

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
La sensibilidad social de un poeta campesino

Autor/es:
Herederó, Carlos F.

Citar como:
Herederó, CF. (2002). La sensibilidad social de un poeta campesino. Nosferatu. Revista de cine. (40):43-51.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41282>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:





La sensibilidad social de un poeta campesino

Radiografía crítica de los mitos primitivos

Forden filmen artean eduki sozial nabarmena duten hiru filmak (The Grapes of Wrath, Tobacco Road eta How Green Was My Valley) zuzendariak ospe handiena lortu zuen urteetakoak dira (1939-1941) –urte haietan Akademiak hamar Oscarrekin saritu zituen bere filmak–. Hala eta guztiz ere, Ford gai sozialetara hurbildu izanak ez du hurbilketa ideologiko bat adierazten. Askoz ere hurbilketa emozionalagoa da, tradizio idealizatura itzultzea errebindikatzen duena, nahiz eta zinemagileak argi ikusten zuen hori aitzakia bat besterik ez zela orduantxe krudelki nagusitzen ari zen errealitatetik ihes egiteko: Bigarren Mundu Gerratik, alegia.

Carlos F. Heredero

"Soy un campesino, y estoy muy orgulloso de serlo"
(John Ford)

1. Dirección y etapas de una trayectoria

La filmografía de John Ford dibuja un curioso itinerario durante el periodo histórico que conduce desde el colapso económico y social de la Gran Depresión hasta el comienzo de la Segunda Guerra Mundial. El estallido de la Bolsa sorprende al cineasta, nacido John Martin Feeney (más tarde John Augustine Feeney, luego Sean Aloysius O'Feeney y después Jack Ford, antes de adquirir definitivamente el nombre con el que ha pasado a la historia), en medio de un periodo de transición y de búsqueda personal que coincide, igualmente, con el tránsito del cine silente al cine sonoro. El año 1929 contempla, de hecho, la producción de su última película muda (*Strong Boy*, una cinta con música y efectos) y de sus dos primeros largometrajes íntegramente sonoros: *Shari la hechicera* (*The Black Watch*) y *El triunfo de la audacia* (*Salute*).

Será no obstante en 1931 cuando su creciente dominio del nuevo



lenguaje, y la apertura de una diferenciada etapa industrial en su carrera (Ford filma su primera película fuera de la Fox: *El doctor Arrowsmith* -*Arrowsmith*-), le permitan inaugurar una nueva y provechosa fase de su trayectoria. Comienza así un periodo de su

obra que corre en paralelo con los tiempos más duros de la Depresión y en cuyo transcurso (1931-1935) (1) el cineasta rueda un total de nueve filmes. Aunque muy diferentes en temas y estilos, las imágenes de esta etapa se centran mayoritariamente en la América contemporánea, de la que se traza (a lo largo de ocho títulos) un retrato crítico y problemático. El cine de Ford dibuja con ellos la radiografía de un país en el que los valores culturales ya no son suficientes para garantizar la seguridad, donde el sentido del deber aparece lleno de contradicciones y donde los héroes se desvelan tan introspectivos como contradictorios.

Tag Gallagher ha creído ver en aquellas películas (hablando esencialmente de *Carne* -*Flesh*, 1932-, *Peregrinos* -*Pilgrimage*, 1933-, *Doctor Bull* -1933- y *Pasaporte a la fama* -*The Whole Town's Talking*, 1935-) "un co-



El doctor Arrowsmith

mentario sobre la catástrofe social de los años de la Depresión”, un fresco social en el que pueden encontrarse invectivas contra el gobierno y contra los hombres de negocios, pero donde Ford se muestra menos preocupado por el 33 % de paro (12 millones de trabajadores desempleados) que por el “sinsentido moral que corrompe los vínculos sociales a todos los niveles, incluyendo, especialmente, al hombre común” (2). El cine de Ford propone durante aquellos años un acercamiento doloroso, algo misántropo, iconoclasta y rebelde hacia el paisaje social de un país en crisis frente al que un cineasta hijo de emigrantes irlandeses se siente incómodo y sobre el que emprende algunas reflexiones que habrán de constituirse, con el paso del tiempo, en ejes fundamentales y vigas maestras de su discurso personal.

