensible habida cuenta la indisponibilidad del filme. Así, Gallagher afirma que la madre de Molly (Paulina, en la película a la que hemos tenido acceso) es la sirvienta negra y que, al final, Kaintuck se reúne con ella. Pues bien, como veremos, no es Molly sino su hermana la mestiza hija de Ana, la sirvienta; y, a pesar de lo dispuesto en el guion, el desenlace contempla únicamente la huida de Kaintuck, pero no su regreso junto a Molly.

¹² D. BORDWELL y K. THOMPSON, *El arte cinematográfico. Una introducción*. Paidós, Barcelona, 1995, p. 42.

¹³ D. BORDWELL y K. THOMPSON, *El arte cinematográfico. Una introducción*, P. 41 ss.

el contexto de las actividades preparatorias del VII Congreso Internacional de Filosofía y Cine, que tuvo lugar en dicha sede los días 23, 24 y 25 de octubre de 2025, los investigadores del grupo promovieron la celebración del pase de una película de John Ford inédita en España, a la que siguió un conversatorio con su descubridor y restaurador, el historiador del cine y director del Festival Internacional de Cine Recobrado de Valparaíso, el profesor Jaime Córdova; quien, durante los meses anteriores al evento, mantuvo con el autor de estas líneas reuniones telemáticas y un intercambio periódico de correspondencia a resultas del cual la película pudo ser compartida y estudiada.

En el acto, el profesor Córdova explicó cómo, el 3 de enero de 2023, los nuevos propietarios de unos almacenes abandonados en la provincia chilena de Providencia se pusieron en contacto con él –en calidad de reputado restaurador de la zona– tras haber hallado en el interior de uno de ellos lo que parecían miles de rollos de películas antiguas. Entre ellas, Córdova halló cuatro de los cinco rollos –el segundo no pudo ser recuperado– de la que, a todas luces, se trataba de *The Scarlet Drop* (1918), película perdida de John Ford que data de 1918 y de la que apenas se conservaban unos minutos hasta la fecha del hallazgo. Según relató el propio Córdova, fueron la aparición protagónica de Harry Carey y los nombres de algunos de los personajes (Kaintuck y los Calvert), no traducidos en los intertítulos, las claves que le hicieron pensar que podía estar ante *The Scarlet Drop* (1918), uno de los primeros *westerns* dirigidos por Ford. Las sospechas se confirmaron y, en los meses que siguieron, Córdova se dedicó a la restauración y digitalización de la obra, que fue reestrenada en el Festival Internacional de Cine recobrado de Valparaíso el 30 de septiembre de 2024.

Con todo, y como tuvimos ocasión de discutir en nuestro encuentro en Valencia el pasado 8 de abril, nuestro propio visionado del filme nos permitió confirmar cómo, además de las evidencias anteriores, el trabajo acoge abundantes rasgos del lenguaje visual fordiano, de esa forma fílmica que ya observamos en películas anteriores y que con los años se convertirán en algunos de los síntomas y elementos más reconocibles de la singular gramática cinematográfica del genio de origen irlandés.

Así, en primer lugar, el triángulo actoral conformado por Harry Carey, Vester Pegg y Molly Malone, los componentes nucleares de la primera «John Ford Stock Company», presente antes en *Straight Shooting* (A prueba de balas, 1917) y en *Bucking Broadway* (A galope en Broadway, 1917), así como, poco después, en *Hell Bent* (El barranco del diablo, 1918), cada uno de ellos en papeles análogos.

En segundo lugar, atendiendo al subsistema estilístico de la forma fílmica –y, más concretamente, al encuadre y el movimiento de cámara–, observamos en *The Scarlet Drop* (1918) el recurso típicamente fordiano a planos en los que personajes inmersos en su itinerario de descubrimiento personal se apoyan, reflexionan y hablan desde el marco de la puerta de una casa¹⁴ que, filmada desde el interior, permite advertir la naturaleza exterior en una metáfora de las lindes entre lo salvaje y la civilización, lo conocido y familiar frente a lo inhóspito –lo habíamos visto ya en *Straight Shooting* (A prueba de balas, 1917) y volverá a ser

¹⁴ A este respecto recuerda T. Gallagher que “los planos rodados a través de puertas eran habituales en 1917, dada la arquitectura de los platós, lo mismo que la disposición de los actores en triángulo, pero Ford (que medio siglo después continuaba empleando esos dos métodos) logra imprimirles un significado emocional” (en *John Ford*, pp. 34-35).

crucial, décadas más tarde, en *The Searchers* (*Centauros del desierto*, 1956)–¹⁵ (figura 1).



Figura 1. Nota: Fotogramas de *The Scarlet Drop* (1918). Montaje propio.

En este sentido, y siguiendo a Gallagher, si “el montaje y el encuadre son las dos articulaciones estéticas esenciales de Ford”,¹⁶ es fácil reconocer en *The Scarlet Drop* (1918) un empleo de este segundo elemento acorde no solo con el correlativo en obras anteriores y coetáneas, sino también con otras tantas de madurez; están ya en el filme al que ahora nos referimos las tomas largas con escaso o nulo movimiento de cámara, están los planos breves respecto al estándar de momento. En cambio, es de justicia conceder que resulta menos reconocible, entre otras cosas debido al estado de conservación del filme, el rasgo típicamente fordiano del “montaje invisible”. Lo cual, por otro lado, es un elemento que comparten los filmes de Ford en esta etapa silente.

En tercer lugar, son de destacar las secuencias en las que Ford ofrece desplazamientos y persecuciones a través de acantilados, descendiendo colinas o vadeando ríos, filmadas todas ellas en un estilo propio del autor del que son buenos ejemplos *Straight Shooting* (*A prueba de balas*, 1971) y *Hell Bent* (*El barranco del diablo*, 1918) (figura 2), pero que se confirmarán en sus *westerns* de madurez.

¹⁵ Un *western* del que E. Torres-Dulce afirma que “es también una película de fantasmas, se abre y cierra, como la vida, como un libro, con una puerta que recibe y deja fuera del hogar y de nuestra visión a Ethan Edwards (John Wayne), el héroe más homérico, más individualista, más violento y más herido de John Ford”; lo cual no obsta para que el final del filme constituya “un viático para el perdón y la paz, ya que Ford es un cineasta profundamente cristiano, como McCarey o Capra.” (E. TORRES DULCE, ‘Homero en Texas: The Searchers’, Nickel Odeon, 26, 2002, p. 57).

¹⁶ T. GALLAGHER, *John Ford*, p. 624, donde el autor sentencia que “hasta que su percepción (la del montaje y el encuadre en cuanto articulaciones estéticas esenciales de Ford) no se convierte en parte esencial de la visión de las películas, no puede decirse que uno ha experimentado de verdad el cine de John Ford”. Un posicionamiento en clara consonancia con el espíritu del método que proponemos, según el cual el particular lenguaje filmico del realizador, la forma filmica que elabora y propone, es portadora de un mensaje con el que el espectador ha de empatizar mediante el aprendizaje de dicha forma, lo cual acontece al modo en el que Cavell lo explica al referirse al “buen encuentro”.



Figura 2. Nota: Fotogramas de *The Scarlet Drop* (1918). Montaje propio.

A este respecto, las secuencias rodadas en exteriores en los primeros filmes de Ford constituyen un valioso anticipo de un elemento esencial de la forma fílmica fordiana, por cuanto abonan la unidad de los subsistemas narrativo y estilístico:¹⁷ desde dicho recurso, el realizador retrata la intemperie relacional que aqueja al héroe, de suerte que dichos exteriores son, no pocas veces, un descriptor visual de la interioridad del héroe en ciernes. Elementos propios de una cierta gramática cinematográfica fordiana que describen, casi a modo faulkneriano, el periplo interior del héroe, que no solo ha de afrontar una batalla física que responde a una necesidad o carencia, sino que ha de “descender al combate moral interior” que lo tortura en relación con dicha necesidad o carencia;¹⁸ de suerte que, como explica la profesora Gutiérrez Delgado, especialista en la obra del director de Maine, “lo que es pedagógico es esa batalla interior que se expresa elocuentemente en los signos externos de una *guerra total*, que aflora en ella de manera natural”.¹⁹ Con otras palabras, el héroe ha de transitar desde *lo natural* hacia *lo cultural* en aras de encumbrar dicho heroísmo en una auto confirmación que demanda el ejercicio virtuoso de la voluntad.²⁰ Así, como argumenta la autora en otro de sus trabajos:

¹⁷ Recuérdese a este respecto cómo D. Bordwell y K. Thompson insisten, descendiendo su propuesta al ejemplo que brinda *El mago de Oz*, en que se ha de huir de una concepción de la forma y el contenido como elementos contrapuestos; al contrario, los subsistemas en cuestión se han de vincular, siendo el espectador a quien corresponde relacionar “activamente los elementos de cada grupo entre sí”, pues “el modelo global de relaciones entre los diferentes subsistemas de elementos es el que configura la forma” del filme (en D. BORDWELL y K. THOMPSON, *El arte cinematográfico*, p. 43).

¹⁸ Según R. Gutiérrez Delgado, “la necesidad moral plantea una doble lectura: la comunidad necesita mirarse en los ejemplos heroicos para ser moral y recibir la inspiración y el aliento en común; pero también el héroe es un ser necesitado, que siempre puede ser más.” (en R. GUTIÉRREZ DELGADO, ‘El origen del héroe: nacimiento, misión y necesidad’, en R. Gutiérrez Delgado (coord.), *El renacer del mito: héroe y mitologización en las narrativas*, Comunicación Social, Salamanca, 2019, p. 71).

¹⁹ R. GUTIÉRREZ DELGADO, ‘El origen del héroe’, p. 68.

²⁰ En su réplica a la teoría de la banalidad del heroísmo de Franco y Zimbardo, recuerda Gutiérrez Delgado que “así como llamamos altruista a una persona con buenos sentimientos hacia la humanidad que realiza acciones desinteresadas, el heroísmo, hay que perseguirlo, quererlo”, pues “lo natural no es ser heroico. Lo cultural puede que sí” (en R. GUTIÉRREZ DELGADO, ‘Héroe y trascendencia: la imagen intolerable de ser libre’, *Conocimiento y Acción*, 4, 2024b/1, p.40).

