

La donación esponsal y el bien común en *The Long Grey Line* (*Cuna de héroes*, 1955) de John Ford

*Spousal Gift and the Common Good in John Ford's
The Long Grey Line (1955)*

JULEN CARREÑO AGUADO*

Resumen: En este artículo compartimos una lectura filosófico-fílmica en torno a la película de John Ford *The Long Grey Line* (*Cuna de héroes*, 1955). Lo hacemos en el contexto de una investigación más amplia que abarca el estudio del rasgo antropológico de la relacionalidad, con base en el personalismo integral de Juan Manuel Burgos y Karol Wojtyła y desde los presupuestos del personalismo fílmico fundado y liderado por los profesores José Sanmartín Esplugues, José Alfredo Peris-Cancio y Ginés Marco Perles. A partir del estado de cosas anterior, en el presente escrito elevamos una reflexión acerca de la manera en la que la película en cuestión exige, en aras de encumbrar una lectura justa para con el mensaje antropológico del realizador, acudir a nociones cruciales del personalismo wojtyliano como son la donación esponsal y el bien común. A tal fin, abordamos el análisis de algunas escenas centrales recurriendo a algunos pronunciamientos de Wojtyła y de sus estudios en torno a la *communio personarum* del matrimonio y la donatividad y el bien común en este, así como una interpretación holística del filme a modo de paradigma de la concepción personalista del matrimonio por parte de Ford.

Palabras clave: *Cuna de héroes*; John Ford; personalismo fílmico; personalismo integral, donación, bien común.

Abstract: In this article we share a philosophical-filmic reading about John Ford's film *The Long Gray Line* (*Cuna de héroes*, 1955). We do so in the context of a broader investigation that encompasses the study of the anthropological trait of relationality, based on the integral personalism of Juan Manuel Burgos and Karol Wojtyła and from the assumptions of filmic personalism founded and led by professors José Sanmartín Esplugues, José Alfredo Peris-Cancio and Ginés Marco Perles. Out of the

* Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir. E-mail: julenalexandre.carreno@mail.ucv.es / ja.carreno@ucv.es. ORCID: 0009-0006-8137-0768

mentioned state of affairs, in the present writing we raise a reflection about the way in which the film in question requires, in order to elevate a fair reading of the director's anthropological message, to turn to crucial notions of Wojtylian personalism such as spousal donation and the common good. To this end, we approach the analysis of some central scenes by resorting to some statements by Wojtyla and his scholars on the *communio personarum* of marriage and donation and the common good in this, as well as a holistic interpretation of the film as a paradigm of Ford's personalist conception of marriage.

Keywords: *The Long Grey Line*, John Ford, filmic personalism, integral personalism, donation, common good.

Recibido 12/02/2025
Aceptado 10/06/2025

1. Contextualización

Estas páginas se enmarcan en nuestra más amplia investigación en torno a la clave antropológica personalista de la relacionalidad en el cine de John Ford y son deudoras de la labor investigadora que han ido elaborando a lo largo de la última década los profesores SANMARTÍN ESPLUGUES, PERIS-CANCIO y, más recientemente, MARCO PERLES¹ en la fundamentación del personalismo filmico; el cual se eleva a modo de estética y antropología aplicada del personalismo filosófico, con base en el personalismo integral de BURGOS y WOJTYLA².

¹ Aunque es prolija la literatura que han desarrollado los autores en los últimos años en el marco del proyecto de investigación *Red de Investigaciones Filosóficas SCIO* de la Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir, puede el lector 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 filmico: la centralidad de la experiencia y el análisis filosófico-filmico", en *AYLLU-SIAF*, 4 (2022), pp. 47-76; sobre el marco teórico del personalismo filmico, cfr. J. SANMARTÍN ESPLUGUES y J. A. PERIS-CANCIO, "Personalismo integral y personalismo filmico: una filosofía cinematográfica para el análisis antropológico del cine", en *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 filmico como filosofía cinematográfica: fundamentos, autores, escenarios y cuestiones disputadas*, en A. ESTEVE (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.

² 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 Wojtyla. Una introducción a su filosofía*, BAC, Madrid 2014, así como el artículo "El personalismo de Karol Wojtyla como Personalismo Integral. Un análisis filosófico y una propuesta", en *Cuadernos de Pensamiento*, 32 (2019), 105-134; en torno a la concepción del personalismo integral, inicialmente nombrado Personalismo Ontológico Moderno, los artículos "El personalismo on-

Recuérdese, a este respecto, cómo BURGOS³ elabora la filosofía personalista integral a partir de la antropología y la ética del pensador polaco, resaltando cuatro rasgos centrales del personalismo wojtyliano: (I) la renovación de la ética, a través de la labor de la Escuela de Lublin; (II) la original contribución a la ética sexual y conyugal, que halla reflejo muy especialmente en la ley del don de sí en *Amor y responsabilidad*; (III) las claves antropológicas que revela en su gran ensayo filosófico, *Persona y acción*; y (IV) las preocupaciones socio-políticas que le permitieron alumbrar nociones esenciales de la relacionabilidad, como la participación, el bien común y la relación “prójimo-comunidad”.