Ford empieza a comprender entonces la rémora vital y hasta la opresiva coacción que pueden llegar a suponer los ideales y las tradiciones cuando unos y otras se convierten en ataduras que impiden comprender la realidad compleja del presente, nervio central que sostiene la reflexión inherente a muchas de sus obras maestras de madurez. Y de aquellas fechas proviene, también, el desencuentro esencial, de fondo, entre el héroe fordiano paradigmático y la comunidad de la que se aleja, que lo expulsa o a la que rechaza, al mismo tiempo que aquél nunca deja de alimentar el sueño de su integración en ella.

A esa primera etapa de su filmografía sonora le seguirá una segunda (1935-1938) en la que el cine de Ford abandona la perspectiva crítica sobre el *establishment* —presente en la mayor parte de sus trabajos precedentes— para retirarse hacia el pasado histórico y hacia el territorio de la fantasía. El cineasta emprende así, a lo largo de nueve películas (desde *El delator* —*The Informer*, 1935—

hasta *Submarine Patrol* —1938—, pasando por *Steamboat ‘Round the Bend* —1935—, *Prisionero del odio* —*The Prisoner of Shark Island*, 1936—, *María Estuardo* —*Mary of Scotland*, 1936—, *The Plough and the Stars* —1936—, *La mascota del regimiento* —*Wee Willie Winkle*, 1937—, *Huracán sobre la isla* —*The Hurricane*, 1937— y *Four Men and a Prayer* —1938—), un viaje hacia tierras lejanas —Irlanda, Escocia, India, Samoa— que retrocede a tiempos pretéritos (la lucha del Sinn Fein en 1922, la era de los grandes barcos en el Mississippi, el reinado de María Estuardo, la rebelión irlandesa de 1916, la India colonial de 1897, la Primera Guerra Mundial) y que se tiñe de acentos expresionistas, pretensiones simbólicas y rémoras literarias.

El cambio de registro y de referentes no era casual. Y probablemente tampoco fruto de una deliberada opción personal por parte del cineasta, a pesar de que Ford era ya por entonces (sobre todo a partir de *El delator*) un director de prestigio en el seno de la industria. Resulta más verosímil relacionar este notorio giro con los nuevos vientos que soplan en Hollywood desde mediados de 1934, cuando el control de la “fábrica de sueños” había pasado ya a manos de intereses financieros exter-

nos (Morgan, Rockefeller) y de la censura moral y política impuesta por la oficina de Hays. Desde 1935, además, la Twentieth Century había absorbido a la Fox, y el estudio pasó a estar gobernado por una administración políticamente más conservadora. Como consecuencia de todo ello, y por mucho que la Depresión estuviera lejos de ser superada, el retrato de una América problemática y la denuncia de sus males fue dejando paso, en el conjunto de la producción, a un forzado optimismo que tomaba como resorte la fuga imaginaria hacia horizontes lejanos.

Finalmente, el recorrido histórico acotado al principio de este artículo se cierra con una tercera etapa (1939-1941) en la que, antes de incorporarse al ejército y de comenzar a filmar la Segunda Guerra Mundial sobre el mismo campo de batalla, John Ford dirige siete películas que le llevarán a la cima de su prestigio. Es un periodo que se abre cuando el cineasta dirige su primer *western* sonoro (*La diligencia* —*Stagecoach*, 1939—) —título que supone, igualmente, su primera incursión por el territorio orográfico del Monument Valley, lugar poético por excelencia en el que anida el mito fordiano del Oeste— y que se cierra cuando estrena ¡*Qué verde era mi valle!* (*How Green Was*



El delator



My Valley) en diciembre de 1941, al mismo tiempo que el ataque japonés a Pearl Harbor desencadena la entrada de Estados Unidos en el conflicto bélico.