Sólo una concepción completa de la existencia, con un ideal unitario, vivida como necesidad personal y necesidad social, ayuda a entender el paso trascendente que supone pasar de la esfera moral a la política, así como el tránsito esencial que supondrá trascender esos dos estadios anteriores para lograr que esa necesidad de heroísmo sea cultural. Es decir, que trascienda las esferas de lo moral y de lo político.²¹

Todo ello sobre la base de que, hasta donde llegamos, Gutiérrez Delgado no entiende aquí por cultural lo iconográfico o coyuntural, sino que se refiere en este punto a la necesidad de que lo heroico sea interpretado en el marco de un cierto virtuosismo comunitario de ascendencia universal.²² De hecho, la propia autora ha aclarado, en otro de sus trabajos, que “no podemos hacer depender la definición del heroísmo de las eventualidades culturales y sociales que, como tales, son fenomenológicas”, precisamente porque “la lectura cultural conduce a una indefinición del heroísmo, pues lo hace presa del signo de los tiempos”.²³

En cuarto lugar, y volviendo al decantado de los elementos de la forma fílmica fordiana observables en *The Scarlet Drop* (1918), resultan propias del estilo del cineasta las escenas nocturnas y aquellas filmadas en la cantina, próximas una vez más a las vistas en *Straight Shooting* (*A prueba de balas*, 1971) y que volveremos a ver en *Hell Bent* (*El barranco del diablo*, 1918), ya desde las secuencias de apertura y mediante un guiño pictórico a Remington.

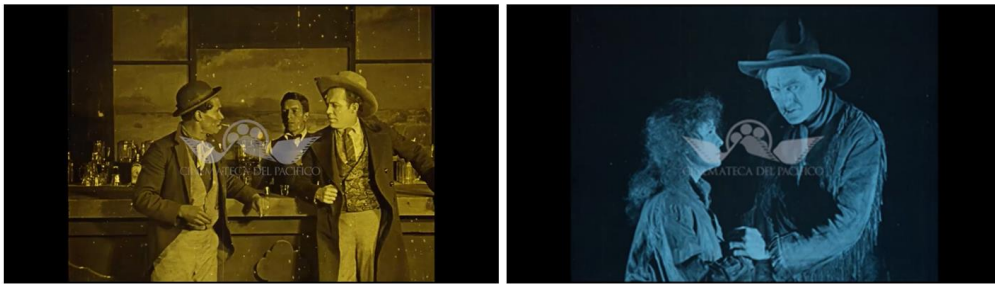


Figura 3. Nota: Fotogramas de *The Scarlet Drop* (1918). Montaje propio.

En quinto lugar, y haciéndonos eco en este punto del primero de los motivos temáticos fordianos apuntado por Eyman y Duncan,²⁴ no es baladí que el plano de apertura de *The Scarlet Drop* (1918)²⁵ sea un plano americano de Abraham Lincoln, por quien tanto el director como su hermano, Francis, sentían predilección. No en vano, es esta la primera vez en la que vemos al presidente estadounidense retratado por Ford, que volverá a dedicarle algunos planos, todavía en su etapa silente, en *The Iron Horse* (*El caballo de hierro*, 1924) y, ya en la sonora y tangencialmente, en *The Prisoner of Shark Island* (*Prisionero del*

²¹ R. GUTIÉRREZ DELGADO, ‘El origen del héroe’, p. 75.

²² No en vano, recurre en su argumentación repetida y oportunamente a la obra del comunitarista escocés Alasdair MacIntyre.

²³ R. GUTIÉRREZ DELGADO, ‘El protagonista y el héroe: definición y análisis poético de la acción dramática y de la cualidad de lo heroico’, *Ámbitos*, 21, 2012b, p. 53.

²⁴ S. EYMAN y P. DUNCAN, *John Ford. Las dos caras de un pionero 1894-1973*, Taschen, Madrid, 2004, p. 14.

²⁵ El intertítulo que precede al plano en cuestión contextualiza históricamente la trama: “Son los momentos previos a la declaración de guerra entre el norte y el sur de los Estados Unidos. El presidente Lincoln, en contra de su voluntad, debe iniciar una guerra entre hermanos. La familia terrateniente Calvert, con sus plantaciones y criados negros, vive apaciblemente. Kaintuck y su madre son campesinos pobres. La guerra les es ajena”. Ford empleará este recurso en tantas otras ocasiones, como en *The Iron Horse* (*El caballo de hierro*, 1924) o *3 Bad Men* (*Tres hombres malos*, 1926), o, ya en la etapa sonora, en *They Were Expendable* (*No eran imprescindibles*, 1945), *Mr. Roberts* (*Escala en Hawai*, 1955) o *7 Women* (*Siete mujeres*, 1966).

odio, 1936), antes de consagrarle la magnífica *Young Mr. Lincoln* (*El joven Lincoln*, 1939) (figura 4).²⁶



Figura 4. Fotogramas de filmes de Ford en los que el realizador retrata a Abraham Lincoln: arriba, a la izquierda, *The Prisoner of Shark Island* (*Prisionero del odio*, 1936); arriba, a la derecha, *The Iron Horse* (*El caballo de hierro*, 1924); abajo, a la izquierda, *The Scarlet Drop* (1918); y abajo, a la derecha, *Young Mr. Lincoln* (*El joven Lincoln*, 1939). Montaje propio.

En sexto lugar, aunque sobre este punto volveremos en el apartado IV, pues incide especialmente en la mejor comprensión del heroísmo fordiano, resulta reveladora la centralidad de la figura de la madre en el filme (figura 5). Y ello a pesar de que, paradójicamente, es el episodio relativo al fallecimiento de esta el que no ha podido ser recuperado, pues presumiblemente era relatado por Ford en el segundo rollo, que no pudo ser recuperado. Con todo, hemos tenido ocasión de conocer en detalle la parte correspondiente de la trama gracias al guion de la película, conservado en el National Audio-Visual Conservation Center of The Library of Congress.²⁷

Este rasgo, representativo de la centralidad de la familia y vertebrador de la solidaridad y el sacrificio inherentes a la acción heroica fordiana, volverá a constituir el eje antropológico en *Mother Machree* (*¡Madre mía!*, 1928) y en *Four Sons* (*Cuatro hijos*, 1928), todavía en la producción del periodo silente; y, posteriormente, entre otras tantas y por todas, de manera a nuestro ver paradigmática en *The Grapes of Wrath* (*Las uvas de la ira*, 1940) y en *How Green Was My Valley* (*¡Qué verde era mi valle!*, 1941). Volveremos sobre este extremo en el apartado IV.

²⁶ Para un análisis del filme que ahonda en las obras biográficas de referencia en torno a la figura de Lincoln y la manera en la que Ford hace suya la historicidad del mito en el marco de un relato personal ficticio, cfr. R. GUTIÉRREZ DELGADO, 'Young Mr. Lincoln: El rastro de la Historia en un mito de John Ford', *Filmhistoria online*, 21 (2011/2).

²⁷ Library of Congress Motion Picture Copyright Descriptions Collection, 1912-177. Disponible en: <https://www.loc.gov/item/s122912265/> (accedido el 15 de mayo de 2025).



Figura 5. Fotograma de *The Scarlet Drop* (1918). Montaje propio.

Establecidos los anteriores prolegómenos, que han de servir para evidenciar algunos aspectos de la gramática visual fordiana presentes en el filme objeto de estudio, en lo que sigue es nuestro interés ahondar en un aspecto en particular que ha sido tratado por los especialistas en la obra de Ford como un rasgo identitario de su obra, un elemento central de la forma fílmica fordiana informador tanto del subsistema narrativo como del estilístico: el heroísmo. Elemento presente ya en una obra tan temprana como *The Scarlet Drop* (1918) de manera sorprendentemente reconocible en el marco de la extensa producción del director. A tal fin, antes de descender a nuestro texto filosófico-fílmico, en el apartado que sigue nos detendremos brevemente en una exposición sintética de los diferentes pronunciamientos en torno a la cuestión por parte de algunos de los máximos especialistas en el cine de Ford, de suerte que estos puedan servir a modo de marco teórico que alumbre nuestra posterior lectura.

III. MARCO TEÓRICO DE REFERENCIA: LOS FUNDAMENTOS DEL HEROÍSMO FORDIANO. Preguntado por Bogdanovich respecto a si el final de *Fort Apache* (*Fort Apache*, 1948) era un preludio de la famosa sentencia del director del periódico en *The Man Who Shot Liberty Valance* (*El hombre que mató a Liberty Valance*, 1962), Ford contestaba en los siguientes términos:

Sí, porque creo que es bueno para el país. Hemos tenido a mucha gente que se decía de ellos que eran grandes héroes, y se sabe perfectamente que no lo fueron. Pero al país le conviene tener héroes a los que admirar. Como Custer, un gran héroe. Pues no lo fue. No es que fuera estúpido, pero aquel día hizo una estupidez (...) Por otra parte, la leyenda siempre ha tenido algún fundamento.²⁸

Sobre el tema siempre controvertido del tratamiento de los hechos históricos por parte de Ford, cuestión a nuestro ver directamente relacionada con la manera de entender el heroísmo por parte del realizador, se ha pronunciado Gutiérrez Delgado, quien, desde su análisis de *My Darling Clementine* (*Pasión de los fuertes*, 1946) y haciendo suya la categorización de Panofsky²⁹ para ahondar en su reflexión en una perspectiva iconológica, reivindica el interés último del realizador por ir en sus filmes más allá de lo diegético, e incluso de lo

²⁸ P. BOGDANOVICH, *John Ford*, p. 134.

²⁹ En *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Routledge, London, 1972.

iconográfico, para abordar la dinámica de la acción práctica que “revela cierta manera de entender el mundo personal”, el sentido de la obra más allá de lecturas ideológicas o culturales.³⁰

En efecto, el retrato del heroísmo de lo ordinario que preocupaba y ocupaba a Ford apunta a la atemporalidad que distingue el factor antropológico personalista frente a la coyuntura de lo mal llamado cultural. En este sentido, Ford ha sido pacíficamente considerado por sus críticos y estudiosos como un director interesado principalmente en retratar a los marginados y en mostrar una versión heroica de estos mediante el relato de acciones sacrificiales; las cuales, a menudo, constituyen una colaboración en la reparación de una comunidad de la que no pueden ser parte, debido a la moral hipócrita inherente a las estructuras de sociedades en ciernes, o bien porque los propios héroes permanecen de alguna manera heridos en la dimensión social de su relacionalidad; es decir, alienados. En palabras de GUTIÉRREZ DELGADO, Ford recoge el testimonio de esos *nadies* y *cualquieras* a quienes sitúa en un momento “histórico-narrativo” concreto “para hacerles actuar, aparecer en el relato” participando “de una especial conciencia heroica que acaba arrastrando toda la acción fílmica, el relato, hacia un mismo punto narrativo: el del sacrificio asombroso”.³¹ Es el caso del Cheyenne Harry del final original de *Straight Shooting* (*A prueba de balas*, 1917) o el de su análogo, el Ethan Edwards de *The Searchers* (*Centauros del desierto*, 1956);³² pero también es lo que observamos que ocurre al Kaintuck Harry de *The Scarlet Drop* (1918), como desarrollaremos en el apartado siguiente.

