

Personalismo integral y personalismo fílmico: una filosofía cinematográfica para el análisis antropológico del cine*

*Integral personalism and film personalism: a cinematic
philosophy for the anthropological analysis of cinema*

JOSÉ SANMARTÍN**
JOSÉ ALFREDO PERIS***

Resumen: El personalismo integral desarrollado por Karol Wojtyła y Juan Manuel Burgos puede ser reconocido en el medio fílmico, a través de lo que se puede designar como personalismo fílmico. Directores como John Ford, Frank Capra, Leo McCarey, Mitchell Leisen o Gregory La Cava incorporaron a su lenguaje fílmico una perspectiva personalista que se hacía presente en la elección y el tratamiento fílmico de las narraciones que dirigían. Sin embargo, esto no siempre aparecía en la superficie de lo presentado en la pantalla, por lo que resulta necesaria una indagación más profunda de lo que se nos muestra. Esa lectura se ve beneficiada por el diálogo con textos filosóficos de autores como los ya mencionados, pero también muestra la claridad conceptual que le reportan los rasgos arquitectónicos y las claves antropológicas del personalismo integral. Para precisar la interacción entre cine y pensamiento filosófico personalista nos proponemos dos ejes argumentales. En el primero, delimitaremos algunos ejemplos de personalismo fílmico, reflexionando sobre películas de los directores ya referidos. En el segundo, daremos cuenta de aquellas lecturas de filosofía personalista que permiten una mejor comprensión de estos textos fílmicos, centrándonos en el personalismo integral.

Palabras clave: personalismo filosófico, personalismo integral, personalismo fílmico, centralidad de la persona, afectividad, persona masculina/persona femenina, Karol Wojtyła, Juan Manuel Burgos, John Ford, Frank Capra, Leo McCarey, Mitchell Leisen, Gregory La Cava.

* Queremos agradecer expresamente las aportaciones realizadas por los revisores que nos han ayudado no solo a mejorar el texto, sino también a orientar el futuro de la investigación sobre la relación entre personalismo integral y personalismo fílmico.

** Instituto Universitario de Investigación en Filosofía Edith Stein. Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir. E-mail: jose.sanmartin@ucv.es

*** Facultad de Filosofía, Letras y Humanidades. Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir. E-mail: jalfredo.peris@ucv.es

Abstract: The integral personalism developed by Karol Wojtyła and Juan Manuel Burgos can be recognized in the film medium, through what can be designated as film personalism. Directors such as John Ford, Frank Capra, Leo McCarey, Mitchell Leisen and Gregory La Cava incorporated a personalist perspective into their film language that was present in the choice and filmic treatment of the narratives they directed. However, this did not always appear on the surface of what was presented on the screen, so a deeper investigation of what is shown is necessary. This reading benefits from the dialogue with philosophical texts of authors such as those already mentioned, but it also shows the conceptual clarity that the architectural features and anthropological keys of the integral personalism bring. In order to specify the interaction between cinema and personalist philosophical thought, we propose two main lines of argument. In the first one, we will delimit some examples of film personalism, reflecting on the films of the directors already mentioned. In the second, we will give an account of those readings of personalist philosophy that allow a better understanding of these filmic texts, focusing on integral personalism.

Keywords: philosophical personalism, integral personalism, filmic personalism, centrality of the person, affectivity, masculine/feminine person, Karol Wojtyła, Juan Manuel Burgos, John Ford, Frank Capra, Leo McCarey, Mitchell Leisen, Gregory La Cava.

Recibido: 12/2/2020

Aceptado: 9/7/2020

1. El personalismo integral y la filosofía personalista del cine

El personalismo integral que desarrolla el profesor Juan Manuel Burgos¹ considera necesario precisar una propuesta intelectualmente vigorosa sobre el personalismo a raíz de las aportaciones de Karol Wojtyła². En ese sentido sostiene que es posible mantener una doble fidelidad. Por un lado, a la tradición filosófica más ligada a la metafísica, tanto en su versión clásica grecolatina, como en su expresión cristiana, particularmente en lo que se refiere a la ontología de la persona humana en Tomás de Aquino. Por otro lado, a las exigencias de una modernidad más preocupada por las cuestiones del sujeto del conocimiento (o de las superaciones del escepti-

¹ Cfr. J. M. BURGOS, "El personalismo ontológico moderno I. Arquitectónica", en *Quién, Revista de filosofía personalista*, 1 (2015), pp. 9-27; "El personalismo ontológico moderno II. Claves Antropológicas", en *Quién, Revista de filosofía personalista*, 2 (2015), pp. 7-32.

² Cfr. J. M. BURGOS, *La experiencia integral*, Palabra, Madrid 2015.

cismo), en la que se encuentra igualmente envuelta gran parte de nuestra cultura, incluso más allá de las fronteras del cultivo de la filosofía.

En este segundo aspecto de respuesta a las exigencias de la modernidad puede tener un lugar apropiado una filosofía personalista del cine, que reconoce cómo se ha ido desarrollando a través de películas, en lo que hemos designado como “personalismo fílmico”. A la luz del personalismo filosófico, el personalismo fílmico permite proponer una propia filosofía cinematográfica, con capacidad para competir con otras propuestas que se ofrecen hoy en día como pautas de lectura del medio fílmico. De ese modo puede mostrar la fortaleza intrínseca de su red conceptual para la comprensión del sentido profundo que estos directores del personalismo fílmico quisieron imprimir a sus películas.

Al director personalista se le reconoce por toda una serie de mensajes en los que cree y propone al espectador la belleza interior de las personas, su capacidad de sobreponerse a las adversidades para significar la victoria del amor, los vínculos que se crean en la familia y en las relaciones matrimoniales sinceras, igualitarias y de mutuo reconocimiento y respeto, el valor de la vida de los que parecen más pobres e insignificantes, la necesidad de lazos comunitarios fuertes para contrarrestar u orientar adecuadamente las presiones del poder político o económico... Por ello la confluencia con el personalismo filosófico resulta notoria, particularmente con las claves y la arquitectónica del personalismo integral, que permiten una lectura abierta de las películas como textos³.

Desde este planteamiento, el presente artículo realizará una breve semblanza de los principales directores representantes del personalismo fílmico en el Hollywood clásico, para, a continuación, localizar las lecturas personalistas que suministran mejores pistas para leer la filosofía que encierran los filmes –personalistas desde el personalismo fílmico–.

2. El punto de partida: las películas como ensayos filosóficos en la filmografía de Mitchell Leisen, Gregory La Cava, Leo McCarey, Frank Capra y John Ford

El punto de partida de la investigación que venimos desarrollando⁴ lo constituyeron las películas de directores del Hollywood llamado clási-

³ Hemos justificado este tipo de lecturas con respecto a la filmografía de Mitchell Leisen, pero proponiendo que es un método que se puede aplicar de modo general al análisis filosófico del cine. Cfr. J. A. PERIS, “Fundamentación filosófica de las conversaciones cavellianas sobre la filmografía de Mitchell Leisen”, en *SCIO. Revista de Filosofía*, 9 (2012), pp. 55-84.

⁴ La hemos desarrollado en el Grupo de Investigación número 100 de la Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir, denominado: Estudio filosófico de las propuestas

co –una categoría que nos sirve para referirnos a las películas de los años treinta y cuarenta–, pero sin pretensión alguna de concebirla como algo que reúna filmes desarrollados con homogeneidad⁵.

Tras esta opción se encuentra una visión del director como autor –sin compartir estrictamente los planteamientos de la llamada “teoría del autor”–. En efecto, la teoría del autor se aproxima a esa versión realista de V. F. Perkins⁶ por la que entendemos que hay que atribuir al director la concepción unificada del filme, y que nosotros solemos identificar como responsabilidad moral ante el significado de la obra y, por tanto, ante sus connotaciones artísticas.