El personalismo fílmico hace suyos los fundamentos filosóficos del personalismo integral y los desarrolla en una estética y una *praxis* antropológica que acontece en y desde la experiencia que brinda, en el ámbito cinematográfico, la experiencia de “buen encuentro”⁴ con filmes en los que algunos realizadores estructuran en torno a la centralidad estructural de la persona un mensaje de esperanza. En este contexto, partimos en el presente estudio de la concepción de la experiencia fílmica como un *hacer propia* una película, incorporando el mundo en ella propuesto por el realizador a la reflexión personal del espectador que vuelve una y otra vez a dejarse decir por el filme; algo que resaltan los propios padres del personalismo fílmico cuando, en una reformulación de la postura cavelliana, apuntan a las películas como

oportunidades para fomentar la simpatía hacia la vida ordinaria de la gente, sus luchas y sus anhelos, sus trabajos y sus fra-

tológico moderno I. Arquitectónica”, en *Quién. Revista de filosofía personalista*, 1 (2015a), 9-27, y “El personalismo ontológico moderno II. Claves Antropológicas”, en *Quién. Revista de Filosofía Personalista*, 2 (2015b), 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”, en *Quién. Revista de Filosofía Personalista*, 17 (2023a), 93-115, y “La filosofía social de Karol Wojtyła. II. Nosotros. Comunidad, sociedad y *communio personarum*. El bien común”, en *Quién. Revista de Filosofía Personalista*, 18 (2023b), 7-32.

³ Los trabajos de J. M. BURGOS en la materia son profusos, si bien a efectos del presente estudio puede el lector hacerse cargo de la cuestión a partir de la visión esquemática que el autor comparte en “La filosofía personalista de Karol Wojtyła”, en *Persona. Revista Iberoamericana de Personalismo Comunitario*, 6 (2007), pp. 21-32; y en “El personalismo de Karol Wojtyła: persona, prójimo, comunidad, sociedad”, en *Horyzonty Polityki*, 7-19 (2016), pp. 11-33.

⁴ Esos momentos *inspirados de lectura o escucha* en los que S. CAVELL 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 (cfr. *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*, Harvard University Press, Massachusetts 1981).

casos, y, especialmente, hacia todo lo que expresa su capacidad de amar, vinculada con su felicidad⁵.

Todo ello teniendo presente que, como recuerdan los propios PERIS-CANCIO, MARCO PERLES y SANMARTÍN ESPLUGUES:

el mayor riesgo que la filosofía contrae cuando se aproxima al séptimo arte es hacer de las películas una especie de *ancillae philosophiae*, por la cual los filmes sirven para ilustrar tesis filosóficas, sin una excesiva vigilancia acerca de si con ello se está haciendo justicia a lo que quiere expresar la pantalla o si, por el contrario, se está haciendo un uso instrumental de las imágenes en movimiento para enriquecer o hacer más atractiva la prosa filosófica⁶.

Precisamente en ese ejercicio de hacer propia la película al que acabamos de referirnos ocupa un lugar central la categoría epistemológica de *texto fílmico*, propuesta por PERIS-CANCIO y que colabora en una mejor comprensión de la manera en la que se articula y encarna la relación entre filosofía y cine en el vivir y preguntar del cinéfilo:

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 él⁷.

A partir del estado de cosas descrito, y aunque la profusa labor de los padres del personalismo fílmico merecería un detenimiento que en esta ocasión no podemos dedicarle por razones de extensión, en la presente queremos compartir el *texto filosófico-fílmico* –es decir, nuestra experien-

⁵ J. SANMARTÍN ESPLUGUES y J. A. PERIS-CANCIO, “El personalismo fílmico en las primeras películas de Leo McCarey: aspectos metodológicos y filosóficos”, en *Quién. Revista de filosofía personalista*, 6 (2017), pp. 81-99; p. 82.

⁶ En “La filosofía del cine que sostiene el personalismo fílmico: la centralidad de la experiencia y el análisis filosófico-fílmico”, cit., p. 49.

⁷ 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”, en *Boletín de estudios de filosofía y cultura Manuel Mindán*, 14 (2019), pp. 207-221; 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: la centralidad de la experiencia y el análisis filosófico-fílmico”, en *AYLLU-SIAF*, 4 (2022), pp. 47-76; p. 55).

cia personal de “buen encuentro” con la obra, entendido el término en sentido cavelliano⁸– en torno a *The Long Grey Line* (*Cuna de héroes*, 1955) –en adelante, *LGL55*–. Una película de madurez de Ford que, desde nuestra atenta y repetida aproximación, remite a un constructo central en la filosofía de la acción wojtyliana, como es la donación habilitante del bien común; la cual halla su máxima expresión antropológica en el matrimonio en cuanto a dualidad personal homóloga a la trinitaria⁹. Precisamente desde el ejemplo de la vida ordinaria del matrimonio Maher, de sus luchas y sus anhelos, sus trabajos y fracasos; todo ello desde las expresiones de su capacidad de amar, fundadas en la familia.