A este respecto, GUARNER defiende que la obra de Ford, especialmente en su última etapa, no “nos habla en términos de psicología, sino de moral, de una moral de la acción creadora y activa”, hasta el punto de que “sus personajes son ante todo actitudes morales en movimiento”.³³ En esta línea apunta, en nuestra tradición, Gutiérrez Delgado cuando afirma que

John Ford crea una retórica impopular a todas luces, sobre todo en sus westerns. Se diría sin ambages que no es nada complaciente con el relato fácil de una propaganda moral clásica y no poco puritana, donde además de ser bueno se exige parecerlo.³⁴

Según la profesora, es importante tener presente que la propia manera en la que Ford crea la estructura protagónica en sus obras es ya una declaración de intenciones acerca de la centralidad de las relaciones en sus historias:

Junto al protagonista, es habitual que Ford presente a un compañero que contrasta con él, mostrándose a través de una mente limitada, de una vida viciada o corrompida por la desgracia, la suerte, el estigma social o racial. El personaje fracasado de Ford no responde siempre a la figura del “desvalido” y, por ello, no

³⁰ R. GUTIÉRREZ DELGADO, ‘El cine tiene sentido. El análisis iconológico como método para entender un film: Pasión de los fuertes (John Ford, 1946)’, en J-J. Marzal Felici y F-J. Gómez Tarín (eds.), *Metodologías de análisis del film*, Edipo, Madrid, 2007, p. 540.

³¹ R. GUTIÉRREZ DELGADO, ‘El sacrificio asombroso. La razón heroica del relato mítico en El hombre que mató a Liberty Valance (John Ford, 1962)’, en R. Gutiérrez Delgado (coord.), *Poéticas de la persona: Creación, responsabilidad y vigencia en la Comunicación Pública y la Cultura. Estudios en homenaje a Juan José García-Noblejas*, Comunicación Social, Salamanca, 2013, p. 111.

³² Sobre este extremo, cfr. J. CARREÑO AGUADO, ‘Centauros del desierto: apuntes para una lectura desde el Personalismo Integral’, *Quién. Revista de filosofía personalista*, 16 (2022), pp. 87-114.

³³ J-L. GUARNER, ‘Todo lo que vive es sagrado’, en *A propósito de John Ford*, Cult Books, Madrid, 2024, p. 70.

³⁴ R. GUTIÉRREZ DELGADO, ‘El sacrificio asombroso’, p. 112.

es el sujeto de la misión heroica. Sin embargo, sí despierta la ternura en los protagonistas de voluntad heroica. Estos últimos pelean contra sus pasiones y reconducen constantemente su conciencia para ser justos, pese a las dificultades que encuentran en su camino.³⁵

Y es que, en las películas de Ford:

los protagonistas se compadecen del sufrimiento ajeno, detectan la inocencia y buscan defenderla reflejado en esos personajes secundarios que encarnan la miseria y la indigencia absolutas, que son signo de contradicción para muchos de sus conciudadanos; pero también son profundamente libres. No es ingenuo pensar que las creencias del catolicismo de Ford den nueva vida a las "instituciones" humanas en sus películas a través de sus personajes y el entorno. Porque cada uno de ellos es en sí una institución.³⁶

En su estudio en torno a *The Searchers* (*Centauros del desierto*, 1956), Torres-Dulce define a los héroes fordianos como "homeless emocionales y geográficos a la busca de un refugio en el que lamerse estoicamente su melancolía".³⁷ También en un trabajo monográfico sobre el filme en cuestión, nosotros mismos hemos interpretado el elemento del periplo del héroe en clave de lenitivo narratológico que sirve a Ford para abordar la inquietud antropológica relativa a la búsqueda de sentido vital.³⁸

Por su parte, GALLAGHER se refiere al héroe fordiano como alguien que "equilibra, alienta la subsistencia y la paz, a menudo simbolizadas por la reunificación de una familia"; y añade que este héroe:

se caracteriza por su vulnerabilidad emocional más que por su poderío físico. Actúa movido por la presión de los acontecimientos externos o de la conciencia interna más que por el libre albedrío, y, sin embargo, su libertad es a menudo el meollo dramático de la película.³⁹

Aunque Gallagher no puede referirse en su afirmación al Kaintuck de *The Scarlet Drop* (1918) por razones evidentes, menciona en su lista en primer término el ejemplo de Harry Carey. Y ahora podemos confirmar, sin temor a equivocarnos, que sus palabras se actualizan también en la película sobre la que en la presente reflexionamos, en la que la acción final de Kaintuck sirve para reconciliar a los hermanos Calvert, Marley y Paulina; aunque ello le suponga, al menos provisionalmente, un sacrificio en respuesta al llamado de sus amores. En esta y otras cuestiones nos proponemos ahondar en lo que sigue.

³⁵ R. GUTIÉRREZ DELGADO, 'Los "fracasados" de John Ford. Algunas reflexiones sobre el heroísmo y la debilidad de la persona', en A. Esteve Martín (coord.), *El reconocimiento del otro en el cine de John Ford, de Roberto Rossellini y en algunas expresiones del cine actual*, Dykinson, Madrid, 2024a, p. 128.

³⁶ R. GUTIÉRREZ DELGADO, 'Los "fracasados" de John Ford', p. 135.

³⁷ E. TORRES-DULCE, 'Homero en Texas', p. 58.

³⁸ J. CARREÑO AGUADO, 'Centauros del desierto', pp. 92 ss. Otros autores se han referido al trasfondo odiseico del heroísmo en la película en cuestión: K. DAY, 'What Makes a Man to Wander?: The Searchers as a Western Odyssey', *Arethusa*, 41 (2008), pp. 11-49, aclarando que Ethan "exhibe dos rasgos típicamente odiseicos que complican su posición como héroe: es un merodeador que quiere enraizar en la comunidad pero es efectivamente apartado, y demuestra una ambigüedad moral propia de un embaucador o un villano" (p. 15); M-M. WINKLER, 'Homer's Iliad and John Ford's The Searchers', *Gaia*, 7 (2003), pp. 593-599, quien recuerda que, en *Centauros*, Ford "nos presenta a un protagonista en un aislamiento similar al de Aquiles" en *La Iliada* (p. 597).

³⁹ T. GALLAGHER, *John Ford*, p. 638.

IV. APORTACIÓN AL ESTADO DE LA CIENCIA: EL HEROÍSMO PERSONALISTA FORDIANO EN *THE SCARLET DROP* (1918) UN TEXTO FILOSÓFICO-FÍLMICO. Decíamos en el apartado anterior que el sacrificio a favor de una comunidad de la que el héroe no podrá formar parte es una constante en la obra de Ford ya desde sus primeros filmes; y adelantábamos entonces que es justamente lo que ocurre en la película a la que dedicamos el presente estudio. *The Scarlet Drop* (1918) recrea el *locus* propicio para acoger el tratamiento del heroísmo fordiano: un presidente estadounidense (Lincoln), un acontecimiento histórico-bélico (la guerra civil) y un conflicto⁴⁰ basado en las diferencias sociales (los adinerados Calvert y los marginados Cass)⁴¹ que ubica el epicentro del despliegue accional en la familia. Y es que, como apunta GUTIÉRREZ DELGADO, “lo heroico cuenta con una especificidad cultural lógica, al poner de manifiesto los valores que encumbra una sociedad”.⁴² No en vano, y como veremos más adelante, desde la puesta en escena de los personajes Ford permite al espectador hacerse cargo de que el germen de todo conflicto social radica en la alienación personal que trae causa de una concepción herida de la familia y, más específicamente, de la maternidad, unidades moleculares inspiradoras de la virtud que ha de informar las instituciones culturales de una sociedad.

La película cuenta la historia de un hombre honesto y de clase baja (Kaintuck) a quien los ricos terratenientes (la familia Calvert) no le permiten participar en la comunidad. Según el guion (una de esas *breves notas*⁴³ que Ford y Carey escribían apresuradamente, a modo de guía rudimentaria previa al rodaje de sus primeras obras, que incluía grandes dosis de improvisación), Kaintuck es definido como “basura blanca” (*white-trash*)⁴⁴ y se presenta como alguien que recuerda al espectador a los personajes de *The Grapes of Wrath* (*Las uvas de la ira*, 1940) o de *Tobacco Road* (*La ruta del tabaco*, 1941). En relación con filmes coetáneos, se asemeja más al Cheyenne de *Bucking Broadway* (*A galope en Broadway*, 1917) que al de *Straight Shooting* (*A prueba de balas*, 1917): no es un pistolero reconvertido, sino un buen hombre que, como se afirma en el guion, “adoraba a su amable madre con el entusiasmo de un fanático”,⁴⁵ pero con la particularidad de que no desempeña ningún papel en la comunidad, ni siquiera como parte de la clase trabajadora. Kaintuck es simplemente un inútil (*good-for-nothing*) próximo al Bim de *Jus Pals* (*Buenos amigos*, 1920). Nuestro héroe –que no es tal en un principio– es pobre, vive con su anciana madre, anda descalzo y

⁴⁰ Como recuerda Gutiérrez Delgado, “sin conflicto no hay acción y sin acción no hay cambio, sea cual sea su valor final” (en ‘El protagonista y el héroe’, p. 50).

⁴¹ Ya desde las primeras secuencias del filme, en las que Ford presenta a los personajes, hace comparecer a los miembros de la familia Calvert individual y aisladamente, sin compartir plano, antes de congregarlos en una secuencia posterior en el salón de la mansión, subrayando con ello el mensaje de desunión y fractura familiar; en cambio, la puesta en escena de los Cass es la cariñosa llegada de Kaintuck al hogar materno.