En otros trabajos⁷ hemos mostrado cómo el planteamiento del personalismo fílmico que se fragua en el Hollywood de los años treinta y cuarenta –con antecedentes en los finales de los veinte y secuelas en los cincuenta– encontró eco en el cine europeo tras la Segunda Guerra Mundial (Rossellini, Bresson...) y aún en el cine contemporáneo (Jean-Pierre y Luc Dardenne, Aki Kaurismäki...). Ahora nos vamos a centrar en las características del momento original para poder delimitar mejor sus relaciones con el personalismo filosófico de entreguerras.

de directores de cine del denominado Hollywood clásico, aprobado el 07/12/2012. Esta investigación ha recibido subvenciones en proyectos de I+D+I, convocatorias competitivas por parte de la Universidad:

1. ¿Qué nos enseña el Hollywood clásico sobre igualdad varón/mujer y matrimonio? Del 14/04/2016 al 13/04/2017.

2. Las coordenadas del personalismo fílmico en el cine de Hollywood (1930-1950), su comparación con el cine actual y las series de tv y la renovación del personalismo en diálogo con la filosofía de Stanley Cavell. Del 8/02/2018 al 31/12/2018.

3. Filosofía y cine III: Los Westerns de Anthony Mann y James Stewart. Del 27/03/2019 al 15/05/2019.

4. Segunda fase de Las coordenadas del personalismo fílmico en el cine de Hollywood (1930-1950), su comparación con el cine actual y las series de tv y la renovación del personalismo en diálogo con la filosofía de Stanley Cavell. Del 07/05/2019 al 31/12/2019.

5. Prórroga de la misma en el 2020.

⁵ Algo que advirtió con claridad George M. Wilson. Cfr. G. M. WILSON, *Narration in Light. Studies in Cinematic Point of View*, Johns Hopkins University Press, Baltimore (Maryland), London 1992. [Hay traducción castellana, *Narración en la luz. Estudios del punto de vista cinematográfico* (M. Golfe, Trad.), Universidad de Córdoba Press, Córdoba 2019.]. Entre nosotros también desarrolló ese argumento Carlos Losilla. Cfr. C. LOSILLA, *La invención de Hollywood. O cómo olvidarse de una vez por todas del cine clásico*, Paidós, Barcelona 2003.

⁶ V. F. PERKINS, *Film as Film. Understanding and Judging Movies* (2º ed.), Da Capo Press, Boston MA 1993. [Hay traducción al castellano de la primera edición en Penguin, 1972, *El lenguaje del cine* (R. Font, Trad.), Fundamentos, Madrid 1976].

⁷ Cfr., además de los reflejados en la nota 18, J. A. PERIS & J. SANMARTÍN, *Cuando el cine se compromete con la dignidad de la persona, entretiene mejor*, en (J. Sanmartín Esplugues, Ed.) *Red de Investigaciones Filosóficas Scio*, 15/20/2018. Obtenido de <https://www.proyectosocio.ucv.es/filosofia-y-cine/compromete-del-cine-con-la-dignidad-de-la-persona/>.

3. La pluralidad de propuestas del personalismo fílmico

Nuestro estudio del personalismo fílmico ha ido encontrando puntos de coincidencia entre los distintos directores, pero también una evidente diversidad. La defensa del valor y la dignidad de la persona humana no se opera desde una sola perspectiva estilística, ni constriñe la libertad creativa del director. Al contrario, lo que suscita es una pluralidad de expresiones fílmicas.

Hemos encontrado aquí un claro paralelismo entre el personalismo fílmico y la visión que Emmanuel Mounier desarrollaba del personalismo filosófico. Esta referencia al comienzo de su obra *Manifiesto al servicio del personalismo* nos ha sido de gran utilidad a la hora de articular adecuadamente la unidad y la pluralidad del personalismo fílmico⁸.

Tanto el personalismo de Mounier como los personalismos fílmicos que nos ocupan se desarrollaron en situaciones de crisis económica y social cuya consecuencia son fórmulas políticas que amenazaban la convivencia democrática⁹. Era el momento para sostener con firmeza y claridad “el primado de la persona humana sobre las necesidades materiales y sobre los mecanismos colectivos que sustentan su desarrollo”. De ese modo, se estaría en condiciones de encontrar un “camino por encima del fascismo, del comunismo y del mundo burgués decadente”. Se trata de un momento de claro paralelismo con las crisis que estamos viviendo a comienzos del siglo XXI. Basta con que, donde se alude a “fascismo y comunismo”, se hable de “populismo”, y el “mundo burgués decadente” se reemplace por el “materialismo consumista”.

El cine personalista muestra con frecuencia el dilema moral que se les plantea a las personas a la hora de elegir entre su propio beneficio o el de la comunidad; entre el matrimonio para la búsqueda de seguridad económica y el matrimonio por amor; entre la solidaridad en el trabajo o la opción por el “sálvese el que pueda”; entre la atención hacia los desposeídos o la cerrazón de la mirada hacia el propio bienestar; entre la democracia al servicio de los derechos de las personas o la corrupción; entre la política internacional armamentista o la construcción de la paz... Todo ello centrado en narraciones que focalizan su atención no en héroes rutilantes, sino en personas sencillas que escuchan la voz de su conciencia, y que, con frecuencia, encuentran en el matrimonio, la familia y la comunidad los lugares donde aprender la fidelidad a los propios ideales profundos.

⁸ E. MOUNIER, *Manifiesto al servicio del personalismo. Personalismo y cristianismo*, Taurus, Madrid 1976, p. 9.

⁹ Cfr. J. M. BURGOS, *Introducción al personalismo*, Palabra, Madrid 2012, pp. 5-8.

Lógicamente un abanico así de argumentos y narraciones se expresa de un modo amplio, sugestivo, nada programático y sí cercano a la vida de las personas comunes, o, dicho en lenguaje político-social, del pueblo. Pero sí resulta fácil reconocer como un factor común un “acuerdo en las condiciones elementales, físicas y metafísicas de una nueva civilización”. De este modo, las películas del personalismo fílmico testimonian “una convergencia de voluntades... sin afectar a su diversidad, para buscar los medios de pesar eficazmente sobre la historia”.

Todos los directores personalistas eran conscientes de esta responsabilidad, pero al mismo tiempo de su condición de cineastas que no podían hacer de su arte un mero servicio a un mensaje político o social. Se trataba de llegar a instancias más profundas, aquellas que movilizan el corazón y recuerdan la vocación al amor como clave de la felicidad de todas las personas. En definitiva, de conmover a la afectividad tierna, en palabras de Dietrich von Hildebrand¹⁰.

Para una mayor precisión sería oportuno referirse a una pluralidad de personalismos fílmicos, si bien una economía del lenguaje invita a emplear el singular. Pero no solo eso. Una reflexión sobre lo que nos presentan estas películas desde el PI puede permitirnos localizar mejor aquellos aspectos que les dan unidad en la pluralidad.

El personalismo fílmico de Capra tiene como eje la *esperanza*, que mueve a confiar en el triunfo de una civilización del amor; el personalismo fílmico de McCarey gira en torno a la *vinculación* entre las personas y su mutuo reconocimiento, que teje lazos más fuertes que los creados por la economía o la política; el de Ford se vincula con la antropología de la vocación, que se significa en la capacidad de *entrega y sacrificio* de las personas por su comunidad; el de Leisen se asocia con la *purificación del verdadero amor*, aquel que reconoce en las distintas pruebas la oportunidad de no confundir el bien del otro con el propio interés; finalmente, el personalismo fílmico de La Cava se asocia con la *misericordia*, que sabe perdonar y acoger la fragilidad humana.

¹⁰ D. V. HILDEBRAND, *El corazón*, Palabra, Madrid 1996, pp. 93-94.