2. La familia, eje del personalismo integral wojtyliano

La familia ocupa un lugar preeminente en la antropología personalista wojtyliana, hasta el punto de que afecta esencialmente a la ontología misma de su filosofía; y es que, como recoge GUERRA, “no es una mera agregación de individuos o una instancia social entre otras muchas, sino un *modo de ser de la persona*”¹⁰. Abundan los ejemplos que el pensador polaco ofrece a este respecto desde su juventud, en la que sufrió la temprana pérdida de su madre y su hermano –a los nueve y a los doce años, respectivamente–. Precisamente a la primera dedicó, a sus diecinueve años y una década después de su fallecimiento, el conocido poema *Sobre tu blanca tumba*, que encontramos oportuno reproducir aquí en su integridad:

*Sobre tu blanca tumba
florece las flores blancas de la vida.
Oh, cuántos años son ya sin ti –¿Cuántos años?
Sobre tu blanca tumba ya cerrada por años
una cosa parece levantarse
inexplicable como la muerte.
Sobre tu blanca tumba,
Madre, extinto amor mío,
desde mi amor filial*

⁸ CAVELL, *Pursuits of Happiness*. cit., p. 13.

⁹ Cfr. B. CASTILLA DE CORTÁZAR, *Varón y mujer en la “Teología del cuerpo” de Karol Wojtyła*, en J. M. BURGOS (ed.), *La filosofía personalista de Karol Wojtyła*, Palabra, Madrid 2007, pp. 277-287; p. 280. En el mismo sentido se pronuncia J. J. PÉREZ-SOBA al recoger que el matrimonio y la familia son el referente primero de la *communio personarum* (en *El misterio del amor según Karol Wojtyła*, en J. M. BURGOS (ed.), *La filosofía personalista de Karol Wojtyła*, Palabra, Madrid 2007, pp. 69-86; p. 77).

¹⁰ En *La familia en la filosofía de Karol Wojtyła*, en J. M. BURGOS (ed.), *La filosofía personalista de Karol Wojtyła*, Palabra, Madrid 2007, pp. 189-302.

una oración:

*A ella dale el descanso eterno*¹¹.

Traemos a colación estos versos de juventud de WOJTYLA por dos motivos: el primero, ya anticipado más arriba, se refiere al hecho de que nos interesa resaltar el lugar preeminente que la familia ocupó en el pensamiento del autor desde sus primeros escritos, aun tratándose estos de reflexiones literarias¹²; el segundo, más prosaico y práctico, es que, como trataremos de evidenciar a lo largo de las páginas que siguen, los versos anteriores bien pudieran haber sido escritos por el protagonista principal de la película de Ford que inspira este escrito, Martin Maher. Si bien en tal caso el poema habría estado dedicado a los seres amados a los que el sargento instructor de West Point vio partir: su mujer, Mary, su hijo¹³ y otros tantos *hijos de los otros* a quienes el matrimonio Maher se entrega en el filme como si de los propios se tratara. Y es que, si algo enseña Ford en *LGL55*, es que, como recoge GUERRA refiriéndose al pensamiento de WOJTYLA, “la familia como familia no se descubre solo cuando esta se encuentra al margen de las dificultades y de las tentaciones”, sino que, por el contrario, “pareciera que el *eidos* y el *ethos* familiar se muestran en forma de drama aun cuando varios de sus miembros mueran”¹⁴. De ahí que la donatividad constituya el fundamento de la relacionalidad personalista wojtyliana. Y por eso en estas páginas queremos centrarnos en la realidad a la que WOJTYLA adjudicó la máxima expresión de dicha entrega y donación amorosa: el matrimonio como germen de la familia. Lo hacemos desde un filme de madurez de Ford en el que el realizador nos invita a considerar, precisamente, esta experiencia amorosa en la construcción de la comunidad de personas por excelencia.

3. La donatividad sponsal en el personalismo integral: la *communio personarum* wojtyliana

En su ensayo “La familia como *Communio personarum*”, que integra dos escritos de 1974 y 1975, WOJTYLA invoca el 24 de la *Gaudium et Spes*

¹¹ R. GUERRA, *La familia en la filosofía de Karol Wojtyla*, cit., p. 291.

¹² Tal vez el mejor ejemplo de ello venga dado por la conocida pieza teatral *El taller del orfebre* (K. WOJTYLA, *El taller del orfebre*, Palabra, Madrid 2021), a cuyo estudio hemos dedicado recientemente un artículo en vías de publicación en esta misma revista (J. CARREÑO, “El taller del orfebre, del papel a la pantalla: un ‘buen encuentro’ desde el personalismo filmico”, en *Quién. Revista de filosofía personalista*, 21 (2025)).