⁴² R. GUTIÉRREZ DELGADO, ‘El origen del héroe’, p. 65.

⁴³ Como recoge Gutiérrez Delgado, aunque propiamente Ford solo escribió el guion de los dos primeros filmes que dirigió, *The Tornado* y *The Scrapper* (ambos de 1917), su participación era siempre central, ya fuera sugiriendo nuevos diálogos improvisados durante el rodaje, o bien elaborando los perfiles de los personajes (en ‘John Ford and the Author Theory: contribution of Anglo-Saxon criticism towards debate’, *Comunicación y Sociedad*, XXV (2012a/1), p. 43).

⁴⁴ El guion también se refiere a él, ya desde el título de trabajo, como “Hill Billy”, que bien pudiera ser traducido como *paleta*. (en Library of Congress Motion Picture Copyright Descriptions Collection, 1912-177. Disponible en: <https://www.loc.gov/item/s122912265/>, 1).

⁴⁵ En el original: “worshipped his gentle mother with the fire of a zealot” (en Library of Congress Motion Picture Copyright Descriptions Collection, 1912-177. Disponible en: <https://www.loc.gov/item/s122912265/>, 1).

es rechazado y humillado públicamente tanto por los vecinos de la iglesia como por las autoridades civiles cuando intenta alistarse en el ejército con ocasión del estallido de la guerra civil. Por eso se convierte en un forajido y se une a las "guerrillas de Quantrell" durante casi cinco años (figura 6).



Figura 6. Fotogramas de *The Scarlet Drop* (1918). Montaje propio.

Desde la perspectiva del análisis de lo heroico, en este punto del filme asumimos que Ford nos sitúa en el caso de Kaintuck ante el significado originario del héroe homérico, en el sentido de que el descastado devenido en guerrillero no reúne aún cualidades heroicas en términos valorativos, sino que se nos presenta como alguien –el equivalente a un participante en la empresa troyana– de quien cabría contar una historia y cuyo camino de libre batalla en la resolución de su tensión interior da comienzo con el abandono del hogar.⁴⁶ Algo que, como veremos más adelante, no es predicable únicamente –ni siquiera, a nuestro ver, principalmente– de Kaintuck, sino que informa a su vez la acción de Paulina, quien ha de embarcarse asimismo en el periplo de autorreconocimiento heroico tanto literalmente, al ser tomada como rehén por Kaintuck, como en sentido figurado, pues es quien abandona los prejuicios que aquejan a su familia para habilitar el encuentro con el campesino reconvertido en guerrillero, salvífico en igual medida para él y para la familia de la joven. Y es que, como explica Gutiérrez Delgado:

al traspasar el umbral del hogar, el héroe deberá batirse aparentemente sólo contra las fuerzas externas (...), pero, en última instancia, lo que revelará de manera espontánea su combate será una lucha interior ejemplar.⁴⁷

Dice McBride que “Ford expresa su más sentida admiración por los fuera de la ley que actúan desinteresadamente por el bien de la sociedad, a pesar del ostracismo a que les condena la gente supuestamente ‘decente’”.⁴⁸ En efecto, a los

⁴⁶ Cfr. H. ARENDT, *La condición humana*, Paidós, Barcelona, 1993, p. 210.

⁴⁷ R. GUTIÉRREZ DELGADO, ‘El origen del héroe’, p. 67.

⁴⁸ El autor además sostiene que “los habituales retratos que Ford hace de sus protagonistas como nobles proscritos, que actúan por el bien de la sociedad de forma que ésta no es capaz de comprender, tienen una gran carga de la tradición romántica del rebelde irlandés como redentor y mártir político” (en *Tras la pista de John Ford*, Cult Books, Madrid, 2021, p. 50); lo cual resulta palpable, de alguna manera, en el hecho de que es cierta forma de participación política la que le

héroes de Ford se les niega *ab initio* cierta forma de pertenencia, se les ha arrebatado la comunidad como dimensión social de su relacionalidad y su periplo se centra en intentar lograr el reconocimiento del otro como prójimo –de ahí la idoneidad de una lectura personalista en un sentido wojtyliano–.⁴⁹ Es más, los héroes fordianos hacen que estos otros sean mejores y que sus narrativas personales ganen en complejidad a medida que se despliega la acción fundante del héroe, como de hecho vemos en *The Scarlet Drop* (1918), donde dos de los hermanos Calvert, Paulina y Marley, se reconcilian gracias a la acción de Kaintuck. De ahí que, en ocasiones, el sacrificio sea, de alguna manera, un éxito en el paradigma antropológico fordiano, si bien tan solo cuando es entendido a modo de redención que conduce a la autodeterminación. Por todo ello expertos en Ford como Gutiérrez Delgado han subrayado que la mayor virtud del cine del realizador es, tal vez, “su actualidad permanente”; pues, “después de tantos años, nos habla hoy y siempre sobre la condición humana” desde un lenguaje propio en el que el espacio queda reconvertido “en una expresión formal de la trascendencia”.⁵⁰

A este respecto, en una entrevista concedida por Ford a Mitry, este apuntaba que el gran tema del director consiste en “la revelación, por medio de la acción y el gesto, de la personalidad de un puñado de hombres reunidos en un sitio concreto por una serie de circunstancias fortuitas o por el destino”.⁵¹ A lo que el propio Ford respondía que

así me es posible hacer que los individuos entren en contacto entre sí al enfrentarse a algo que es más grande que ellos. La situación, el momento trágico, obliga a un hombre a mostrarse tal como es y a ser consciente de lo que realmente es. Este artificio me permite encontrar lo excepcional en lo cotidiano.⁵²

Y añadía entonces el director que su principal interés reside en mostrar las consecuencias de un momento trágico y cómo responde ante él un individuo. En *The Scarlet Drop* (1918) ese individuo es Kaintuck, pero también lo son su madre, Paulina o Marley, todos ellos partícipes en un sentido antropológico personalista –es decir, prójimos– en el complejo relacional heroico, pues la acción total de Kaintuck como «buen hombre malo» resulta ilegible aisladamente considerada. En este sentido, hacemos nuestro el retrato prototípico que ofrece McBride del personaje paradójico típico del *western* del momento, ese forajido de alma noble que se convierte en el salvador de una sociedad hipócrita que tiene problemas a la hora de aceptar su forma de comportarse;⁵³ pero, para comprenderlo en un sentido antropológico –es decir, para superar lo pre-iconográfico y lo iconográfico en aras de alcanzar la hondura de lo iconológico–⁵⁴ es preciso

es negada a Kaintuck, a resultas de lo cual adopta una forma insurrecta de participación en los acontecimientos de orden político al optar por las guerrillas, en detrimento del ejército regular.

⁴⁹ Como explica K. Wojtyła: “La realidad del otro, por tanto, no deriva primariamente de un conocimiento categorial, de la humanidad entendida como el ser conceptualizado del ‘hombre’, sino que es el resultado de una experiencia aún más rica, en la que tiene lugar una transferencia de lo que nos es dado como nuestro mismo ‘yo’, fuera de sí, ‘a uno de los otros’, que, de tal modo, me aparece como un ‘diferente yo’ –un ‘otro yo’– ‘semejante o prójimo’.” (en *Trilogía inédita. II. El hombre y su destino. Ensayos de antropología*, Palabra, Madrid, 2014, p. 116).

⁵⁰ R. GUTIÉRREZ DELGADO, ‘Los héroes de John Ford. Melancolía en tiempos de egoísmo’, *FilaSiete. Monográfico nº5: John Ford*, 213 (2023), pp. 38-39.

⁵¹ J. MITRY, ‘Entrevista con John Ford’, en *John Ford*, Filmoteca Española, Madrid, 1988, pp. 217-218.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ J. MCBRIDE, *Tras la pista de John Ford*, p. 540 ss.

⁵⁴ Cfr. R. GUTIÉRREZ DELGADO, ‘El cine tiene sentido’, pp. 540 ss.

integrar en el análisis de la acción de Kaintuck el de la acción co-heroica de quienes *deciden* y se transforman en la construcción no ya de una trama, sino de las respectivas narrativas vitales. En este caso, especialmente, Paulina y la madre del propio Kaintuck. La primera, por razones que, a nuestro parecer, no siempre son advertidas desde lecturas que apuntan a un eventual machismo en Ford. Y es que una lectura atenta de *The Scarlet Drop* (1918) no puede pasar por alto que son las decisiones libres de la joven Calvert las que resultan determinantes en su autoconfirmación y en el sostenimiento del periplo de Kaintuck en momentos cruciales: en primer lugar, Paulina se opone a la acción alienante que su familia dirige contra Kaintuck y su madre en la iglesia; en segundo lugar, tras haber sido secuestrada ofrece a Kaintuck, su captor, una vía de escape que no es sino una oportunidad para redimirse; y, por último, durante la conversación que ambos mantienen en el hotel, aconseja a su nuevo pretendiente lo que debe hacer para recomponerse y limpiar su nombre, es decir, le muestra el camino para culminar su redención (figura 7).



Figura 7. Fotogramas de *The Scarlet Drop* (1918); los tres momentos en los que la libre decisión de Paulina habilita el camino de redención de Kaintuck. Montaje propio.