<p>PERSONALISTA: toda doctrina, toda civilización que afirma el primado de la persona humana sobre las necesidades materiales y sobre los mecanismos colectivos que sustentan su desarrollo.</p> <p>PERSONALISMOS FILOSÓFICOS O CULTURALES: frente a unas concepciones masivas y parcialmente inhumanas de la civilización, comparten asentimientos que pueden servir de base a una civilización centrada en la persona humana.</p> <p>PERSONALISMOS FÍLMICOS: modo de concebir el cine basado en la centralidad de la persona en el relato fílmico, que se desarrolla desde la responsabilidad creativa del director, y que favorece y fortalece asimismo la personalidad de los actores y las actrices y de todo su equipo de colaboradores.</p>				
<p>PF DE FRANK CAPRA: <i>lógica de la esperanza en la civilización del amor</i></p>	<p>PF DE LEO McCAREY: <i>lógica de la vinculación entre las personas y su mutuo reconocimiento</i></p>	<p>PF DE JOHN FORD: <i>lógica de la entrega y del sacrificio de las personas por su comunidad</i></p>	<p>PF DE MITCHELL LEISEN: <i>lógica de la purificación del verdadero amor</i></p>	<p>PF DE GREGORY LA CAVA: <i>lógica de la misericordia ante la fragilidad humana</i></p>

Fuente de tabla. Elaboración propia.

Empleamos la expresión “lógica” porque queremos subrayar que, a lo largo de la filmografía de cada uno de estos directores, se desarrolla una forma ensayística audiovisual, que transmite un modo de pensar y que al mismo tiempo hace reconocible la autoría de la obra. Detengámonos en cada uno de estos personalismos.

4. La esperanza en Capra, la vinculación en McCarey, la purificación del verdadero amor en Leisen y la misericordia en La Cava

La obra de Frank Capra¹¹ viene recorrida de principio a fin por la alianza entre la pequeñez de los protagonistas que el director italiano

¹¹ Una referencia ineludible sobre la obra de Capra es su propia autobiografía, F. CAPRA, *Frank Capra. The Name above the Title: an Autobiography*, Da Capro Press, New York 1997.

presenta en sus diversos filmes y su capacidad de amar. Esta capacidad lleva a cultivar de modo perseverante la esperanza. Habitualmente esto se ha observado en los llamados *héroes de Capra*, pero una afirmación más precisa tendría que referirse a los *héroes* y a las *heroínas*, a la conversación, la complementariedad y el compromiso que se teje entre la protagonista femenina y el protagonista masculino, y que hace que sean *el matrimonio* o *la pareja* los verdaderos sujetos de la esperanza. Es lo que ocurre desde *The Strong Man* (*El hombre cañón*, 1926), hasta *Pocketful of Miracles* (*Un gánster para un milagro*, 1961). Y tiene sus momentos más icónicos en estos cinco filmes: *It Happened One Night* (*Sucedió una noche*, 1934); *Mr. Deeds Goes to Town* (*El secreto de vivir*, 1936); *Mr. Smith Goes to Washington* (*Caballero sin espada*, 1939); *Meet John Doe* (*Juan Nadie*, 1941) y, sobre todo, la que realiza funciones de compendio de su personalismo: *It's a Wonderful Life* (*¡Qué bello es vivir!*, 1946).

La maestría de Capra tras la cámara consigue proponer mundos en los que la lucha de los protagonistas no decae ante las adversidades, sino que se va reforzando con las transformaciones que su propia relación personal experimenta. Va de lo más pequeño –el amor íntimo entre un hombre y una mujer que se enamoran– hasta la propia familia humana, necesitada de aprender de estos lazos de solidaridad si quiere superar las crisis de su comunidad y del planeta. Esto último se hace particularmente patente en *State of the Union* (*El estado de la unión*, 1948).

Leo McCarey¹² desarrolla un personalismo en el que el lenguaje no verbal tiene gran trascendencia. Sus primeras experiencias como direc-

[Hay traducción española, *Frank Capra. El nombre delante del título*. T&B Editores, Madrid 2007]. Un estudio pormenorizado de toda la filmografía de Capra lo hemos realizado en cuatro publicaciones; citamos de manera ágil: en J. SANMARTÍN & J. A. PERIS, *Cuadernos de Filosofía y Cine 02. Los principios personalistas en la filmografía de Frank Capra*. Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir, Valencia 2017; *Cuadernos de Filosofía y Cine 03. La plenitud del personalismo fílmico en la filmografía de Frank Capra (I). De Mr. Deeds Goes to Town (1936) a Mr. Smith Goes to Washington (1939)*, ídem, 2019; *Cuadernos de Filosofía y Cine 04. La plenitud del personalismo fílmico en la filmografía de Frank Capra (II). De Meet John Doe (1941) a It's a Wonderful Life (1946)*, ídem, 2019; *Cuadernos de Filosofía y Cine 06: Plenitud, resistencia y culminación del personalismo fílmico de Frank Capra. De State of the Union (1948) a Pocketful of Miracles (1961)*, ídem, 2020. Para la bibliografía analizada sobre la obra de Capra nos remitimos a estas obras, incluyendo nuestros artículos científicos publicados. Todas las contribuciones sobre Capra (al igual que sobre La Cava y McCarey) tuvieron una primera edición digital que favoreció su discusión pública en <https://proyectosocio.ucv.es/>.

¹² Hemos estudiado pormenorizadamente la primera parte de filmografía de Leo McCarey en J. SANMARTÍN & J. A. PERIS, *Cuadernos de Filosofía y Cine 01. Leo McCarey y Gregory La Cava*, Valencia: Universidad Católica de Valencia. También hicimos un estudio singularizado de uno de sus filmes de más difícil acceso en J. A. PERIS, "'Part Time Wife' (Esposa a medias) (1930) de Leo McCarey: una película precursora de las comedias de rematrimonio de Hollywood", *SCIO, Revista de Filosofía*, 12 (2016), pp. 247-287. E hicimos una síntesis del personalismo fílmico de McCarey en J. SANMARTÍN & J. A. PERIS, "El personalismo fílmico en

tor con artistas cómicos del cine mudo fueron determinantes a la hora de conseguir que sus personajes *dijeran mucho* por medio de sus gestos y movimientos corporales. Charley Chase, Max Davidson, Laurel y Hardy, Marion Byron y Anita Garvin... conseguían mostrar una expresividad que resultaba altamente comunicativa. Y, dando un paso más, involucraban de este modo al público que entendía a sus personajes casi de un modo inmediato, intensificando la empatía emocional con los mismos. Se desarrollaba así una lógica de la vinculación, en la que el entendimiento entre las personas está antes en la lectura adecuada de los rostros que en la comunicación verbal.

Cuando McCarey pasó a dirigir largometrajes con intervención de la voz, no por ello prescindió de estos recursos gestuales. Y así, los matrimonios en crisis como los que protagonizan *Part Time Wife (Esposa a medias, 1930)* o *The Awful Truth (La pícaro puritana, 1937)* o los mismos esposos ancianos obligados a vivir separados por problema de vivienda en *Make Way for Tomorrow (Dejad paso al mañana, 1937)* desarrollan tal complicidad íntima en el intercambio de sus mensajes, que el espectador casi se siente un intruso que está vulnerando su privacidad. Eso mismo acaece en las dos versiones del filme que en España se estrenaron como *Tú y yo (Love Affair, 1939)* y *An Affair to Remember, 1957*, y en las películas cuyo protagonista es un párroco católico entregado al bien de sus feligreses: *Going My Way (Siguiendo mi camino, 1944)* y *The Bells of St. Mary's (Las campanas de Santa María, 1945)*.