¹³ Como se observa a partir de la lectura de la autobiografía de Maher, *Bringing Up te Brass*, el matrimonio no tuvo hijos; el niño de los Maher que fallece al poco de nacer es un añadido de la película de Ford.

¹⁴ En *La familia en la filosofía de Karol Wojtyla*, cit., p. 291.

para insistir en la idea de que la semejanza del hombre con Dios se da en razón de su capacidad de relación donativa. Y, bajo este presupuesto, presenta la *communio* como categoría ontológica anterior y más amplia que la socialidad entendida como mera característica humana¹⁵. De hecho, en el escrito en cuestión, el pensador defiende que la máxima expresión y concreción de esa *communio* es la unión conyugal, pues en ella el don de sí es el más próximo al realizado por Dios para con el hombre.

Una idea sobre la que vuelve, desde una óptica más filosófica, en “La persona: sujeto y comunidad” –publicado originalmente en 1976–, donde WOJTYLA referencia el amor esponsal como el mejor ejemplo de la manera en la que el “yo-tú”, la relación interpersonal, alcanza la realización de la dimensión social del “nosotros”, precisamente “cuando los cónyuges aceptan en esta relación el conjunto de valores que puede definirse como bien común del matrimonio y a la vez –por lo menos de modo potencial– de la familia”¹⁶. Como recuerda GUERRA, en la filosofía personalista del pensador de Cracovia, “la familia no aparece como una realidad derivada o secundaria, sino precisamente como una dimensión constitutiva de la experiencia humana”, de suerte que “explorar la dimensión familiar de la existencia se configura, por ello, como una ventana de acceso a lo humano en su aspecto dinámico y concreto”¹⁷.

Con base en lo anterior, tratándose la donación de un elemento nuclear en la estructura conceptual de la participación fundada en la proximidad y, por ende, de la relacionalidad en cuanto a clave antropológica personalista, proponemos una lectura de la donación matrimonial en el lenguaje visual fordiano a partir, no de los múltiples filmes en los que el director aborda la institución en cuestión, sino de aquel en el que percibimos que hace del matrimonio el centro estructural de una narración en torno a la vida de personas que encomiendan su acción a la realización del mandamiento personalista del amor en la especificidad y contingencia de la realidad matrimonial. Una película en la que Ford nos invita a explorar las sucesivas etapas de la vida conyugal, en sus diferentes estadios. Creemos que es lo que acontece de manera paradigmática en *LGL55*, filme de madurez en la obra del director en el que hallamos un tratado completo de la problemática, sin perjuicio de que episodios particulares acerca de la donación matrimonial y el bien común del proyecto conyugal constituyan la espina dorsal de trabajos del mismo periodo de

¹⁵ K. WOJTYLA, *Trilogía inédita. III. El don del amor. Escritos sobre la familia*, Palabra, Madrid 2003, pp. 231-234.

¹⁶ En *Trilogía inédita. II. El hombre y su destino. Ensayos de antropología*, Palabra, Madrid 2014, p. 92.

¹⁷ En *La familia en la filosofía de Karol Wojtyla*, cit., p. 189.

su producción, a nuestro ver, informada por una especial preocupación del cineasta por la exploración antropológica en torno al matrimonio, como *She Wore a Yellow Ribbon* (*La legión invencible*, 1949), *Rio Grande* (*Río Grande*, 1950), *The Quiet Man* (*El hombre tranquilo*, 1952) o *The Wings of Eagles* (*Escrito bajo el Sol*, 1957). Todos ellos abonan la cuestión de manera central, si bien es la película cuya lectura queremos compartir en este foro la que, a nuestro ver, Ford dedica a mostrar al espectador atento el complejo accional de la entera vida matrimonial de los donantes en clave personalista.

4. *The Long Grey Line* (*Cuna de héroes*, 1955): una aproximación desde el personalismo fílmico

Cuando, en la conocida entrevista que Ford concediera a BOGDANOVICH y que diera lugar a un libro de este insoslayable en la materia, el entrevistador preguntaba al director si *LGL55* es “la historia de un fracasado que triunfa de modos que no podía prever”, Ford respondía afirmativamente¹⁸. Y es que, como relata el nieto del director, aunque la autobiografía de Martin Maher *Bringing Up the Brass: My 55 Years at West Point* (1951), en la que está basada la película, no le pareció a Ford una gran obra literaria y apenas la siguió en su versión cinematográfica¹⁹, desde un primer momento se vio movido a elaborar su propia versión del relato²⁰. Dicha versión difiere, como acabamos de expresar, en la práctica totalidad de los acontecimientos recogidos por el sargento Maher en su libro, si bien a efectos del análisis que nos ocupa queremos centrarnos en uno que apunta directamente al centro estructural de la propuesta de Ford: la familia, a partir del amor conyugal y en su expresión en la relación paterno-filial. Como hemos comentado más arriba, los Maher no tuvieron hijos propios y adoptaron a una sobrina; en cambio, el cineasta de origen irlandés –como el propio Martin Maher– hace que el matrimonio conciba un varón que fallece al poco de ser alumbrado. Pero, además, su ahijado será el hijo de un soldado caído en la guerra de quien Martin fuera instructor. Lo que queremos advertir, y al desarrollo de esta idea

¹⁸ P. BOGDANOVICH, *John Ford*, Hatari Books, Madrid 2018, p. 139.