Esas siete películas (sucesivamente: **La diligencia**, **El joven Lincoln** -*Young Mr. Lincoln*, 1939-, **Corazones indomables** -*Drums Along the Mohawk*, 1939-, **Las uvas de la ira** -*The Grapes of Wrath*, 1940-, **Hombres intrépidos** -*The Long Voyage Home*, 1940-, **La Ruta del Tabaco** -*Tobacco Road*, 1940- y **¡Qué verde era mi valle!**) reciben diez Oscar y treinta y cuatro nominaciones a lo largo de tres años en los que, invariablemente, Ford es elegido como el mejor director por los críticos de Nueva York. El cineasta alcanza una posición privilegiada dentro de la industria, consolida su propia visión del mundo, afianza su estilo y profundiza, cada vez con ma-

yor maestría, su capacidad para conformar en términos estrictamente cinematográficos un discurso personal de progresiva complejidad.

Este brillante periodo de prestigio prebélico convierte a Ford en un



La Ruta del Tabaco

artista a los ojos de la alta cultura (las adaptaciones de Steinbeck, O'Neill y Caldwell tuvieron bastante que ver con esa perspectiva), en un creador de impronta progresista desde la mirada de la izquierda americana y en una figura casi totémica dentro de Hollywood. Pero lo que importa más de dicha fase, desde la perspectiva que adoptan estas líneas, es el hecho de que esa posición de fuerza alcanzada por el cineasta le permitiera llegar a configurar, precisamente en los dos últimos años de la etapa (cuando más atrás y más lejos había quedado la Depresión, con el país situado ya en la senda de la recuperación económica), una coherente trilogía de explícita y declarada conciencia social, compuesta con toda evidencia por **Las uvas de la ira**, **La Ruta del Tabaco** y **¡Qué verde era mi valle!**.

Estas tres producciones de la Fox dirigida por Zanuck (las dos primeras escritas para la pantalla por Nunnally Johnson y la tercera por Philip Dunne) se integran de forma coherente -por lo demás- en el discurso que el director había emprendido ya, un año antes, con la segunda película de este ciclo (**El joven Lincoln**): la tierra como expresión de una forma de vida, el apego a los orígenes como seña de identidad irrenun-



ciable, "el retrato de unos personajes incapaces de ser sustraídos del lugar donde han nacido y donde querrán morir" (3). Un discurso que Ford engarza con los temas de la supervivencia, la inadaptación y la rebeldía, y en el que, de nuevo, el sentido del deber (desprovisto ahora ya de toda ambigüedad) se identifica con el destino del héroe. Estamos de lleno en la médula de la etapa fordiana que Tag Gallagher llamó "la edad del idealismo".

Las tres películas llegan precedidas de otros tantos títulos (*La diligencia*, *El joven Lincoln*, *Corazones indomables*) en los que tanto los héroes que las protagonizan como las comunidades que los pueblan "habitan fronteras premíticas, donde las estructuras sociales están todavía definiéndose" (4). Historias de los tiempos fundacionales, paso previo o puerta de entrada, si se quiere, a

un ciclo de películas (la trilogía social) en las que sus protagonistas se verán asfixiados, oprimidos y coaccionados por estructuras sociales ya plenamente configuradas, que constriñen en sus márgenes (de la ley, de los negocios o de la tradición) la vida de unas figuras que encuentran en ellas la razón de ser de su identidad, pero contra las que tendrán que rebelarse o de las que terminarán por ser expulsados.