Solo hacia el final de su carrera, cuando el director de origen irlandés se cree en el deber de denunciar la amenaza totalitaria que estaba creciendo durante la guerra fría, esa lógica de la vinculación parece entrar en crisis. El afecto entre los personajes protagonistas de filmes como *My Son John (Mi hijo John, 1952)* o *Satan Never Sleeps (Satán nunca duerme, 1962)* aparecía en cierto modo secuestrado por la mutua sospecha, una clara advertencia sobre las nefastas consecuencias de una política que se deja seducir por sus adversarios totalitarios, actúa de manera reaccionaria y, en consecuencia, no defiende ni protege suficientemente la primacía de las personas.

las primeras películas de Leo McCarey: aspectos metodológicos y filosóficos”, *Quién, Revista de filosofía personalista*, 5 (2016), pp. 81-99. Hemos reflexionado sobre su personalismo en relación con la obra de Julián Marías en J. A. PERIS & J. SANMARTÍN, “Dios y el camino hacia la paz: las relaciones entre el personalismo fílmico en Leo McCarey y la antropología cinematográfica de Julián Marías”, (J. Sanmartín Esplugues, Ed.) *Red de Investigaciones Filosóficas SCIO*, obtenido de <https://proyectoscio.ucv.es/filosofia-y-cine/julian-marias-y-mccarey/> (15 de 12 de 2019). Para la bibliografía sobre la obra de McCarey nos remitimos a la contenida en estas contribuciones.

Mitchell Leisen¹³ comenzó su aprendizaje como director en el cine mudo. Sobre todo, fueron sus colaboraciones con Cecil B. DeMille (1881-1951) las que le permitieron familiarizarse con el manejo de una amplitud de contenidos al servicio de la expresividad de sus personajes, sin dejar aparte ni las cuestiones espirituales ni las metafísicas. Sus primeras películas reflejaron con claridad esa capacidad de penetración en el corazón humano. Así, partiendo de textos teatrales fue capaz de llevar con solvencia a la pantalla situaciones tan singulares como las de *Cradle Song* (*Canción de cuna*, 1933) donde una monja de clausura que actúa como madre de una niña abandonada en el convento ha de saber respetar su libertad cuando de joven su *hija adoptiva* decide casarse. O el proceso de redención de la muerte por haber descubierto el amor humano en *Death Takes a Holiday* (*La muerte de vacaciones*, 1934).

Sin embargo, también supo marcar sus propias diferencias con DeMille. Percibió que el estilo visual de su maestro era excesivamente diáfano y que poner en la pantalla procesos de purificación en el verdadero amor requería ser más sutil, no dibujarlo todo milimétricamente, contar con la capacidad de empatía de los espectadores. Por eso su personalismo puede caracterizarse por la preocupación por describir adecuadamente la lógica de la purificación del verdadero amor.

Un recurso esencial para esa maduración afectiva empleado por Leisen es la reversión de roles: ponerse en la piel del otro, especialmente que el varón pueda empatizar con las posiciones sociales que histórica o culturalmente se han asignado a la mujer para poder proponer con coherencia una superación de las mismas desde la lógica del don. Lo desarrolla con mucha creatividad en las situaciones que presenta en la pantalla: el intercambio de pobreza y riqueza en *Hands Across the Table* (*Candidata a millonaria*, 1935); la joven ilusa y frágil que acaba siendo la fuerte de la pareja y sosteniendo a su esposo, hundido por el fracaso personal y profesional en *Swing High, Swing Low* (*Comenzó en el trópico*,

¹³ Además de la referencia de la nota 7, conviene señalar que hemos revisado y reordenado gran parte de lo anteriormente dicho sobre Mitchell Leisen en J. SANMARTÍN & J. A. PERIS, *Cuadernos de Filosofía y Cine 05. Elementos personalistas y comunitarios en la filmografía de Mitchell Leisen desde sus inicios hasta "Midnight" (1939)*, Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir, Valencia 2019. También hemos publicado dos estudios que amplían la nómina de películas de Leisen que hemos analizado. Cfr. J. A. PERIS, *La filosofía de la maternidad en la filmografía de Mitchell Leisen*, en J. Ibáñez & J. Fuentes, *Educación y capacidades: hacia un nuevo enfoque del desarrollo humano*; Dykinson, Madrid 2017, pp. 289-305; J. A. PERIS, "¿Qué puede enseñarnos el Hollywood clásico sobre la acogida a los refugiados y los desplazados? Una lectura filosófica de 'Si no amaneciera' (1941) de Mitchell Leisen", en *Archivos de la Filmoteca*, 75 (2018), pp. 19-42. Para la bibliografía sobre la filmografía de Mitchell Leisen nos remitimos a la contenida en esas obras.

1937); la redactora de una revista juvenil que acaba influyendo en las finanzas más que los banqueros profesionales en *Easy Living (Una chica afortunada, 1937)*; o la ladronzuela que ha de quitar a su enamorado, el fiscal de su caso, la idea de prevaricar a su favor en *Remember the Night (Recuerdo de una noche, 1940)*...

El personalismo de Leisen pone de relieve que, desaparecidos muchos de los esquemas institucionales que han delimitado rígidamente los roles del varón y de la mujer, el futuro del amor esponsalicio necesitará contar con una mayor implicación de los novios o de los esposos en la educación mutua, partiendo de su libertad y su complementariedad. No será esta una cuestión meramente doméstica o privada, sino que configurará el modelo de sociedades verdaderamente comprometidas con la iniciativa frente al dirigismo estatal y con la solidaridad frente a la indiferencia hacia el sufrimiento ajeno –como en *Arise, My Love (Adelante, mi amor, 1940)*–, comunidades políticas acogedoras con los que tienen que huir de su tierra –como en *Hold Back the Dawn (Si no amaneciera, 1941)*–.

En las películas de Gregory La Cava¹⁴ el rostro de la pobreza contrasta fuertemente con personajes cuya superabundancia parece haber aminorado ostensiblemente su inteligencia o su sentido común. Pero, en ambos casos, lo que se experimenta es la necesidad de la misericordia, porque ni la estrechez y la precariedad de la miseria, ni la ceguera del disfrute insolidario de la riqueza ayudan a desarrollar la propia dignidad. Forjado en la dirección de cine de animación, La Cava tenía fama de irónico y ácido, pero esa misma penetración para dar con el lado oscuro de la humanidad le hacía más creíble cuando planteaba la necesidad de perdón y comprensión para salir juntos de situaciones de crisis. Ya en sus trabajos en el cine cómico apuntaban en esa dirección, como se muestra en el largometraje que dirigió a W. C. Fields, *Runnig Wild (Loco de atar, 1927)*.

¹⁴ Hemos estudiado pormenorizadamente la parte accesible de la filmografía de Gregory La Cava en J. SANMARTÍN & J. A. PERIS, *Cuadernos de Filosofía y Cine 01. Leo McCarey y Gregory La Cava*, Valencia: Universidad Católica de Valencia. También hemos estudiado aplicaciones de la misma en diversos artículos. Cfr. J. A. PERIS, “A propósito de la filosofía del cine como educación de adultos: la lógica del matrimonio frente al absurdo en la filmografía de Gregory La Cava hasta 1933”, en *Edetania*, 48, pp. 217-238; J. A. PERIS, “A propósito de la filosofía del cine como educación de adultos: la lógica del matrimonio frente al absurdo en la filmografía de Gregory La Cava desde 1933 hasta 1947”, en *Edetania*, 49, pp. 127-145; J. A. PERIS, “La misericordia en el matrimonio y la familia en tres directores del llamado Hollywood clásico: Gregory La Cava, Mitchell Leisen y Leo McCarey”, (J. Sanmartín Esplugues, Editor) *Red de Investigaciones Filosóficas SCIO*, de <https://blogfilosofia.ucv.es/articulos-filosoficos/filosofia-y-cine-la-misericordia-en-el-matrimonio-y-la-familia/>, 02/05/2016; J. A. PERIS & J. SANMARTÍN, “El concepto de matrimonio en Gregory La Cava”, en *Fides et Ratio*, 2 (2017), pp. 149-165. Para la bibliografía específica sobre Gregory La Cava nos remitimos a estas contribuciones.