¹⁹ Según T. GALLAGHER, “en realidad casi toda la película es pura invención [...]. Lo cierto es que los Maher no tuvieron hijos, pero adoptaron a una sobrina; los personajes de Red Sundstrom no aparecen en el libro, como tampoco la mayor parte de los episodios. La crónica es una colección bastante insoportable de historias de vestuario y de cuentos sobre la vieja Irlanda, con un prólogo de Eisenhower” (en *John Ford. El hombre y su cine*, Akal, Madrid 2009, p. 436).

²⁰ Tras la larga convalecencia a la que se viera conminado como consecuencia de una intervención quirúrgica ocular (cfr. D. FORD, *Pappy. The Life of John Ford*, Da Capo Press, Nueva York 1998, p. 263).

dedicaremos las líneas que siguen, es que, como tantas otras veces en su obra, Ford se sirve de un marco histórico, institucional y social –West Point y las guerras mundiales– no para elevar proclamas nacionalistas, sino para abordar, en su nicho cultural, un tratamiento profundo de las relaciones personales en la dinámica de construcción de la identidad con base en acciones de reconocimiento y participación en las dimensiones del “yo-tú” y del “nosotros”. En este caso en lo que constituye un elogiado estudio del significado y la relación entre la familia como sede nuclear de la sociedad y la institución como familia.

4.1. *West Point y los Maher: la familia en la institución y la institución como familia*

Como apunta CASAS, *LGL55* es uno de esos pocos filmes que Ford pudo realizar “para su satisfacción personal, sin importarle demasiado la aceptación o consecuencias que la empresa pudiera tener”²¹. Puede parecer un filme patriótico sobre el ejército articulado en torno al emblema del simbólico West Point. Pero tiene más capas²². En él, los desfiles y las marchas militares son una suerte de *elan* bergsonianiano; es la vida renovándose en cada soldado, en la *communio personarum* de cada quinta²³; y, paradójicamente, es también metáfora de la falsa previsibilidad a la que nos acogemos: en una marcha, sabemos lo que viene en cada paso, pero son personas diferentes cada vez las que los interpretan. Eso es precisamente lo que evoca la “long grey line” –creemos que, en este sentido, la traducción del título al castellano apunta en un sentido equivocado, por superficial y en exceso denotativo– que da título a la película: la columna que dibujan los soldados en su marcha; la vida, nunca blanca o negra, en su despliegue. Y es que, como apunta GALLAGHER, en *LGL55* Ford traslada la sensación de que “la creación entera está en tránsito” y de que “somos peregrinos a merced de la corriente”, a pesar de lo cual “jamás podemos detenernos, descansar y librarnos de nuestras cargas”,

²¹ En *John Ford. El arte y la leyenda*, Barcelona 1989, p. 317. Según el autor, en cambio, esta no está a la altura de otras que puedan ser incluidas en dicha categoría; para él, “un cierto maniqueísmo y una recreación en los aspectos menos atractivos de la historia empobrecen el resultado final”.

²² Según J. McBRIDE, el filme “posee todos los tópicos de un espectáculo patriótico de la era de Eisenhower destinado a glorificar el sistema americano” –el propio presidente Eisenhower comparece en su juventud como personaje (interpretado por Harry Carey, Jr.)– y, con todo, “es una de las películas más esquizoideas de Ford, en la que se expresan actitudes profundamente contradictorias del director con respecto al ejército y al sueño americano” (en *Tras la pista de John Ford*, Cult Books, Madrid 2021, p. 600).

²³ McBRIDE apunta a esta lectura de “la vida como un desfile” en *Tras la pista de John Ford*, cit., p. 591.

pues “en cualquier instante puede surgir la sinrazón y el caos. Sin embargo, el hombre sabio subsiste”²⁴.