2. Identidad y sentido de una trilogía

La común conciencia social que respiran *Las uvas de la ira*, *La Ruta del Tabaco* y *¡Qué verde era mi valle!* no debe hacer olvidar que son, las tres, producciones de estudio (la Fox), en las que John Ford debe enfrentarse a guiones que se le asignan, extraídos de otras tantas piezas litera-

rias (la novela de John Steinbeck, el relato de Erskine Caldwell —pasado por la previa adaptación teatral de John Kirkland—, el *best-seller* de Richard Llewellyn) y filmados bajo la vigilante supervisión de Darryl F. Zanuck (omnipotente y omnipresente patrón de la casa), que tomaba decisiones trascendentales desde el propio desarrollo del guión hasta el montaje del film o el rodaje, incluso a posteriori, de secuencias adicionales. El propio Zanuck fue, de hecho, quien decidió, antes de que Ford llegara siquiera al proyecto, que el personaje de Huw —narrador del tercero de estos filmes— debía permanecer como un niño y sin crecer a lo largo de toda la película, de la misma forma que fue Zanuck, también, quien decidió añadir y rodar la secuencia-epílogo de *Las uvas de la ira* en la que Ma Joad desgrana dentro de la camioneta su famoso discurso.

Sabemos también que Ford se hizo cargo del rodaje de **¡Qué verde era mi valle!** después de que William Wyler abandonara la producción, con los decorados ya construidos, con el equipo técnico asignado y con el guión de Philip Dunne perfectamente ultimado (el propio Ford reconoció que el trabajo realizado por el guionista no necesitaba ningún cambio sustancial). Todo ello forma parte del sistema de producción del Hollywood clásico, y si se recuerda aquí no es tanto para relativizar la personalidad fordiana de las películas en cuestión, sino justo para lo contrario. Es decir, para llamar la atención sobre el hecho relevante (lindante incluso con lo asombroso) que supone la afirmación rotunda de un discurso y de un estilo personales en aquellas condiciones de trabajo y con unos materiales ajenos.

Las tres películas comparten, de hecho, una preocupación común que es inherente a muchas otras obras de Ford: la desintegración de la familia como consecuencia de un cambio de era o de civilización, el ocaso de los viejos tiempos y su relevo por nuevas formas sociales que descomponen la viejas estructuras y cuestionan los antiguos valores. Esta enervada de fondo es la misma que podemos encontrar en obras tan dispares como **Pasión de los fuertes** (*My Darling Clementine*, 1946), **El último hurra** (*The Last Hurrah*, 1958), **Escrito bajo el sol** (*The Wings of Eagles*, 1957) o **El hombre que mató a Liberty Valance** (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962): pero en el caso concreto de **Las uvas de ira**, **La Ruta del Tabaco** y **¡Qué verde era mi valle!** aquellos temas aparecen entrelazados (y sobre esto

descansa la particularidad de la trilogía) con la opresión económica y la explotación laboral ligadas a la descomposición de formaciones sociales rurales o pre-urbanas ante el avance de las estructuras capitalistas en la consideración del trabajo y en la propiedad de la tierra.

La odisea nómada de los campesinos desposeídos de sus tierras en la América de la Depresión, las caravanas de los *oakies* por las carreteras polvorientas camino de California, mitificada tierra de promisión para los humildes, sencillos, ignorantes y primitivos granjeros de Oklahoma que luchan por la supervivencia en medio de la explotación y del generalizado desempleo, de la desintegración progresiva de la familia (la muerte de los abuelos, la huida del yerno, la derrota y el desfallecimiento vital del padre, la marcha final de Tom) y del acoso permanente de la policía, componen la materia narrativa que la película de Ford toma de la novela de Steinbeck. Y el resultado es **Las uvas de la ira**, un vibrante melodrama social paradigmático del *New Deal*, aunque aparezca con una década de retraso.