Pero fue, sobre todo, en una trilogía que comienza con *My Man Godfrey* (*Al servicio de las damas*, 1936) donde con mayor claridad se muestra que la fragilidad humana va más allá de las diferencias económicas, y que solo aquellos personajes que encuentran un argumento de entrega para su vida son capaces de expresar la misericordia necesaria para sanar las heridas que está dejando la depresión económica. En *My Man Godfrey* es alguien que aparece como vagabundo y es contratado como mayordomo, cuando en realidad se trata de una persona hundida moralmente por una herida de amor. Por una parte, él consigue ayudar a la familia a salir de la crisis, y, por otra, será la locura inocente de una de las hijas lo que restaure su confianza en el amor humano.

En *5th Ave Girl* (*La muchacha de la 5ª Avenida*, 1939) ese papel de catalizador de la familia rica es ahora desarrollado por una joven en paro y sin recursos, acogida por el cabeza de familia como revulsivo de la indiferencia mutua en la que viven. Su presencia conseguirá que se preocupen más por los otros, pero ella misma sentirá su propia vulnerabilidad.

Finalmente, el proceso de restauración en *Primrose Path* (*Una nueva primavera*, 1940) será más radical, pues conllevará que una familia, hundida en la más prostrada marginación social, pueda salir de su situación por la rectitud del joven que se enamora de la hija mayor de la familia. Personajes para los que no parece haber salida, encerrados en la amargura, reaccionan ante la recepción de una nueva mirada.

5. La entrega y el sacrificio en el personalismo de John Ford

Una filmografía tan extensa, rica y compleja como la de John Ford¹⁵ resulta verdaderamente difícil de sintetizar en una sola clave personalista. Aceptando este riesgo, parece que presentar personajes vertebrados por una historia vital presidida por la entrega y el sacrificio es un motivo

¹⁵ Sobre la vida y la filmografía de John Ford no escasean las monografías ni las obras colectivas. Hemos estudiado las siguientes: L. ANDERSON, *Sobre John Ford. Escritos y conversaciones*, (F. López Martín, Trad.) Paidós, Barcelona 2001; D. ARRANZ, ET ALII, *El universo de John Ford*, Notorious, Madrid 2017; P. BOGDANOVICH, *John Ford. Edición revisada y ampliada*, (A. Moret Urdampilleta, Trad.) Hatari Books, Madrid 2018; Q. CASAS, *John Ford. El arte y la leyenda*, Dirigido por, Barcelona 1998 (2ª Ed.); V. CIOMPI, ET ALII, *John Ford*, Filmoteca Española, Madrid 1991 (2ª ed.); S. EYMAN, *John Ford: Print the Legend*, T & B Editores, Barcelona 2006; T. GALLAGHER, *John Ford. El hombre y su cine*, Ediciones Akal, Madrid 2009; J. MCBRIDE, *Tras la pista de John Ford*, T&B Editores, Madrid 2004; J. MCBRIDE, & M. WILMINGTON, *John Ford* (Soledad Andrés, Trad.), Ediciones J C, Madrid 1996; R. B. PIPPIN, *Hollywood Westerns and America Myth. The Importance of Howard Hawks and John Ford for Political Philology*, Yale University Press, New Haven, London 2010; F. URKIU, *John Ford*, Cátedra, Madrid 2009 (2ª ed.). Hemos podido consultar también una obra que facilita la tarea de documentación sobre la obra de John Ford que ha aparecido recientemente, S. MATHESON, *The John Ford Encyclopedia*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham, Maryland 2020.

constante en la obra de Ford, con escasas excepciones, si es que hay alguna.

Si recorremos las películas del genio de origen irlandés, podemos encontrar una serie de motivos temáticos que, para Scott Eyman y Paul Duncan¹⁶, cabe concentrar en estos doce: 1) Abraham Lincoln; 2) la integración social; 3) el marginado como pensador; 4) el marginado como hombre de acción; 5) el sacrificio; 6) la religión; 7) la comida; 8) la música y el baile; 9) el alcohol y las peleas; 10) las tumbas; 11) las puertas y las vallas; 12) los irlandeses.

De los doce, nueve tienen relación directa con la entrega y el sacrificio y los otros tres son como su reverso, la compensación o el descanso que permiten a las personas comunes recobrar fuerzas para continuar con su misión en la vida. Nos parece una guía adecuada para recoger el personalismo de John Ford desde lo que sus películas nos muestran en la pantalla. Vamos a recorrer desde la misma su filmografía, destacando algunos filmes. Pondremos entre paréntesis el número del motivo temático al que nos referimos.

En efecto, Ford recogió en diversas ocasiones la figura de Lincoln (1) –así, por ejemplo, en *The Iron Horse (El caballo de hierro, 1924)* o en *The Prisoner of Shark Island (Prisionero del odio, 1936)*–. Pero la película dedicada completamente a él, *Young Mr. Lincoln (El joven Lincoln, 1939)*, se centra en la humanidad del futuro presidente. No lo idealiza. Por momentos, no oculta en él una mentalidad astuta y pragmática –de la que luego dio muestras claras en su acción política–. Ford lo presenta como alguien de carne y hueso, tal y como es cada uno de los espectadores, y no duda en poner su biografía bajo el vector de una entrega sacrificada, que le llevará a poner su vida en manos de sus enemigos.

Para Ford la clave de la integración social (2) se encuentra en saberse parte de una familia, y, desde ella, de una comunidad. Es algo que recorrerá toda su obra. Pero la pertenencia a la familia¹⁷ es al mismo tiempo *un don*, algo que se recibe, y *una tarea*, algo que requiere el compromiso constante por hacerse digno de ese regalo inmerecidamente recibido. Ford lo hace patente, por poner algunos ejemplos, en el holgazán que acaba siendo aceptado por sus buenas obras –especialmente por hacerse cargo de un pequeño vagabundo sin familia– en *Just Pals (Buenos*

¹⁶ S. EYMAN & P. DUNCAN, *John Ford. Las dos caras de un pionero*, Taschen, Barcelona 2004, pp. 14-17.

¹⁷ Estas dimensiones de la familia están muy bien explicadas en la obra de F. D'AGOSTINO, *Elementos para una Filosofía de la Familia*, Rialp, Madrid 1991.

amigos, 1920); en el marginado que se revelará como hombre bueno en *Lightnin'* (*Don Pancho*, 1925); en la diversa suerte que corren los cuatro hermanos en *Four Sons* (*Cuatro hijos*, 1928); en la dura peregrinación de las familias en *Wagon Master* (*Caravana de Paz*, 1950); en la necesidad de reconciliación profunda con las heridas familiares del pasado en *The Sun Shines Bright* (*El sol siempre brilla en Kentucky*, 1953); en el dilema profundo entre la sangre, la raza y el amor familiar en *The Searchers* (*Centauros del desierto*, 1956)¹⁸ y en *Two Rode Together* (*Dos cabalgan juntos*, 1961); o en el sargento afroamericano que demuestra la profunda ingratitud de los prejuicios racistas en *Sergeant Rutledge* (*Sargento negro*, 1960).

La necesidad y al mismo tiempo la vulnerabilidad de los lazos familiares –un don que se puede perder por falta de consciencia y compromiso– explica que gran parte de los protagonistas de las películas de Ford sean marginados, pero al mismo tiempo con capacidad de ensimismarse¹⁹ y de mostrarse como filósofos y pensadores (3). Son proverbiales al respecto las películas protagonizadas por Will Rogers, emblema de este tipo de sabiduría –*Doctor Bull*, 1933; *Judge Priest* (*El juez Priest*, 1934); *Steamboat Round the Bend* (*Barco a la deriva*, 1935)–, pero también muestran esta lucidez de la gente común dos de los filmes de Ford protagonizados por Henry Fonda –*My Darling Clementine* (*Pasión de los Fuertes*, 1946) y *Mister Roberts* (*Escala en Hawái*, 1955)–. Sin duda, la que posee la dimensión reflexiva y filosófica como clave que se extiende por toda la película y que implica a cada uno de los protagonistas es *The Man Who Shot Liberty Balance* (*El hombre que mató a Liberty Balance*, 1962). Su mensaje final es claramente personalista: la historia oficial prefiere sus héroes mediáticos a los reales. Pero son las personas corrientes con su entrega y sacrificio las que hacen posible la mejora de la vida de sus conciudadanos. También se puede entender desde esta perspectiva la interpretación de Spencer Tracy como político popular bordeando la ética y la legalidad en *The Last Hurrah*, en un intento de servir a la gente humilde (*El último hurra*, 1958).