La vida de Martin Maher se localiza en ese pulso. Como un viajero marceliano²⁵, el migrante irlandés avanza a empellones a lo largo del filme en busca de un orden, de un sentido, resistiendo los embates que le va proponiendo el camino; GALLAGHER llega a decir de él –a nuestro ver, con acierto– que “es un personaje sometido a fuertes tensiones, algo así como una alegoría de John Ford, el tipo empático y lleno de conflictos personales que siempre se queda en segundo plano”²⁶. Por su parte, dice EYMAN que “la historia de Marty Maher es la saga de un desastre”, pues lo único que acierta a hacer es “irritarse ante su triste papel en la vida, su incapacidad para hacer grandes cosas”²⁷. Creemos que la apreciación del autor yerra en la mayor: *LGL55* no es la historia de Martin, sino la del matrimonio Maher; es esta, precisamente, la aproximación que permite descubrir cómo el instructor sí logra hacer grandes cosas, si bien a través de la entrega amorosa. Y es que ese camino que ha de recorrer Martin no es otro que el del amor, que “exige necesariamente aceptar el misterio como uno de sus elementos característicos”, pues el conocimiento que a partir de él se alumbra “aparece como un camino, que se inicia, pero que no se sabe adónde va a conducir pues manifiesta una profundidad insondable”²⁸. Todo ello bajo el paraguas narrativo de una estructura que, como explica CASAS²⁹, recuerda solo tangencialmente los graves acontecimientos históricos que contextualiza la trama para proponer, situando en el centro a las personas, una construcción dramática bipartita: una primera parte formativa o de aprendizaje de los personajes y una segunda de desgarrar e incompreensión por la que aquellos han de transitar, siendo el nacimiento y la muerte del hijo de los Maher el punto

²⁴ En *John Ford*, cit., p. 422.

²⁵ Nos referimos aquí a la concepción de la libertad como creación personal a la G. MARCEL nos convoca y que haya sustento en la asunción de que *ser es ser en camino* hacia un objetivo que *juntos vemos y no vemos* (cfr. *Homo Viator. Prolegómenos a una metafísica de la esperanza*, Ediciones Sígueme, Madrid 2022; especialmente el segundo de los ensayos allí recogidos, *Fenomenología y metafísica de la esperanza*, en el que el autor afirma que “por una paradoja solo sorprendente para un pensamiento muy superficial, cuando menos se experimente la vida como cautividad, menos será capaz el alma de ver brillar esta luz velada, misteriosa, que [...] está en el hogar mismo de la esperanza”, p. 44).

²⁶ En *John Ford*, cit., p. 437.

²⁷ En *John Ford. Print the Legend*, T&B Editores, Madrid 2006, p. 423.

²⁸ PÉREZ-SOBA, *El misterio del amor según Karol Wojtyła*, cit., p. 70. Como explica seguidamente el autor, conocer ese misterio amoroso supone descubrir “una riqueza interior de contenido que no se puede, ni objetivar, ni dominar plenamente, que implica de tal modo la intimidad de la persona que llega a afectar su subjetividad de una forma irrenunciable y que mueve de tal forma a la misma que parece a veces que es el amor el que la domina”.

²⁹ En *John Ford. El arte y la leyenda*, cit., p. 319.

de inflexión³⁰. Y es que, como concluye CASAS, en *LGL55* “los acontecimientos se suceden con naturalidad, y siempre importan más los hechos individuales o familiares que los colectivos, entendiendo colectivos como los que deberían mostrar constantemente la evolución de la vida familiar en West Point”³¹. Lo cual es así porque, a nuestro ver, el filme es depositario de un mensaje antropológico personalista en torno a la familia, y no una producción que abunde en la apología del patriotismo. De hecho, como trataremos de exponer, la realidad que representa el binomio West Point-Maher destila un mensaje personalista netamente wojtyliano en torno al bien común y la paternidad:

Si otros organismos sociales, bajo algunos aspectos más poderosos que la familia, tienen el deber de garantizar el cumplimiento de la propia función personalizadora (y eso constituye su tarea fundamental, que deriva de la definición misma de orden social); si tienen el deber de tutelar del peligro de la alienación al hombre que vive socialmente con ellos, *deben apoyarse en la familia*, deben garantizar, ante todo, el cumplimiento de la función no solo procreadora, sino también personalista, de comunión, que solo puede ser propia de la familia y para la que es insustituible³².

Lo que tratamos de decir es que en *LGL55* Ford muestra cómo incluso una institución del calado social y cultural de West Point debe apoyarse, tan pronto como encarna en realidades personales únicas, en la familia. En este caso, en la familia Maher; curiosamente, una familia originariamente ajena a la idiosincrasia de la que es estandarte la institución. De ahí que el realizador del filme comparta con el espectador la trayectoria de la vida familiar de Martin y Mary como una realidad comunitaria en constante transformación, en la medida en que los amantes avanzan en su autoconfirmación y autodeterminación desde y a través del otro. Como explica GUERRA:

la trascendencia social de los fenómenos que acontecen al interior de la vida familiar es enorme ya que todas las virtudes públicas, necesarias para una ética social realmente operativa,

³⁰ También MCBRIDE hace referencia a estas dos partes en el filme, afirma que este “acusa un exceso de comedia en su primera mitad, que contrasta duramente con la atmósfera sombría y de pesadilla que viene después” (en *Tras la pista de John Ford*, cit., p. 601). No lo consideramos un hecho negativo, sino, al contrario, una muestra de maestría en un trabajo que afronta la difícil empresa de retratar la totalidad de la vida de un grupo de personas ante las encrucijadas y los retos que les plantean sus amores.