Los campesinos sureños de **La Ruta del Tabaco** se vuelven sobre sí mismos frente a un proyecto gubernamental de planificación agrícola, los intereses de los banqueros y la amenaza que supone la modernización de las viejas estructuras de la tierra. Aislados y desclasados, refugiados en la añoranza de los viejos tiempos, ciegos frente a las nuevas realidades, incapaces de vivir fuera de la tierra que les ha visto nacer y prisioneros de un concepto atávico de las raíces, "son figuras humanas patéticamente recortadas sobre una tierra que se les escapa de las manos —a unos por desidia, a otros por impotencia—, y que se dedican durante todo el metraje de la película a chillar, pegarse, destrozarse automóviles, robar comida a quien sea necesario (si es



La Ruta del Tabaco

de la familia, tanto mejor), recomendar calcetines a los que ya no les queda ropa que coser, mirar la tierra con apego, cantar y esperar, sin ansias ni demasiadas ilusiones, que las cosas cambien por sí solas” –como bien ha resumido Quim Casas (5)–, pero sin fuerzas para escapar de la indolencia y del fatalismo monótono en el que están sumergidos.

La familia y los mineros de **¡Qué verde era mi valle!** asisten, por su parte, al progresivo desmoronamiento de su sistema de vida. La minas se cierran, el trabajo escasea, la explotación aumenta y la emigración amenaza con llevarse a los hombres jóvenes lejos de esa comunidad que la memoria de Huw ritualiza y evoca, de forma idealizada, en el relato formalizado por Ford dentro del *flashback* narrativo que organiza la totalidad del film. En la que constituye sin duda la más compleja, pero también la más dura y escéptica, radiografía social trazada por Ford, la historia acumula una tras otra todo tipo de desgracias, derrotas, tragedias, opresiones y fracasos (los despidos de los mineros, la emigración forzada por falta de trabajo, la muerte del padre en el fondo del pozo, el frustrado romance entre Angharad y el predicador, la amarga boda de la primera con un hombre acaudalado para dejar de ser un peso dentro de su familia, la agonía del marco social), mientras que la memoria del narrador embellece el recuerdo de un valle idílico cuyo verdor deviene negrura cuando el manto del carbón se extiende por sus laderas y acaba de marchitar, física y metafóricamente, ese supuesto esplendor que la memoria de Huw atribuye al pretérito.

Relatos que hablan de crepúsculo y derrota, de la descomposición de la vieja sociedad y del amanecer problemático de nuevas estructuras frente a las que los héroes fordianos sólo podrán rebelarse (lo que implica salir de la estructura



familiar: Tom Joad en **Las uvas de la ira**), replegarse sobre sí mismos (lo que conduce al ostracismo en medio de una tierra estéril: la familia de **La Ruta del Tabaco**) o traicionar la propia memoria (lo que implica aceptar el fracaso y alejarse de la comunidad idealizada: Huw en **¡Qué verde era mi valle!**). Historias de opresión y de lucha por la supervivencia, pero contadas por John Ford no desde la mirada simple de quien se pone al lado de los desheredados para denunciar las causas de la explotación, sino del cineasta que observa cómo las viejas formas de vida, el peso de las tradiciones, las ataduras de la tierra, la fuerza de los lazos familiares y los ideales propios de la comunidad ancestral impiden a hombres y mujeres –que necesitan de todo ello para dar una razón de ser a su vida– comprender el presente, dominar su existencia y reaccionar frente a la adversidad para sobreponerse a las dificultades.

Esta última perspectiva es la que realmente convierte a las tres películas (y de forma especial a **¡Qué verde era mi valle!**) en complejas, enriquecedoras y adultas indagaciones en los pliegues más dolorosos de unos procesos de cambio y transformación social que la mirada de Ford (propia de un campesino irlandés que cree en el pecado, de un emigrante que necesita de fuertes vínculos con la sociedad en la que se integra sin dejar de añorar el mito primitivo de la que procede) contempla desde la sabiduría de quien sabe que ser idealista implica sufrimientos, de quien es plenamente consciente (incluso en términos brechtianos, como diría Jean-Marie Straub) de que, si bien “*la tradición y los mitos nos son necesarios, puesto que son parte integrante del conocimiento humano, aunque –al igual que éste– serán siempre imperfectos*”, lo cierto es que “*el mito no sólo es una mentira, sino también, lo cual es más*

importante, el producto de un sistema ideológico interesado especialmente en decir mentiras” (6).