Pero, como apuntábamos más arriba, hay un segundo personaje, también femenino, esencial en aras de encumbrar una lectura holística de la acción heroica en el filme. En el segundo apartado de este estudio apuntábamos a la centralidad de la figura de la madre como rasgo típicamente fordiano⁵⁵ observable en *The Scarlet Drop* (1918). Y entonces advertíamos que volveríamos sobre este punto

⁵⁵ En su mensaje de bienvenida al Hawai'i International Conference on Film, Literature and Culture, "On the contemporary relevance of the heroic myth" (disponible en: <https://sites.google.com/hawaii.edu/hawaiiinternationalfilm/ha%CA%BBi%CA%BB%C5%8Dlelo-panelists/welcome-address-ruth-guti%C3%A9rrez-delgado-full-text>, accedido el 15 de mayo de 2025), la profesora GUTIÉRREZ DELGADO se refirió a este extremo cuando hacía mención a la tercera aproximación a la noción de héroe, el "ejemplo encarnado de acción concreta, fuerte, audaz, comprometida y abnegada de una persona por otra"; esa que, en el caso de Ford, es frecuente hallar en la intimidad de la casa, como ocurre en el caso de Ma Joad en *The Grapes of Wrath* (*Las uvas de la ira*, 1940) –y, añadimos nosotros, también a la madre de Kaintuck en *The Scarlet Drop* (1918).

para ahondar en él por el hecho de que el elemento en cuestión es, a un nivel de análisis iconológico, representativo de una concepción del heroísmo por parte de Ford que hunde sus raíces en un rasgo personalista. Y es que, desde nuestra lectura, lejos de agotarse en los arquetipos pasivos de la madre⁵⁶ o la mujer que esperan y obedecen,⁵⁷ lo que Ford retrata en sus mujeres es la fortaleza informadora de la donatividad y el compromiso con el bien común en los que se sustenta el encuentro y, en definitiva, la totalidad de la estructura de la relacionalidad en cuanto rasgo antropológico personalista. Pérez Herrera se ha pronunciado en este sentido al afirmar que “las mujeres de Ford son el hogar al que se vuelve”, pues “ellas son, han sido o potencialmente llegarán a ser el primer hogar de toda persona”, habida cuenta que “ellas representan el amor, la estabilidad, el conocimiento del otro en su verdadero ser”.⁵⁸ Y es que, como sostiene Lanuza Avello en la introducción de *El hombre intranquilo* (2011), obra insoslayable en lo relativo al estudio de la mujer y la maternidad en el Hollywood clásico:

estudiar la figura de la madre es importante porque la forma de ser de una sociedad está determinada por el modo en el que se concibe la familia, y ese modo de concebir la familia se encuentra en íntima relación con la forma en la que se entiende la maternidad [...] porque en la forma en la que el hombre afronta la llegada de un nuevo ser se manifiesta su visión de la familia y el orden social.⁵⁹

En la misma línea apuntan, con otras palabras, Bogdanovich;⁶⁰ o, en nuestra literatura, Urkijo.⁶¹ También la propia Lanuza Avello, más adelante en la obra que acabamos de referenciar, a raíz de su comentario en torno a *Four Sons* (*Cuatro hijos*, 1928).⁶² Precisamente al referirse a este filme defienden Orellana

⁵⁶ A este respecto resulta esclarecedor el análisis que A. Lanuza Avello dedica a la figura de la madre en el New Deal, al rol pre y post bélico de la mujer en el cine de Hollywood y a la familia fordiana (capítulos 3, 4 y 6, respectivamente), en *El hombre intranquilo* (Encuentro, Madrid, 2011), así como la clasificación que elabora N-E. Zubiaur Gorozika ('Integrales, frustradas, posesivas, ineptas: figuras de la madre en el cine de John Ford', *Secuencias*, 45, 2017, pp. 20 ss.) de las figuras de las mujeres en el cine de Ford, a las que divide en integrales, frustradas, posesivas o ineptas con base en el cruce de dos criterios consistentes en *poder* y *saber*: su posibilidad de ser madre biológica y el hecho de que sepan desempeñar las funciones del rol. Nos permitimos resumir su propuesta en la tabla que sigue, de elaboración propia a partir de lo expuesto por la autora:

	Pueden ser madres	No pueden ser madres
Saben desempeñar las funciones del rol	Integrales	Frustradas
No saben desempeñar las funciones del rol	Posesivas	Ineptas

⁵⁷ En este sentido, no estamos de acuerdo con la lectura que realiza M. Dempsey cuando sostiene que “la gran mayoría de las mujeres de Ford están atrapadas en el estereotipo”, y que “existen solo en relación al hombre, al que crían, alimentan, confortan y entierran”, hasta el punto de que “estas funciones constituyen la totalidad de su único auténtico rol en la vida”, pues “rara vez hacen algo por sí mismas o llegan a tener una vida propia.” (en ‘John Ford: una reconsideración’, en *John Ford*, Filmoteca Española, Madrid, 1988, p. 256).

⁵⁸ G. PÉREZ HERRERA, ‘Las mujeres de Ford’, *FilaSiete. Monográfico nº5: John Ford*, 213 (2023), p. 32.

⁵⁹ A. LANUZA AVELLO, *El hombre intranquilo*, p. 18.

⁶⁰ En *John Ford*, p. 59.

⁶¹ En *John Ford*, Cátedra, Madrid, 2010, p. 202.

⁶² A. LANUZA AVELLO, *El hombre intranquilo*, p. 166.

y Serra, en el apartado dedicado a Ford en *Pasión de los fuertes* (2005), en un comentario muy significativo a efectos de la presente investigación, que:

lo que persigue Ford presentando a estas familias desintegradas es realzar aún más la anterioridad del individuo a toda agrupación. No se trata de un individualismo excluyente, sino más bien, de resaltar, como diría Emmanuel Mounier, el valor de la persona *sobre las necesidades materiales y sobre los mecanismos colectivos que sustentan el desarrollo*.⁶³

De ahí que, a nuestro parecer, yerre quien ve en Ford a un sociólogo que “jugaba al despiste” en lo que respecta a sus inclinaciones políticas. Lejos de tales consideraciones, los filmes del director son, como promulga el personalismo filmico, auténticos textos filosóficos, en este caso esencialmente antropológicos, y ponen el acento en la familia como estructura orgánica en la que las relaciones “toman el cuerpo” –es decir, se alzan en elemento formal-filmico– de la madre y el padre, la esposa y el esposo, la abuela y el abuelo, el hijo y la hija. De ahí que defendamos que la familia sirve al director para hacer suyo el rasgo personalista relativo a la corporeidad; mas, no en aras de enclaustrar a sus personajes en arquetipos, pues es un hecho que Ford los empleaba como punto de partida en la propuesta de un camino a transitar.

Volviendo a la cuestión relativa a la centralidad de la madre en el análisis del heroísmo en *The Scarlet Drop* (1918), anticipábamos más arriba que la película no muestra cómo la madre de Kaintuck muere de hambre, pero podemos leerlo en la tercera de las cuatro páginas de las que consta el guion, donde se afirma que el joven “encuentra la cabaña desierta y se entera de que ella había muerto. Un colono le informa que la madre supuestamente murió de fiebre, pero la verdadera causa fue la falta de alimentos; su crédito fue cancelado por los Calvert”.⁶⁴ Sí vemos cómo, desaparecido su hogar físico (la cabaña) y espiritual (la madre), el héroe decide unirse a una guerrilla partisana y cómo asalta la diligencia en la que viaja Paulina. Kaintuck está enamorado de la joven Calvert, a quien el guion define como “una chica encantadora y afectuosa que ve el bien en todo”,⁶⁵ y que fue la única que mostró compasión en la iglesia, cediendo su asiento a Kaintuck y a su anciana madre; aunque el guerrillero la toma como rehén, finalmente decide llevarla de vuelta a casa con su hermano tras un episodio en el que, a raíz de una persecución, ella decide no delatar a su captor.

Entre tanto, se nos revela que la adinerada familia a la que pertenece Paulina guarda un secreto aterrador, típicamente fordiano, ya que concuerda con la crítica políticamente incorrecta en torno a la hipocresía que el realizador acostumbraba a acoger en sus trabajos: la sangre de los Calvert no es tan limpia como creen sus miembros, ya que Josiah, el padre, dejó antes de morir una nota en la que confesaba haber concebido a una de sus hijas con Ana, una sirvienta. Para más inri, es una gota de sangre, en este caso derramada accidentalmente por

⁶³ J. ORELLANA y J-P. SERRA, *Pasión de los fuertes: la mirada antropológica de diez maestros del cine*, Cie Dossat, Madrid, 2005, p. 100.

⁶⁴ En el original: “He finds the cabin desertes, and learns she had died. A settler informs him that the mother supposedly died of fever but the real cause was lack of food, her credit was cancelled by the Calverts” (en Library of Congress Motion Picture Copyright Descriptions Collection, 1912-177. Disponible en: <https://www.loc.gov/item/s122912265/>, p. 3, accedido el 15 de mayo de 2025).

⁶⁵ En el original: “... a winsome warm hearted girl seeing Good in everything” (en Library of Congress Motion Picture Copyright Descriptions Collection, 1912-177. Disponible en: <https://www.loc.gov/item/s122912265/>, p. 1, accedido el 15 de mayo de 2025).

Kaintuck en la copa del *sheriff* tras haber recibido un disparo cuando luchaba contra el asaltante de Paulina (figura 8), la clave para la lectura de la historia (escena que, dicho sea, inspiraría a Howard Hawks en *Rio Bravo* cuatro décadas después): la sangre "sucía" del marginado ha servido para limpiar el honor familiar de los autoproclamados "limpios", los Calvert.



Figura 8. Fotograma de *The Scarlet Drop* (1918). Montaje propio.

El espectador podría pensar que no hay final feliz en *The Scarlet Drop* (1918) y tal vez tender a considerar que Kaintuck encarna un precedente de Ethan Edwards, Tom Doniphon o la Dra. Cartwright, pues en el desenlace dramático del filme lo vemos solucionando el problema y saliendo literalmente de escena para no regresar –abandona al galope el lugar en el que tiene lugar la trifulca final– (figura 9).



Figura 9. Fotograma de *The Scarlet Drop* (1918). Montaje propio.

Con todo, en el guion leemos que el joven “está ahora de camino a convertirse en un hombre honesto”, y que “poco tiempo después es hallado alistado en el servicio fronterizo del gobierno persiguiendo a los infractores de la ley mientras Molly [Paulina] aguarda esperanzada su regreso junto a ella con un nombre limpio”.⁶⁶ Este, sin embargo, no es el desenlace filmado –como advertíamos más arriba, algo similar había ocurrido antes en *Straight Shooting* (A prueba de balas, 1917), en la que Ford llegó a rodar dos finales alternativos–;⁶⁷ en cambio, desde nuestra lectura, se trata de un final que recuerda a aquel de *3 Godfathers* (Los Tres Padrinos, 1948), en el que el forajido Robert Marmaduke parte de Nueva Jerusalén en tren para cumplir su condena de un año de prisión, con el fin de regresar después a la ciudad libre de antecedentes y poder comenzar así una nueva vida en la comunidad.⁶⁸

Dicho esto, y dando un paso más, creemos que hay todavía un nivel de profundidad subsiguiente en la manera en la que Ford, ya desde un filme tan temprano en su obra, logra transmitir mensajes de esperanza al construir personajes heroicos cuyas acciones deben ser consideradas, desde una perspectiva antropológica, en el marco del complejo relacional que acoge la estructura de la participación, si no se quiere correr el riesgo de incurrir en lecturas superficiales que agoten al personaje en los parámetros del anti heroísmo.