³¹ En *John Ford. El arte y la leyenda*, cit., p. 322.

³² K. WOJTYLA, *El don del amor*, cit., p. 268. La cursiva es propia.

se construyen en la vida privada, particularmente, en el espacio familiar³³.

A su llegada a West Point Martin está desubicado; no sabe adónde ha llegado, su vocación no es el ejército y Ford muestra mediante una batería de escenas cómicas que el nuevo recluta desentona. Incluso acaba en el calabozo por enfrentarse a otro recluta que ha delatado a un tercer compañero al que él había encubierto cuando se saltaba la norma para prometerse en matrimonio: “Ay, el matrimonio, qué bonito es eso... llena mi corazón de alegría aun encerrado en esta horrible mazmorra”, le oímos decir con ocasión de la visita de sus nuevos camaradas (figura 1).



Figura 1. Fotograma de *The Long Grey Line* (*Cuna de héroes*, 1955).

Paradójicamente, el canto melancólico de ese anhelo hallará pronta respuesta en el enigmático silencio que le ofrece otra recién llegada, Mary O'Donell, a modo de preámbulo de la decisión más trascendente en la vida de ambos.

4.2. Del mutismo a la decisión libre y madura

En Mary tendrá Martin la oportunidad de colmar esa vocación matrimonial mediante una relación en la que los dos sufren una evolución que pasa por todas las fases hasta encumbrar la madurez en el encuentro donativo. Tanto es así que en su unión conyugal acontece eso a lo que WOJTYLA se refiere en su escrito “Reflexiones sobre el matrimonio” –en el que explica la triple integración de tres órdenes en él: persona, gracia y

³³ En *La familia en la filosofía de Karol Wojtyla*, cit., p. 301.

sacramento— cuando explica que “el sacramento, en tanto que signo eficaz de la gracia, crea en la naturaleza fuerzas sobrenaturales, fuerzas que hacen posible la vida plena de la persona humana, pero no la realizan todavía”, pues “la puesta en movimiento de todo lo que llevan adelante esas fuerzas, su penetración en la vida de la persona, es precisamente el deber del hombre, el deber de los hombres que a través del sacramento entran en la esfera de la gracia”³⁴.

En efecto, siguiendo a WOJTYLA podemos afirmar que en el filme Ford trata con delicadeza y hondura esa entrada de dos personas al mismo tiempo en la esfera de la gracia, y nos hace partícipes en diferentes momentos de que “si uno de los dos no aporta su libertad y su decisión madura, si no se le permite expresarse, entonces no habrá sacramento y, por lo tanto, no habrá gracia”³⁵ (figura 2).



Figura 2. Fotogramas de *The Long Grey Line* (*Cuna de héroes*, 1955).

En relación con lo anterior, en los primeros compases de la relación, cuando Martin se deslumbra ante la joven y pretende cortejarla, Ford ofrece secuencias en las que Mary destaca por su mutismo, igual que ocurriera con Mary Kate Danaher en *The Quiet Man* (*El hombre tranquilo*, 1952). Si bien en este caso el silencio de la pretendida no acoge la tensión propia de la atracción primera que viéramos, apenas tres años antes, en el mencionado romance localizado en la ficticia *Innisfree*; ahora el silencio de Mary se presenta como una estrategia de la joven para aplacar el atrevimiento, la insolencia y la vanidad de un

³⁴ En *El don del amor*, cit., pp. 84-89; p. 88.

³⁵ *Ibid.*, p. 89.

Martin que reúne las características propias de la juventud y de un embelesamiento inmaduro³⁶.

Con todo, como dice GALLAGHER, “en *Cuna de héroes* las cosas parecen simples, pero no lo son”³⁷. Tal y como Ford la retrata, West Point no es solo una institución militar; es una familia. Mas, insistimos, no en el sentido de que represente una fuente positiva de valores, sino, al contrario, porque es la realidad interpersonal del matrimonio Maher la que en el filme destila el sentido de la entrega amorosa de la que habrá de nutrirse la institución. Y, a su vez, West Point es la familia que perfecciona el destino del matrimonio Maher, pues los reclutas actualizan la paternidad de los cónyuges. Con otras palabras, Ford pone en su película la institución al servicio de la familia, haciéndola familia desde la renovación de la relacionalidad. He aquí la clave personalista de lectura. Hay una escena en particular que abona esta interpretación: al conocer que Mary no podrá volver a tener hijos, el silencio informa unos momentos en los que los cónyuges se debaten entre la compasión y la culpa... entonces escuchamos, in crescendo, la melodía de una marcha; es la misma marcha que los reclutas cantaban el día que Martin llegara a West Point años atrás. Mary pide a su marido que la ayude a asomarse a la ventana para verlo y Ford emplea un zoom de aproximación desde el exterior para acercar a esos jóvenes soldados a la meditativa pareja, en un plano enmarcado por las hiedras (figura 3).