De ahí que a Ford, como tantas veces se ha dicho a propósito de estos filmes, no le interese tanto el análisis de las causas (económicas, políticas, sociales), sino el estudio de los efectos y de las consecuencias sobre los individuos. Ford no es un marxista. En su cine, el análisis social y político no descansa sobre conceptos, ideologías o estadísticas, sino que requiere una sensibilidad emocional. Sabe que muy pocas veces las personas alcanzan una comprensión analítica de las fuerzas que las mueven o de las estructuras que las condicionan. De forma consecuente, sus personajes no se comportan en función de la lógica o del racionalismo, sino del sentimiento y de las emociones. En sus películas, los hechos no tienen valor si no están encarna-

dos en personajes y, para él, los personajes son sentimientos. Cabría decir, junto con Tag Gallagher, que para el autor de **Las uvas de la ira** y de **¡Qué verde era mi valle!** un personaje cinematográfico “*es, esencialmente, un lugar de formas emocionales*”.

Es el impacto emocional, el dolor y el desgarró que la injusticia provoca en él, y no la comprensión de la dinámica interna de la lucha de clases, lo que empuja a Tom Joad a militar en el sindicalismo a favor a los explotados con la vista puesta, por cierto, no en la construcción de una sociedad nueva y más justa, sino en la reconstrucción —imposible— de la vieja formación social, como pone de relieve su programático discurso final: “*Donde la gente pueda comer lo que ha cultivado y pueda vivir en la casa que ha construido, allí estaré yo*”. Es la incapacidad para vivir fuera de su tierra y de su

mundo ancestral lo que mantiene a los campesinos de **La Ruta del Tabaco** apegados a sus raíces. Y es la incomprensión, la miopía propia de la inocencia y del apego ciego a las tradiciones, la que permite a Huw recordar como un paraíso idealizado y mítico el valle que, si alguna vez fue realmente verde, ciertamente no fue nunca paradisíaco.

El sistema criticado y condenado en **Las uvas de la ira** (los banqueros, los políticos que permiten la especulación, los empresarios) permanece fuera de campo, los policías son únicamente seres malvados e insensibles, los capataces sólo son brutos y violentos y hasta los tractores que destruyen los viejos hogares parecen máquinas impersonales. El discurso final de *Ma Joad* (impuesto por Zanuck, pero filmado por Ford) hace girar la ecuación que el film propone en la secuencia



¡Qué verde era mi valle!

anterior, tras la marcha de Tom (desintegración familiar/lucha sindical) hacia el binomio que introduce la actitud de la madre, que permanece al frente de la familia (perseverancia idealista/acataamiento de la realidad). Exactamente el mismo en el que desemboca después **La Ruta del Tabaco**, cuando Jeeter Lester y Ada se queden anclados en el porche de su desvencijada cabaña georgiana y opten por perseverar en una existencia que se muestra ya totalmente inviable.

Incluso el propio Huw, cuando empaqueta sus cosas para abandonar el valle (finalmente vencido por la descomposición de su mundo laboral) se refugiará en una evocación idealizada de un pretérito fantaseado. Pero Ford no se ocupa de radiografiar o analizar las fuerzas y los procesos económicos que provocan la degradación de aquella forma de vida, sino de mostrar cómo la sumisión a la tradición por parte de Huw (que renuncia a estudiar para trabajar en la mina), su resistencia al cambio, su ceguera frente a la realidad, su devoción hacia una pureza imaginada, su adherencia irracional y emotiva a los valores del pretérito, le impiden comprender la compleja y también contradictoria realidad de los procesos en curso, de los que primero su familia, y luego también él, terminarán siendo víctimas. La idealización del universo evocado por las imágenes corresponde al punto de vista de Huw, pero no, como insiste Tag Gallagher, a la perspectiva de Ford sobre el punto de vista de su personaje, ya que el verdadero sentido de **¡Qué verde era mi valle!** nace de la dialéctica entre la memoria del héroe y la realidad de su experiencia vital, mostrada por el cineasta.