Respecto a la noción en cuestión, antes de seguir adelante en nuestro estudio nos hacemos eco de la advertencia elevada por FREIRE SÁNCHEZ y VIDAL-MESTRE acerca de su progresiva desnaturalización y de la variedad de concepciones alumbradas por parte de los autores; si bien teniendo todas ellas en común el subrayado de aspectos conductuales en un personaje que tienden a alejarlo de aquellos tradicionalmente atribuidos al héroe.⁶⁹ Con todo, a efectos de este estudio y desde nuestra sensibilidad personalista, nos hallamos próximos a considerar preferentemente la propuesta de Cappello, para quien la característica central del antihéroe es la contradicción, al amparo de la presunción de que este “es, por encima de todo, un hombre, con sus defectos y sus virtudes”.⁷⁰ Pensamos, en este sentido, que, en lo que afecta a Ford, una categorización declarativa más

⁶⁶ En el original: “... he is now on the road to an honest name. A short time later he is found enlisted in the government border service running down the lawbreakers while Molly hopefully waits his return to her with a clean name” (en Library of Congress Motion Picture Copyright Descriptions Collection, 1912-177. Disponible en: <https://www.loc.gov/item/s1229112265/>, p. 4, accedido el 15 de mayo de 2025).

⁶⁷ Como recoge Gallagher, el final original “mostraba a Harry ‘contemplando a solas la puesta de sol’”, de suerte que “el actual final ‘feliz’, en el que Harry acepta a Molly, fue una burda ocurrencia de Universal para el reestreno de 1925 (...) aunque también pudo darse el caso de que se cambiara tras el estreno, en 1917, por petición del público” (en *John Ford*, p. 36).

⁶⁸ Ofrecemos una lectura del filme desde los antecedentes literarios a cargo de Keynes (*Los tres padrinos*, 1912) y Harte (*La Suerte de Roaring Camp*, 1868), así como en una comparativa con las versiones cinematográficas de Boleslawski (*Three Godfathers*, 1936) y Wyler (*Hell's Heroes*, 1929) en J. CARREÑO AGUADO, ‘Epifanía y redención: Los tres padrinos, del papel a la pantalla’, en *Red de Investigaciones filosóficas José Sanmartín Esplugues*, 2025, <https://proyectosocio.ucv.es/filosofia-y-cine/epifania-y-redencionlos-tres-padrinos-del-papel-a-la-pantalla/>, accedido el 5 de mayo de 2025.

⁶⁹ En ‘El concepto de antihéroe o antiheroína en las narrativas audiovisuales transmedia’, *Cuadernos.info*, 52 (2022), pp. 249-250. Para los autores, la “disparidad entre los atributos, valores y comportamientos de los personajes de la picaresca y las sátiras del Despotismo Ilustrado es el punto de inflexión entre el personaje heroico tradicional y esta nueva hornada de personajes que, con el paso secular del tiempo, reciben el calificativo de antihéroes”.

⁷⁰ G. CAPPELLO, ‘Configuración y tiempo del antihéroe’, *Contratexto*, 016 (2008), p. 172.

allá de lo sugerido por Cappello resulta infructuosa en el ejercicio de comprensión de la propuesta fordiana, si no va acompañada de un argumentario acerca del contenido antropológico específico que supere la esquematización narratológica. De hecho, creemos que de alguna manera en esta línea apunta la profesora Gutiérrez Delgado cuando, en su estudio en torno a la diferencia entre lo protagónico y lo heroico, sugiere considerar el heroísmo como cualidad más allá de la función narrativa o incluso la concepción cultural, de suerte que el término protagonista haría referencia a la categoría narratológica, mientras que el de héroe alumbraría "una valoración específica de la acción".⁷¹ Todo ello bajo el presupuesto de que, como sostiene Banús, la narrativa del héroe no responde a una cierta herencia cultural que halla su germen en la literatura clásica y que bien podría haber seguido un signo distinto, sino que apunta a "la realización perfecta de una vida antropológica".⁷² De ahí que sostengamos que el heroísmo constituye en el cine de Ford un elemento de la forma fílmica que informa tanto el subsistema narrativo como el estilístico, y no únicamente el primero, pues ello llevaría a su consideración parcial que impediría al espectador empatizar con la forma fílmica desde la que se expresa el realizador. Por ello proponemos leer dicha acción como una que informa el rasgo antropológico personalista de la relacionalidad.

Con base en lo anterior, nuestra tesis se podría formular en los siguientes términos: son las experiencias interpersonales y sociales de la participación las que salvan al héroe fordiano de poder ser leído como un antihéroe, siendo que la forma nuclear de dicha participación viene dada por la familia en sus diversas expresiones amorosas. Con otras palabras, lo que defendemos es que, reuniendo a menudo los héroes de Ford características que bien podrían hacer pensar al espectador en los modelos narratológicos del antihéroe, lo que hace que Cheyenne, Kaintuck y tantos otros *outlaws*, *outsiders* o *good-for-nothing* que seguirán asumiendo la acción rectora de la trama a lo largo de la extensa filmografía del director no se agoten en el perfil narratológico del líder de discutible bonhomía es el referente ejemplarizante que, informando la llamada a la acción, siempre ofrecen sus amores familiares en cuanto a germen de la dimensión social de la relacionalidad. Amores que, ya desde los primeros filmes del realizador, encarnan tanto en la figura de la madre como en la de la amante; mas, no una amante en su reducción sexualizada ni en su idealización, sino una encarnada que personifica –con rostro, manos, nombre, acción...– un compromiso, un proyecto de realización, una vida lograda. Lo vemos, volviendo sobre los primeros filmes del realizador, en *Straight Shooting* (A prueba de balas, 1917), en la que Cheyenne Harry no es visto por el espectador como un mercenario debido a su encuentro agraciado con los Sim y a la transformación que en él opera el reconocimiento del otro a raíz de la destrucción familiar;⁷³ y asistimos también a este hecho, posteriormente, en *Bucking Broadway* (A galope por Broadway, 1917), en la que la acción de autodeterminación o heroica adopta la forma de un rescate, una vez más, familiar, fundante de la participación a nivel social. Estructura que, volviendo ahora sobre *The Scarlet Drop* (1918), tercero de los filmes conservado del director, concurre en un Kaintuck cuyo *vector heroico* –así proponemos llamarlo a título meramente ilustrativo– resulta legible, a nuestro

⁷¹ R. GUTIÉRREZ DELGADO, 'El protagonista y el héroe', p. 44.

⁷² E. BANÚS, *Literatura europea. Una introducción*, New Book, Multiva Baja, 2000, p. 283.

⁷³ Sobre la relevancia estructural de este proceso de cambio del héroe, al que el autor se refiere como arco de transformación, cfr. A. SÁNCHEZ-ESCALONILLA, *Guion de aventuras y forja del héroe*, Ariel, Barcelona, 2002, pp. 81-82.

ver, en los siguientes términos: apunta, en su sentido, hacia la entrega y el sacrificio por el bien de la familia de la mujer a la que ama, Paulina; si bien esta componente de la proyectividad de la acción es únicamente comprensible en su merecida hondura en la medida en la que un volver repetido y atento sobre el filme nos permite reconocer el punto de aplicación de su acción y, por ende, su intensidad, en la relación participante de proximidad para con su madre. En otros términos, el sacrificio de Kaintuck, la eventual heroicidad de su acción respecto a Paulina se revela a la luz de la donatividad amorosa que celebra con su madre. Y es que, si acudiéramos a la propuesta de clasificación de los héroes de Carlyle, en este caso cabría hallar acomodo al héroe de *The Scarlet Drop* (1918) en las tipologías del héroe como profeta y sacerdote, en el sentido de que son los amores que habilitan la participación social y, en último término, las creencias, los radicales inspiradores de la acción de entrega.⁷⁴ De ahí que, en el estudio del heroísmo fordiano, sea preciso reconocer la centralidad de la familia, y muy especialmente la de la maternidad, en cuanto factor antropológico relacional que salva al héroe formal del antiheroísmo; es decir, que sabe leer el tratamiento de lo heroico más allá del accidente narratológico, como elemento de la forma filmica –en este caso, personalista–. Y es que, como recoge Gutiérrez Delgado, “cuando aparece el héroe, recordamos cómo debe ser la respuesta del ser-para-los-demás (la dimensión política de *ethos* personal)”, hasta el punto de que en dicha aparición “se manifiesta lo que hay en la potencia natural de cada persona en relación”.⁷⁵ El filme al que dedicamos este escrito constituye una feliz confirmación de este extremo de una forma que bien pudiera pasar inadvertida al lector inatento: son las apariciones heroicas de la madre de Kaintuck y de Paulina Calvert las que recuerdan al joven campesino venido a guerrillero cómo ha de ser su respuesta de ser-para-los-demás, encarnando la potencia natural de su persona en la relación amorosa. Ellas, discretas heroínas, habilitan desde la relación el virtuosismo accional que permite leer el heroísmo de Kaintuck.

Precisamente en lo que se refiere a Paulina, cabe aún añadir un extremo no menor. Y es que resulta llamativo que, en un filme tan temprano como *The Scarlet Drop* (1918), Ford conceda ya a los personajes femeninos un papel central en la comprensión del heroísmo desde una perspectiva antropológica; hasta el punto de que sin las decisiones de Paulina difícilmente cabe hallar unidad de sentido en la narrativa de la acción heroica de Kaintuck. Ford construye este andamiaje, como seguirá haciendo en no pocas ocasiones en filmes posteriores –la flor de cactus y su simbología en el desenlace de *The Man Who Shot Liberty Valance* (*El hombre que mató a Liberty Valance*, 1962) es un buen ejemplo–, en torno al empleo recurrente de un objeto que, a modo de hito o baliza, guía nuestra lectura en los momentos cruciales desde la óptica de la relacionalidad y, por ende, en aras de la mejor comprensión del heroísmo como complejo accional. En este caso, dicho objeto es un pañuelo –curiosamente, una prenda distintiva del genio del realizador, conocido por su manía de mordisquear uno durante los rodajes– que, en la última escena, vemos oler a Paulina con flagrante ensimismamiento. Es el pañuelo que instantes antes ella había sacado de la camisa del herido cuando este recibió el disparo de Graham; el mismo pañuelo que, durante la acampada nocturna, ella había dejado caer y él había recogido para ella; y ese que ella le había regalado con ocasión de la última conversación entre ambos, en la que él

⁷⁴ Recuérdesse cómo T. Carlyle clasifica los héroes en seis tipos, según se los aproxime o trate como divinidad, profeta, poeta, sacerdote, letrado o rey (en *Los héroes*, Sarpe, Madrid, 1985).