Los marginados no dejan de ser para Ford hombres de acción (4) que, si es necesario, emplean sus puños y su pistola siempre en actitud de defensa y protección. Por ello no dejan de tener su vertiente de pen-

¹⁸ Una película central en la filmografía de Ford. Cfr. R. CHERTA, *Centauros del desierto. John Ford (1956)*, Nau Llibres/Octaedro, Valencia/Barcelona 1999; P. LEHMAN, *The Searchers*, en W. LUHR & P. LEHMAN, *Authorship and Narrative in the Cinema*, G.P. Putnam's Sons, New York 1977, pp. 85-136.

¹⁹ Cfr. J. ORTEGA Y GASSET, *Ensimismamiento y alteración. Meditación de la técnica*, Espasa Calpe, Buenos Aires 1933.

sadores que buscan el verdadero bien y luchan por él, no quedándose únicamente en palabras. Así lo reflejan los personajes de Harry Carey, por ejemplo, en *Straight Shooting* (*A prueba de balas*, 1917); de Victor McLaglen, particularmente en *Lost Patrol* (*La patrulla perdida*, 1934); de John Wayne, combinando inocencia y valor en *Stagecoach* (*La diligencia*, 1939)²⁰ o con su deslumbrante conversión final al acoger a su sobrina entre sus brazos en *The Searchers* (*Centauros del desierto*, 1950); o Richard Widmark, con su perseverante defensa de los derechos de las tribus indígenas en *Cheyenne Autumn* (*El gran combate*, 1964).

El motivo visual del sacrificio (5) se hace particularmente patente cuando personajes que, al principio, pueden ser considerados por el público como malvados, a lo largo de la narración muestran tener corazón y alma, y en algunos casos llegan al extremo de dar la vida por los demás. Resultan paradigmáticas a este respecto, *3 Bad Men* (*Tres hombres malos*, 1926), en la que unos bandidos dan su vida por un matrimonio joven que acaba de tener un bebé; *Men Without Women* (*Tragedia submarina*, 1930), en la que la heroicidad hasta la muerte de un oficial expía una cobardía cometida en el pasado; *The Prisoner of Shark Island* (*Prisionero del odio*, 1936), donde un médico injustamente condenado por complicidad con el asesinato de Lincoln, recibe el indulto por su abnegadamente heroico comportamiento durante un gravísimo episodio de fiebre amarilla en la prisión en la que cumplía la pena; *They Were Expendable* (*No eran imprescindibles*, 1945), en la que rinde homenaje a los muchos soldados a los que se ha dejado sin defensa –o directamente se les ha abandonado a una suerte fatal– en el frente del Pacífico, en la todavía activa en esos momentos Segunda Guerra Mundial; *3 Godfathers* (*Tres padrinos*, 1948), en la que tres bandidos arriesgan su vida por salvar a un bebé, cuya madre ha muerto en un carronato atrancado en el desierto y solo uno (protagonizado por John Wayne) sale con vida; *What Price Glory* (*El precio de la gloria*, 1952), en la que, a pesar del tono excesivamente ligero de algunas escenas, se rinde homenaje a los soldados caídos con una impresionante muestra de sus tumbas; también *The Horse Soldiers* (*Misión de audaces*, 1959) relata episodios de la Guerra de Secesión americana que ponen el foco en el dolor y sufrimiento de las víctimas de ambos bandos contendientes, *7 Women* (*Siete mujeres*, 1966), en la que la doctora protagonista, a pesar de dárselas de descreída, se entrega oblativamente al jefe militar para liberar a sus compañeras de la misión.

²⁰ Para muchos estudiosos del western, John Ford cambió los parámetros del género con este filme. Para nosotros inauguró una lectura marcadamente personalista del relato del Oeste. Cfr. M. DA COSTA ET ALII, *La Diligencia*, Madrid, Notorious Ediciones, 2019.

Ford representaba la religión (6) sobre todo por medio del testimonio de aquellas personas que se consagraban a Dios para dar su vida por los demás, sembrando paz y comprensión. Por eso se mostraba distante de religiosidades téticas o apocalípticas –como la representada por Boris Karloff en *Lost Patrol* (*La patrulla perdida*, 1934)– y muy cálido con las que expresaban el perdón –como *The Informer* (*El delator*, 1935)–, la abnegación –en *The Fugitive* (*El fugitivo*, 1937)–, la acogida humilde –tal y como actúa el misionero de *Donovan's Reef* (*La taberna del irlandés*, 1963)–, o el sacrificio con los hechos, más allá de las palabras, *7 Women* (*Siete mujeres*, 1966). Mención especial merece el entrañable retrato de ecumenismo –acercamiento entre las iglesias cristianas que reconocen un solo bautismo– que se presenta en *The Quiet Man* (*El hombre tranquilo*, 1952)²¹, con la amistad y la complicidad existente entre el párroco católico y el pastor de una confesión de la reforma. Tampoco pasa desapercibido el escepticismo ante la religión, tanto cristiana como de los propios comanches, del personaje de John Wayne en *The Searchers* (*Centauros del desierto*, 1956). Probablemente no sea temerario considerar que, cuando al final de la película toma por los hombros a su sobrina y la acoge en sus brazos, se esté expresando un acontecimiento de la gracia. También la verdadera y la falsa religiosidad se hace patente en *Two Rode Together* (*Dos cabalgan juntos*, 1961), con la actitud que se adopta ante el prójimo marginado.

En la obra de Ford es un motivo constante que la familia –especialmente la familia de marginados– se reúna para comer. La madre suele ocupar el lugar principal. La comida compartida (7) tiene un hondo sentido social. Mientras la economía, la política, los prejuicios sociales y la intolerancia, la aplicación de la justicia de los hombres y, sin duda, la guerra, constituyen con frecuencia amenazas para la vida de las personas, la familia es “nutricia”, cuida de la vida de los presentes y mantiene también la memoria de los que se han ido, temporal o definitivamente. Comer juntas las personas es un emblema de estar llamados a un banquete definitivo, a una vida perdurable. Así lo refleja en *Four Sons* (*Cuatro hijos*, 1928) como contrapunto con respecto a la guerra; en *Stagecoach* (*La diligencia*, 1939) con respecto a la intolerancia y los prejuicios; en *The Grapes of Wrath* (*Las uvas de la ira*, 1940) frente a la indiferencia hacia la suerte de los jornaleros sin empleo; en *How Green Was My Valley* (*¡Qué verde era mi valle!*, 1941), frente a la falta de protección de los derechos de los mineros y sus familias.

²¹ Una película en la que Ford deseó hacer largo tiempo y mostró mucho de su mundo interior. Cfr. A. SEGURA, *John Ford en Innisfree. La homérica historia de “El hombre tranquilo” (1933-1952)*, T&B Editores, Madrid 2014.