Incluso cuando la tragedia se impone de forma irreversible sobre cualquier idealización (la muerte del padre, que asciende a la superficie en brazos de Huw), la mirada

ausente y pérdida del niño se refugia en el recuerdo de un pretérito visualizado con las formas propias de un cuento de hadas. En el desenlace más devastador filmado nunca por Ford (un niño sostiene el cadáver de su padre, imagen que culmina la progresiva desintegración familiar narrada hasta entonces), el sentimiento del personaje escapa hacia la fantasía. La dureza insoportable de la realidad busca amparo en el seno reconfortante de la memoria y dispara de nuevo el sueño fantaseado de Huw, que regresa así (dentro de la coda final) a los rituales de las comidas familiares, que vuelve a corretear feliz por las calles del pueblo para encontrarse con la hermosa Bronwyn, que rememora el saludo campestre y vitalista de su hermana y que de nuevo pasea con su padre por los prados bucólicos de un valle que en ese momento, sumergido como se encuentra en la mayor y más dolorosa negrura, se le antoja más verde que nunca.

La memoria, el sueño y la fantasía ayudan a soportar la realidad, pero Ford nos habla del coste que tiene esa operación: la incapacidad de comprender las determinaciones de la vida social, la impotencia para enfrentarse a los procesos de cambio, la involución hacia el interior de uno mismo y, finalmente, el fracaso, la derrota, la traición incluso a esos ideales supuestamente incontaminados en los que hasta entonces trataba de refugiarse el protagonista. El poeta de la gente sencilla, el cineasta que mejor supo filmar la tierra y las estaciones, la existencia de quienes viven de su trabajo, de las familias errantes expulsadas de sus hogares, de los granjeros aislados en campos yermos, de los mineros que se refugian en las tradiciones como forma de oposición frente a la transformación de su hábitat, nos dice que la resistencia al cambio y la idealización ciega de la tradición puede hacer más soportable la vida, pero no ayuda a sobrevivir.

El cantor lírico de la desintegración y del desarraigo sabía perfectamente, cuando estaba realizando esta película, que Estados Unidos se precipitaba hacia la guerra. Sabía que la fantasía aislacionista no podía mantenerse por más tiempo y que cerrar los ojos a la realidad sólo podía conducir al desastre. Era hora de dejar el valle, de poner pie en la realidad y de entrar en la batalla. La masacre de Pearl Harbor, pocos días antes del estreno del film, acabó de convertir a **¡Qué verde era mi valle!** en una lúcida elegía poética sobre el sinsentido de volver la espalda a lo real. Jean Renoir se le había adelantado, dos años antes, al filmar **La regla del juego** (*La règle du jeu*, 1939).

NOTAS

1. Se sigue a lo largo de todo el artículo la periodización propuesta por Tag Gallagher en su obra *John Ford. The Man and His Films*. Ed. University of California Press. Berkeley/Los Angeles/Londres, 1986.
2. Gallagher, Tag: *Op. cit.* Página 74.
3. Casas, Quim: *John Ford*. Ed. Dirigido por. Barcelona, 1989. Páginas 133-134.
4. Gallagher, Tag: *Op. cit.* Página 144.
5. Casas, Quim: *Op. cit.* Página 160.
6. Gallagher, Tag: "Directores de Hollywood", en: Rimbau, Esteve/Torreiro, Casimiro (coords.): *Historia general del cine*. Vol. VIII ("Estados Unidos, 1932-1955"). Ed. Cátedra. Madrid, 1996. Páginas 334-335.