⁷⁵ R. GUTIÉRREZ DELGADO, ‘Héroe y trascendencia’, p.50.

rogaba a la joven Calvert que le permitiera amarla –a pesar de las diferencias familiares–, al tiempo que ella le pedía que abandonara para ello su estilo de vida como guerrillero. Un pañuelo que había aparecido, por tanto, hasta tres veces a lo largo del filme, haciendo coincidir su comparecencia con momentos en los que Paulina adopta decisiones fundantes de la dimensión relacional “yo-tú” entre ella y Kaintuck y que resultan habilitantes de una justa lectura del heroísmo (figura 10). El primero, cuando Paulina perdona a Kaintuck y no lo delata, ofreciéndole una oportunidad de redención a la que este responde con un simbólico “por esta acción voy a llevarte con los tuyos. Si no hubieses apagado ese fuego, tal vez me hubieran prendido” (intertítulo). Una escena en la que Ford, como hemos apuntado más arriba, hace al guerrillero rescatar el pañuelo del suelo; es decir, recoger literalmente el *testigo*. He aquí la manera en la que Paulina habilita el punto de partida de lo heroico, proponiendo el encuentro que cambia el sentido de la historia y que bautiza al héroe en cuanto escogido “debido a la aceptación de una misión que ha venido dada y no es buscada, como resultado de un conflicto que sólo él puede resolver”.⁷⁶ Posteriormente, volvemos a ver el pañuelo cuando Paulina se lo regala a Kaintuck a modo de señal, concediéndole así un espacio para la reflexión acerca del cambio de vida y la reorientación de la acción –en términos personalistas, la actualización de su autodeterminación– en aras de poder aceptar su ofrecimiento de compromiso.⁷⁷ Y, en tercer lugar, vemos el pañuelo cuando, ya hacia el final del filme, habiendo sido Kaintuck herido en su intento de salvar a Paulina del asalto de Graham, esta lo emplea para secar el sudor de su pretendiente, quien a través de esta acción parece haber concedido a la joven un anticipo de la decisión a la que había sido emplazado en el segundo momento relatado más arriba. De ahí que, en el gesto final de Paulina oliendo el pañuelo, se actualice el sentido total del complejo relacional que envuelve a uno y otro y configura el esquema heroico radical de la cinta.



Figura 10: fotogramas de *The Scarlet Drop* (1918). Arriba y abajo a la izquierda, los tres momentos en los que el pañuelo comparece asociado a decisiones

⁷⁶ R. GUTIÉRREZ DELGADO, ‘El origen del héroe’, p. 52.

⁷⁷ Nótese cómo el pañuelo cumple aquí la misma función que el corazón de madera que Cheyenne talla para Helen en *Bucking Broadway* (*A galope por Broadway*, 1917), si bien ahora con los papeles intercambiados.

cruciales de Paulina; abajo a la derecha, Paulina huele el pañuelo de Kaintuck tras la huida de este. Montaje propio.

Por si fuera poco, la última secuencia del filme ofrece aún otro signo definitorio del heroísmo fordiano. Con su huida, Kaintuck deja tras de sí una nota⁷⁸ para los hermanos Calvert y la escena final recrea la reacción de Paulina y Marley ante su lectura: ambos alzan la vista del papel y, dirigiéndose a cámara – es decir, a su hermana Alicia, que presumiblemente está al otro lado –, pronuncian un sentido “¡Pobre Alicia!” (intertítulo). Y es que, en el mundo fordiano, la conmiseración es una nota de lo heroico, precisamente porque el acto heroico es indisociable del de la participación a modo de reconocimiento del otro; solo así se comprenden los sacrificios y los actos de entrega de los héroes en su plenitud antropológica. De lo cual se deduce cómo la concepción fordiana del heroísmo participa de la nota relativa al martirio religioso, pues de alguna manera el culmen de la acción heroica se halla informado por la acción agraciada que, como explica Gutiérrez Delgado, inaugura “una nueva comunidad espiritual superior a la política”.⁷⁹ Esto es, justamente, lo que acontece en un filme tan temprano como *The Scarlet Drop* (1918), en el que lo heroico resulta ser, en puridad, una acción total compartida en el complejo relacional de las acciones participantes que permiten superponer las comunidades del amor conyugal y familiar respecto a las de un orden político alienante.

V. CONCLUSIONES. Comenzábamos este estudio situándolo en el marco de nuestro proyecto de investigación en torno al personalismo fílmico de John Ford; más concretamente, al rasgo antropológico de la relacionalidad como característico de un eventual personalismo fordiano. A partir de lo cual situábamos las presentes páginas en el contexto único que nos brindaba el reciente descubrimiento de un *western* del director que se consideraba perdido y nunca había llegado a ser estrenado en España: *The Scarlet Drop* (1918). Nuestra relación investigadora con el restaurador e historiador del cine chileno, Jaime Córdova, nos permitía el pasado mes de febrero de 2025 el acceso a una película sobre la que hasta la fecha no se han pronunciado los estudiosos y críticos de la obra del cineasta de origen irlandés. Razón más que suficiente para descender al estudio detenido y atento del tratamiento del heroísmo fordiano, tan ampliamente comentado por los estudiosos del realizador, en el filme en cuestión.

A partir de los antecedentes científicos y del contexto descrito, en estas páginas hemos ofrecido una lectura personal al respecto a raíz de la cual podemos ahora extraer las siguientes conclusiones, siempre provisionales.

En primer lugar, nuestra experiencia de buen encuentro con el filme nos ha permitido corroborar cómo Ford, ya desde un trabajo tan temprano, se preocupa por retratar en sus mujeres la fortaleza informadora de la donatividad y el compromiso con el bien común en los que se sustenta la estructura de la

⁷⁸ Se trata de la nota que el mayor Calvert guardaba en su cartera y que, en sus últimos momentos de vida, todavía al comienzo de la cinta, compartió con su sirvienta, Ana, madre de Buck. En la misiva, Josiah Calvert revela que tuvo a su hija nacida el 11 de julio de 1839 precisamente con Ana. Es entonces cuando conocemos que la hija mestiza no es Paulina, sino Alicia.

⁷⁹ R. GUTIÉRREZ DELGADO, ‘Héroe y transcendencia’, p. 53. La propia autora, al comienzo del mencionado trabajo advierte que “desde una postura escéptica, la figura del héroe significa fracaso político, ya que es un claro indicador de que hay problemas no resueltos desde el Estado”, de suerte que cabe predicar de la actitud heroica que “sitúa al individuo en un ideal de superación incompatible con la acción pública, que busca nivelar”, siendo así que lo heroico deviene en “signo de conflicto y descontrol de lo público”.

relacionalidad y, por extensión, el germen del heroísmo. Y ello hasta el punto de que el heroísmo de los personajes aparentemente centrales de Ford resulta ilegible si no es desde una honda comprensión del complejo relacional en el que las madres y las amantes ocupan un lugar central. *The Scarlet Drop* (1918) es un ejemplo inmejorable, pues hemos podido argumentar cómo la figura de la madre y las decisiones y acciones libres de Paulina son, desde un análisis antropológico, no solo tan heroicas como las de Kaintuck, sino en última instancia habilitantes de estas.

En segundo lugar, en lo atinente a los elementos visuales y narrativos que permiten identificar los rasgos de la forma fílmica fordiana, hemos podido evidenciar la presencia y función estética de recursos estilísticos relativos al encuadre y los planos, y hemos comprobado cómo los héroes fordianos se caracterizan por dejar algo tras de sí, generalmente un objeto con un valor simbólico esencial para desbloquear una situación alienante que afecta a un ser amado; como de hecho hace Kaintuck, en este caso mediante la nota de Josiah Calvert. Y, más allá de si ellos logran o no ser parte de ese algo refundado, de esa comunidad restaurada en sus lazos participantes, lo esencial desde una lectura antropológica personalista es que ese elevarse del propio dejar algo a rasgo *formal fílmico* es, *eo ipso*, sintomático de la integralidad de su acción relacional.

Pero, además –y por último–, no queremos dejar de advertir cómo *The Scarlet Drop* (1918) revela una nota radical del heroísmo fordiano incontestablemente personalista. Nos referimos a la conmiseración. Y es que, como advertimos ya en el filme objeto de análisis, pero seguiremos viendo en la longitudinal de la obra del realizador, en el cine de Ford la acción del héroe es indisoluble de la participación, entendida esta en términos de reconocimiento del otro. Solo así cabe comprender la donatividad y los actos sacrificiales de los héroes más allá de los arquetipos narratológicos y en oportuno encuentro con la preocupación última del cineasta, que no era otra que retratar a las personas en el desenvolvimiento ordinario de sus relaciones, prestando especial atención a la poética que subyace a la llamada a la realización de sí a través del reconocimiento del otro y la consecuente entrega amorosa.

VI. Bibliografía

- H. ARENDT, *La condición humana*. Paidós, Barcelona, 1993.
- E. BANÚS, *Literatura europea. Una introducción*. New Book, Multiva Baja, 2000.
- P. BOGDANOVICH, *John Ford*. Hatari Books, Madrid, 2018.
- D. BORDWELL y K. THOMPSON, *El arte cinematográfico. Una introducción*. Paidós, Barcelona, 1995.
- J-M. BURGOS, *Introducción al personalismo*. Palabra, Madrid, 2012.
- J-M. BURGOS, *Para comprender a Karol Wojtyła. Una introducción a su filosofía*. BAC, Madrid, 2014a.
- J-M. BURGOS, 'Wojtyła y Husserl: una comparación metodológica', *Acta Philosophica. Rivista internazionale di filosofia*, 23 (2014b/II), pp. 263-288.
- J-M. BURGOS, 'El personalismo ontológico moderno I. Arquitectónica', *Quién. Revista de filosofía personalista*, 1 (2015a), pp. 9-27.