El acento que John Ford ponía en la libertad personal lo alejaba de un sentido totalitario de la familia o de la comunidad. Son realidades que engrandecen la vida humana, pero es la propia persona la que debe elegir, entregarse a ellas, ser consciente de su valor. Por eso, para formar parte de las mismas, los personajes protagonistas están con frecuencia llamados a traspasar una puerta o una valla (11). Así lo vemos en *Drums Along the Mohawk* (*Corazones indomables*, 1939), con largos planos de conjunto; o la entrada y salida de los fuertes de la conocida como trilogía de la caballería –*Fort Apache* (1948); *She Wore a Yellow Ribbon* (*La legión invencible*, 1949); *Rio Grande* (*Río Grande*, 1950)²²– son al mismo tiempo encuentros y despedidas con la propia familia; o la última escena de *The Searchers* (*Centauros del desierto*, 1956) muestra al personaje de John Wayne reconociendo que ha cumplido su misión, que ha servido a su familia... pero que todavía no está seguro de si puede incorporarse a ella como uno más.

Ford, aunque nacido en Maine (Estados Unidos), siempre hizo gala de sus orígenes irlandeses (12). Un amor a su tierra que supo extender a Estados Unidos, pero que mostraba que el suyo era un personalismo con tradición y con raíces. Como señalan Eyman y Duncan, “su familia, su sensibilidad y su alma eran irlandesas”. Las referencias a su patria eran, por supuesto, más propias de una persona enamorada que observaciones estrictamente realistas. Escenas de este tipo las muestra con fuerza en *Mother Machree* (*¡Madre mía!*, 1927), *The Informer* (*El delator*, 1935), *The Quiet Man* (*El hombre tranquilo*, 1952) y *The Rising of the Moon* (*La salida de la luna*, 1957). También aborda el tema irlandés en *Hangman’s House* (*El legado trágico*, 1928), *The Plough and the Stars* (*La osa mayor y las estrellas*, 1936) y en una de sus últimas películas, de cuyo rodaje se retiró al poco de comenzar, *Young Cassidy* (*El soñador rebelde*, 1965). Lo irlandés para Ford es sinónimo de vida austera y abnegada, centrada en los valores de la familia y en los lazos comunitarios. Se trata, por tanto, de una tradición que permite educarse en el núcleo de los valores personalistas.

Pasamos ahora a los motivos visuales que muestran el otro lado humano de quien entiende la vida como vocación, abnegación y servicio. El que transmite con más fuerza el sentido de recreación, de renovación de las fuerzas comunitarias, es el de la música y el baile (8). Son explosiones de alegría que cambian el tempo de la trama, con una clara compensación de su dramatismo. Los vemos en *The Grapes of Wrath* (*Las uvas de la ira*, 1940), en *My Darling Clementine* (*Pasión de los Fuertes*, 1946); en *Fort*

²² Un estudio documentado y acertado sobre las claves personalistas de esta trilogía se encuentra en E. TORRES-DULCE, *Jinetes en el cielo*, Notorious/Nickel Odeon, Madrid 2013.

Apache (1948); en *She Wore a Yellow Ribbon* (*La legión invencible*, 1949); en *Rio Grande* (*Río Grande*, 1950) –aunque aquí en forma de baladas que invitan a la reflexión más que a la danza–; en *Wagon Master* (*Caravana de Paz*, 1950), en *The Sun Shines Bright* (*El sol siempre brilla en Kentucky*, 1953), y también en la escena de la boda frustrada en *The Searchers* (*Centauros del desierto*, 1956).

Con un tono más ligero, que a veces se ha interpretado con un discutible sentido del humor en la estética de John Ford, se encuentran las escenas en las que aparecen el alcohol y las peleas (9). Como señalan Scott Eyman y Paul Duncan, “beber mucho y pelearse forman parte de las instituciones reservadas a los hombres”²³. Son como vías de escape para la parte irracional del ser humano, que hay que tener presente para no propiciar una idea falsamente elevada de uno mismo. Escenas de ese tipo aparecen a lo largo de toda la filmografía fordiana, pero cabe destacar las que se muestran en *The Iron Horse* (*El caballo de hierro*, 1924); en *How Green Was My Valley* (*¡Qué verde era mi valle!*, 1941); en *Fort Apache* (1948); en *She Wore a Yellow Ribbon* (*La legión invencible*, 1949); en *The Quiet Man* (1952) –la pelea paradigmática–; en *The Long Gray Line* (*Cuna de héroes*, 1955) y en *Donovan’s Reef* (*La taberna del irlandés*, 1963).

Finalmente, con relación a las tumbas (10), resulta muy acertado el comentario de Eyman y Duncan: “Además de rodar funerales, una forma de rendir homenaje a los seres queridos que han fallecido, Ford solía hacer que sus protagonistas acudieran a sus tumbas para hablar con ellos: la muerte termina con la vida, no con las relaciones”²⁴. Se nos presentan con intensidad en *Straight Shooting* (*A prueba de balas*, 1917); *Judge Priest* (*El juez Priest*, 1934); en *Young Mr. Lincoln* (*El joven Lincoln*, 1939); en *She Wore a Yellow Ribbon* (*La legión invencible*, 1949); en *3 Godfathers* (*Tres padrinos*, 1948) y en *The Searchers* (*Centauros del desierto*, 1956).

Este panorama general de la obra de Ford nos permite comprobar cómo fue desarrollando un personalismo fílmico desde sus comienzos, una comprensión del cine que fue enriqueciéndose a lo largo del tiempo gracias a un sólido esquema antropológico que le servía de fundamento. Pongamos un ejemplo significativo.

Probablemente la película que se ha señalado como cumbre de la obra de Ford, *The Searchers* (*Centauros del desierto*, 1956), no pueda comprenderse hasta sus últimas consecuencias si se prescinde de este referente personalista. George M. Wilson considera que Peter Lehman, en su

²³ S. EYMAN & P. DUNCAN, *John Ford. Las dos caras de un pionero*, cit., p. 16.

²⁴ S. EYMAN & P. DUNCAN, *John Ford. Las dos caras de un pionero*, cit., p. 17.

capítulo sobre *The Searchers* dentro de la obra escrita con William Luhr²⁵ ha realizado una buena lectura de la misma al cifrar su clave en el odio paradójicamente fratricida entre el personaje de Ethan Edwards (John Wayne) y el del jefe comanche Scar (Henry Brandon).

Sin embargo, ese dato no sería capaz de explicar ni el principio (Ethan busca encontrar una familia en casa de su hermano), ni el final (Ethan acoge a su sobrina Debbie en lugar de ejecutarla por haberse transformado en comanche, pero se queda en el umbral de la casa –su figura bajo un sol fulgurante se percibe desde el interior oscuro de la casa familiar (una escena muy imitada en el cine posterior)–. No se atreve a entrar. Camina lentamente en dirección contraria). Hay algo que se vertebra en la personalidad de Ethan cuando reconoce sus lazos familiares y los asume. El asalto comanche del comienzo de la película frustra este propósito, lo cambia por un ejercicio de persecución vengativa. Pero no tiene la última palabra.

En un mundo enloquecido por la lógica belicista y racista (tras la Segunda Guerra Mundial y con la llamada guerra fría), ¿no está invitando Ford a que descubramos que hay una vocación más potente en las personas, que se cultiva en la familia y que queda gratuitamente desarmada ante la vulnerabilidad de aquellos a los que amamos?²⁶

6. El personalismo fílmico del Hollywood clásico y el personalismo integral

Creemos, por tanto, que el cine de los directores que designamos como personalistas suministró auténticos textos filosóficos y antropológicos. Y la prueba indirecta de que esto es así puede hallarse en lo propicio y conveniente que resulta una asociación entre los mismos y los textos filosóficos de indiscutidos autores personalistas.

De una manera más precisa podemos encontrar con que la arquitectónica y las claves del personalismo integral²⁷ se hacen presentes con claridad en estos directores, y nos permiten estudiarlos de una manera más unificada. Comenzando los aspectos estructurales podemos consta-

²⁵ P. LEHMAN, *The Searchers*, cit.

²⁶ Una lectura de la novela en la que se basa el guion hace notorias las aportaciones de Ford. Cfr. A. LE MAY, *Centauros del desierto*, (Marta Lila Murillo, Trad.) Valdemar, Madrid 2014.