- J-M. BURGOS, 'El personalismo ontológico moderno II. Claves Antropológicas', *Quién. Revista de Filosofía Personalista*, 2 (2015b), pp. 7-32.
- J-M. BURGOS, 'El personalismo de Karol Wojtyla como Personalismo Integral. Un análisis filosófico y una propuesta', *Cuadernos de Pensamiento*, 32 (2019), pp. 105-134.
- J-M. BURGOS, 'La epistemología de Karol Wojtyla: experiencia y comprensión', en R. Fayos Febrer y E. Ortiz Lluca (eds.), *El testimonio de Karol Wojtyla*, EUNSA, Pamplona, 2022, pp. 133-162.
- J-M. BURGOS, 'La filosofía social de Karol Wojtyla. I. Persona, participación, alienación, relación interpersonal', *Quién. Revista de Filosofía Personalista*, 17 (2023a), pp. 93-115.
- J-M. BURGOS, 'La filosofía social de Karol Wojtyla. II. Nosotros. Comunidad, sociedad y *communio personarum*. El bien común', *Quién. Revista de Filosofía Personalista*, 18 (2023b), pp. 7-32.
- G. CAPPELLO, 'Configuración y tiempo del antihéroe', *Contratexto*, 016 (2008), pp. 171-181.
- T. CARLYLE, *Los héroes*. Sarpe, Madrid, 1985.
- J. CARREÑO AGUADO, 'Centauros del desierto: apuntes para una lectura desde el Personalismo Integral', *Quién. Revista de filosofía personalista*, 16 (2022), pp. 87-114.
- J. CARREÑO AGUADO, 'Fundamentos personalistas en el cine 'mudo' de John Ford: reflexiones desde *Straight Shooting* (1917), *Just Pals* (1920), *The Iron Horse* (1924), *3 Bad Men* (1926), *Hangman's House* (1928) y *Four Sons* (1928)', *AYLLU-SIAF*, 5 (2023/2), pp. 73-111.
- J. CARREÑO AGUADO, 'Una 'caja de personas': *La Diligencia* (1939) como Carta del Personalismo Fordiano', en A. Esteve Martín (coord.), *El reconocimiento del otro en el cine de John Ford, de Roberto Rossellini y en algunas expresiones del cine actual*, Dykinson, Madrid, 2024, pp. 163-194.
- J. CARREÑO AGUADO, 'Epifanía y redención: Los tres padrinos, del papel a la pantalla', *Red de Investigaciones filosóficas José Sanmartín Esplugues*, 2025 (<https://proyectoscio.ucv.es/filosofia-y-cine/epifania-y-redencionlos-tres-padrinos-del-papel-a-la-pantalla/> - Accedido el 7 de agosto de 2025).
- J. CARREÑO AGUADO, *Cuadernos de filosofía y cine. Tomo I. El personalismo filmico de John Ford: una antropología de la relacionalidad*. Tirant lo Blanch, Valencia, 2025.
- S. CAVELL, *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*. Harvard University Press, Cambridge, 1981.
- K. DAY, 'What Makes a Man to Wander?: *The Searchers* as a Western Odyssey', *Arethusa*, 41 (2008), pp. 11-49.
- M. DEMPSEY, 'John Ford: una reconsideración', en *John Ford*. Filmoteca Española, Madrid, 1988, pp. 249-268.
- S. EYMAN, *John Ford. Print the Legend*. T&B Editores, Madrid, 2006.

- S. EYMAN, y P. DUNCAN, *John Ford. Las dos caras de un pionero 1894-1973*. Taschen, Madrid, 2004.
- T. GALLAGHER, *John Ford. El hombre y su cine*. Akal, Madrid, 2009.
- J-L. GUARNER, 'Todo lo que vive es sagrado', en *A propósito de John Ford*. Cult Books, Madrid, 2024, pp. 69-71.
- R. GUTIÉRREZ DELGADO, *Lo heroico en el cine de John Ford*. Tesis doctoral inédita, Universidad de Navarra, 2004.
- R. GUTIÉRREZ DELGADO, 'El cine tiene sentido. El análisis iconológico como método para entender un film: *Pasión de los fuertes* (John Ford, 1946)', en J-J. Marzal Felici y F-J. Gómez Tarín (eds.), *Metodologías de análisis del film*, Edipo, Madrid, 2007, pp. 539-544.
- R. GUTIÉRREZ DELGADO, 'Young Mr. Lincoln: El rastro de la Historia en un mito de John Ford', *Filmhistoria online*, 21 (2011/2).
- R. GUTIÉRREZ DELGADO, 'John Ford and the Author Theory: contribution of Anglo-Saxon criticism towards debate', *Comunicación y Sociedad*, XXV (2012a/1), pp. 39-58.
- R. GUTIÉRREZ DELGADO, 'El protagonista y el héroe: definición y análisis poético de la acción dramática y de la cualidad de lo heroico', *Ámbitos*, 21 (2012b), pp. 43-62.
- R. GUTIÉRREZ DELGADO, 'El sacrificio asombroso. La razón heroica del relato mítico en *El hombre que mató a Liberty Valance* (John Ford, 1962)', en R. Gutiérrez Delgado (coord.), *Poéticas de la persona: Creación, responsabilidad y vigencia en la Comunicación Pública y la Cultura. Estudios en homenaje a Juan José García-Noblejas*. Comunicación Social, Salamanca, 2013, pp. 110-122.
- R. GUTIÉRREZ DELGADO, R. 'El origen del héroe: nacimiento, misión y necesidad', en R. Gutiérrez Delgado (coord.), *El renacer del mito: héroe y mitologización en las narrativas*. Comunicación Social, Salamanca, 2019, pp. 51-81.
- R. GUTIÉRREZ DELGADO, 'Los héroes de John Ford. Melancolía en tiempos de egoísmo', *FilaSiete. Monográfico nº5: John Ford*, 213 (2023), pp. 38-40.
- R. GUTIÉRREZ DELGADO, 'Los "fracasados" de John Ford. Algunas reflexiones sobre el heroísmo y la debilidad de la persona', en A. Esteve Martín (coord.), *El reconocimiento del otro en el cine de John Ford, de Roberto Rossellini y en algunas expresiones del cine actual*. Dykinson, Madrid, 2024a, pp. 119-144.
- R. GUTIÉRREZ DELGADO, 'Héroe y trascendencia: la imagen intolerable de ser libre', *Conocimiento y Acción*, 4, (2024b/1), pp. 33-56.
- A. LANUZA AVELLO, *El hombre intranquilo. Mujer y maternidad en el cine clásico americano*. Ediciones Encuentro, Madrid, 2011.
- A. LANUZA AVELLO, 'La comunidad en el cine de John Ford: un mensaje de esperanza para una sociedad escéptica', en A. Esteve Martín (coord.), *Claves para la alianza entre filosofía y cine. La superación del escepticismo en la pantalla, la antropología cinematográfica y el personalismo filmico*. Dykinson, Madrid, 2023, pp. 139-156.

- A. LANUZA AVELLO, 'La maternidad en el cine de John Ford, un vínculo fundamental', en A. Esteve Martín (coord.), *El reconocimiento del otro en el cine de John Ford, de Roberto Rossellini y en algunas expresiones del cine actual*. Dykinson, Madrid, 2024, pp. 145-162.
- A. LANUZA AVELLO, y CABEZUELO-LORENZO, 'Redención y valores religiosos en la obra de John Ford', *Sphera Publica*, 2 (2017/17), pp. 77-90.
- J. MCBRIDE, *Tras la pista de John Ford*, Cult Books, Madrid, 2021.
- J. MITRY, 'Entrevista con John Ford', en *John Ford*. Filmoteca Española, Madrid, 1988, pp. 217-222.
- J. ORELLANA, y J-P. SERRA, *Pasión de los fuertes: la mirada antropológica de diez maestros del cine*. Madrid, Cie Dossat, 2005.
- E. PANOFSKY, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Routledge, London, 1972.
- G. PÉREZ HERRERA, 'Las mujeres de Ford', *FilaSiete. Monográfico nº5: John Ford*, 213 (2023), pp. 32-33.
- J-J. PÉREZ-SOBA, 'El misterio del amor según Karol Wojtyła', en J-M. Burgos (ed.), *La filosofía personalista de Karol Wojtyła*. Palabra, Madrid, 2007, pp. 69-86.
- J-A. PERIS-CANCIO, 'La lectura de películas del cine clásico de Hollywood como fuente de conocimiento filosófico. Comparación de la obra de Stanley Cavell con la de Robert B. Pippin', *Boletín de estudios de filosofía y cultura Manuel Mindán*, 14 (2019), pp. 207-221.
- J-A. PERIS-CANCIO, y G. MARCO PERLES, 'El personalismo fílmico como filosofía cinemática: fundamentos, autores, escenarios y cuestiones disputadas', en A. Esteve Martín (coord.), *El reconocimiento del otro en el cine de John Ford, de Roberto Rossellini y en algunas expresiones del cine actual*, Dykinson, Madrid, 2024, pp. 19-42.
- J-A. PERIS-CANCIO, G. MARCO PERLES, y J. SANMARTÍN ESPLUGUES, 'La filosofía del cine que sostiene el personalismo fílmico: la centralidad de la experiencia y el análisis filosófico-fílmico', *AYLLU-SIAF*, 4 (2022), pp. 47-76.
- A. SÁNCHEZ-ESCALONILLA, *Guion de aventuras y forja del héroe*. Ariel, Barcelona, 2002.
- J. SANMARTÍN ESPLUGUES, y J-A. PERIS-CANCIO, 'Personalismo integral y personalismo fílmico: una filosofía cinemática para el análisis antropológico del cine', *Quién. Revista de Filosofía Personalista*, 12 (2020), pp. 177-198.
- E. TORRES-DULCE, 'Homero en Texas: *The Searchers*', *Nickel Odeon*, 26 (2002), pp. 54-63.
- F-J. URKIJÓ, *John Ford*. Cátedra, Madrid, 2010.
- M-M. WINKLER, 'Homer's Iliad and John Ford's *The Searchers*', *Gaia*, 7 (2003), pp. 593-599.
- K. WOJTYLA, *Trilogía inédita. II. El hombre y su destino. Ensayos de antropología*. Palabra, Madrid, 2014.

N-E. ZUBIAUR GOROZIKA, 'Integrales, frustradas, posesivas, ineptas: figuras de la madre en el cine de John Ford', *Secuencias*, 45 (2017), pp. 13-36.