²⁷ Cfr. J. M. BURGOS, “El personalismo ontológico moderno I. Arquitectónica”, en *Quién, Revista de filosofía personalista*, 1 (2015), pp. 9-27; “El personalismo ontológico moderno II. Claves Antropológicas”, en *Quién, Revista de filosofía personalista*, 2 (2015), pp. 7-32; *La experiencia integral. Un método para el personalismo*, Palabra, Madrid 2015; *Antropología: una guía para la existencia*, Palabra, Madrid 2017.

tar una serie de aproximaciones, que acotamos de manera sintética por limitaciones de espacio, aunque merecerían un mayor desarrollo²⁸:

a) El personalismo fílmico se beneficia también de que el personalismo integral aparezca como una escuela filosófica particular, no solo como un gesto de convergencia entre distintos personalismos, como ocurría con la propuesta de Mounier. Son dos movimientos necesarios. El personalismo de Mounier ayuda a entender que pueda haber puntos de convergencia entre distintos autores personalistas. Pero el personalismo integral evita una excesiva dispersión o vaguedad. De hecho, el personalismo fílmico se concibe como una mejor delimitación de la antropología cinematográfica de Julián Marías. La propuesta antropológica del personalismo fílmico es reconocible frente a otras.

b) Los rasgos de centralidad estructural del concepto de persona, y de un concepto moderno de persona, han sido claramente recogidos en los distintos directores personalistas, con las categorías propias de lo fílmico, que privilegia el conocimiento de la persona en la acción. Igualmente, el personalismo fílmico muestra a la persona rodeada de objetos, pero con una presencia de lo personal que lo diferencia como centro de la acción. Las películas desarrollan categorías personalistas: estructuras conceptuales adecuadas para hablar de la persona.

c) El método del personalismo integral, la experiencia integral, se practicaba por parte de estos directores, para conseguir el enganche emocional con el sentido de sus creaciones. En definitiva, el cine planteaba al espectador las diversas situaciones con las que la persona se juega su ser y su proyecto, reconciliando lo personal, lo familiar y lo comunitario, lo histórico y lo permanente. No cabía una lógica de la escisión, sino de la circularidad entre el enriquecimiento propiciado por cada uno de esos ámbitos de la vida.

d) Personalismo integral y personalismo fílmico valoran una relación con la modernidad. El cine es el primer arte tecnológico. La filosofía de la técnica puede ser integrada en claves personalistas, sin despreciar las cuestiones metafísicas: hacer películas es crear mundos, y en esos mundos creados la persona debe ser mostrada con una jerarquía ontológica adecuada para que el relato tenga sentido.

²⁸ Lógicamente cabría realizar estudios análogos que relacionaran el personalismo fílmico con otras propuestas de filosofía personalista. Pero la síntesis realizada por el profesor Burgos fue la que nos inspiró y nos suministró herramientas analíticas para intentar una delimitación conceptual del *personalismo fílmico*. Cfr. J. SANMARTÍN & J. A. PERIS, "El personalismo fílmico en las primeras películas de Leo McCarey: aspectos metodológicos y filosóficos", en *Quién, Revista de filosofía personalista*, 5 (2016), pp. 81-99.

e) Finalmente, con respecto a la praxis personalista y al personalismo como praxis hay que señalar que el personalismo integral concibe la filosofía como una praxis de la persona y el personalismo fílmico la muestra en la pantalla.

Con respecto a las claves antropológicas, las hemos visto presentes en nuestra descripción del PF.

f) El cine personalista muestra al hombre como persona: el ser humano que se nos da en la experiencia y el que se nos presenta en la pantalla es persona, lo que hace fácil el paso del qué al quién: el giro personalista. La filosofía personalista comienza con una interrogación sobre el hombre. El personalismo fílmico, también. La pantalla muestra la objetividad de la subjetividad.

g) La tripartición de la persona como cuerpo, psique y espíritu se hace patente en el personalismo fílmico en la medida en que la corporalidad y las acciones de los personajes no agotan una dimensión de misterio que los directores, como hemos visto, cuidan expresar, con multitud de recursos, pero con especial trascendencia en el primer plano.

h) La afectividad como elemento esencial y originario de la persona es un punto central del personalismo fílmico que permite desarrollar este aspecto nuclear y diferenciador del personalismo integral.

i) La libertad como elección y autodeterminación se expresa, como se ha podido comprobar, en que los personajes de las películas personalistas no están determinados por las condiciones sociales, políticas y económicas. Aparecen como centros de decisión que pueden transformar la realidad histórica que les es dada por una búsqueda del bien de la persona. Manifiestan así la prioridad de la persona sobre la praxis.

j) En el personalismo fílmico también la persona constituye la relación, y se prueba cómo la relacionalidad puede hacer crecer o empequeñecer a las personas, según el reconocimiento del otro que se muestra en la pantalla.

k) Que en el personalismo fílmico se destaque el papel del director como autor es coherente con la epistemología personalista integral: ni la película sin una persona responsable que le dé sentido, ni el director como autor que domina absolutamente la película y no sabe dinamizar una comunidad humana. En el personalismo fílmico también hay *sujeto más objeto*.

l) No hace falta insistir mucho en que en el personalismo fílmico la corporalidad aparece como hecho personal. Esa es la clave de todo lo que se muestra en las películas que hemos aludido, en las que siempre partimos

de una imagen que nos da a entender la presencia de una persona como rostro, figura, vestido, edad, circunstancia...

m) Finalmente el personalismo fílmico muestra siempre la dualidad de la persona humana, persona masculina, persona femenina. No existe el hombre o ser humano en abstracto; lo que existe son varones o mujeres, iguales en cuanto personas, pero profundamente diferentes en cuanto varones y en cuanto mujeres. No es una mera constatación. Es el núcleo argumental común de la práctica totalidad de las películas del personalismo fílmico.

7. Una filosofía cinematográfica para el análisis antropológico del cine

Al mismo tiempo que planteamos que cabía reconocer una serie de directores de Hollywood que practicaban lo que hemos categorizado como “personalismo fílmico”, en nuestra investigación descubrimos una serie de filósofos que habían hecho suya la tarea de reflexionar sobre el cine²⁹, recuperando el terreno que durante decenios había sido dejado en manos del saber científico por medio de diversas teorías fílmicas.

Figuras en España como Julián Marías (1914-2005) o Eugenio Triás (1942-2013), o en Estados Unidos como Stanley Cavell (1926-2018) o Robert Budford Pippin (n.1948) han realizado propuestas en las que la filosofía cinematográfica aparece como una filosofía de la experiencia fílmica, que conecta con la experiencia del espectador y que se proyecta de un modo interdisciplinar beneficiándose de otros estudios de la cultura. De la contribución de todos ellos a una filosofía del cine ya nos hemos ocupado en otras ocasiones. Y la obra de Robert Sinnerbrink³⁰ pondera adecuadamente su significado en el panorama de los estudios de filosofía cinematográfica.

Son pistas que dejan todo abierto para que sigamos avanzando en el sentido de nuestra investigación. Últimamente nos hemos planteado: “Si el existencialismo tuvo su estética en el teatro del absurdo, ¿el personalismo filosófico, el personalismo integral, no tendrán su expresión artística propia en el personalismo fílmico?”. Responder adecuadamente a esta cuestión puede ser una de las apasionantes tareas que nos esperan.

²⁹ Hay aspectos muy valiosos de la propuesta de Gilles Deleuze, si bien su separación del “trabajo de los cineastas” con respecto al “trabajo de los filósofos” nos plantea alguna dificultad. Cfr. G. DELEUZE, *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1*. Paidós, Barcelona, Buenos Aires, México 1984; *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Paidós, Barcelona, Buenos Aires, México 1985.

³⁰ R. SINNERBRINK (2011), *New Philosophies of Film*, Continuum International Publishing Group; London-New York 2011; *Cinematic Ethics. Exploring Ethical Experience through Film*, Routledge, New York 2016.