Figura 3. Fotogramas de *The Long Grey Line* (*Cuna de héroes*, 1955).

³⁶ CASAS, *John Ford*, cit., p. 322.

³⁷ En *John Ford*, cit., p. 423.

Se trata de una secuencia cargada de significado: la vida crece en el exterior, literalmente, en torno a Mary y Martin, y resuena en las voces de aquellos a cuyo cuidado es llamado el matrimonio. Los cadetes serán esos hijos que los Maher no podrán tener. Esas “personas nuevas”, como dice WOJTYLA, a través de las cuales el matrimonio adquiere verdadera plenitud, “no solo en sentido biológico o sociológico, sino precisamente en cuanto comunidad, por su naturaleza de comunión, que existe y obra sobre la base del donarse humanidad y del mutuo intercambio de dones”³⁸.

“Trata de buscar en tu corazón, Martin, trata de aceptar la voluntad de Dios...”, le espolea Mary. La vida sigue, inexorable... los desfiles y marchas son un diapason en esa cruz del buen Martin, que a ratos tiene algo de Job. La maternidad de Mary aquí es como la de Dallas en *Stagecoach (La diligencia, 1939)*: una maternidad de todos, casi mariana. Una figura de la maternidad como modelo de virtudes que halla sustento en la generosidad y el desprendimiento y que, como sostiene LANUZA AVELLO, resulta típicamente *newdealista* –y, añadimos ahora, también típicamente fordiana más allá del contexto histórico de referencia:

La virtud de la fortaleza o constancia ante las adversidades aparece estrechamente vinculada a la templanza. Lo demuestran los personajes femeninos que encarnan a madres que no pueden tener hijos y, asumiendo dicha condición, deciden adoptar como propios a hijos de otras mujeres, como Mary O’Donnell³⁹.

Pero, además, y esto es clave a efectos de la lectura que proponemos, en *LGL55 Ford* logra una natural armonía entre esta concepción de la maternidad y la correlativa de la paternidad, en un ejercicio antropológico de eso a lo que WOJTYLA se refiriera como la “unidualidad relacional” propia del matrimonio⁴⁰. Y ello es así justamente porque a lo largo del filme vemos que en los Maher encarna aquello a lo que el filósofo y teólogo polaco se refiriera como el “sabor” del amor conyugal, que no es sino la experiencia de sentido realizado en el cuidado del otro, en la responsa-

³⁸ En *El don del amor*, cit., p. 247.

³⁹ En *El hombre intranquilo. Mujer y maternidad en el cine clásico americano*, Ediciones Encuentro, Madrid 2011, pp. 92-93.

⁴⁰ Ya como JUAN PABLO II, explica: “En su reciprocidad esponsal y fecunda, en su común tarea de dominar y someter la tierra, la mujer y el hombre no reflejan una igualdad estática y uniforme, y ni siquiera una diferencia abismal e inexorablemente conflictiva: su relación más natural, de acuerdo con el designio de Dios, es la ‘unidad de los dos’, o sea, una ‘unidualidad’ relacional, que permite a cada uno sentir la relación interpersonal y recíproca como un don enriquecedor y responsabilizante” (en *Carta a las mujeres* 1995, n. 8).

bilidad⁴¹. Lo que tratamos de expresar es que solo el hecho de que Martin y Mary logren actualizar y realizar el significado donativo de su comunidad hace posible que puedan hacerse cargo de la vocación de cuidado de los otros como si de los frutos de su unidad conyugal se tratase. En palabras del propio WOJTYLA, “sobre la base de la relación ‘yo-tú’ nace y se desarrolla también en la misma naturaleza de la comunidad interpersonal una responsabilidad recíproca de la persona por la persona”⁴². Así, el amor de Martin por su esposa se traslada a su ahijado y a los otros reclutas confiriendo un sentido renovado para su propio matrimonio. De ahí que haya conmovedoras escenas en las que vemos al instructor sufrir la pérdida de los soldados como en su día sufriera la de su propio retoño. En una especialmente emotiva vemos a Martin cortar y colocar la tira negra junto a la fotografía de Overton en el anuario de graduación, tras haber sido informado de que este ha causado baja en combate (figura 4)⁴³.

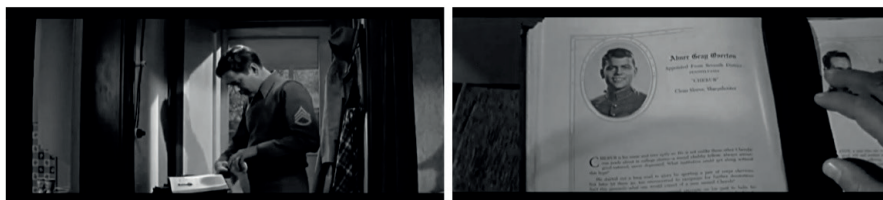


Figura 4. Fotogramas de *The Long Grey Line* (*Cuna de héroes*, 1955).

El amor que Martin y Mary muestran por su ahijado y por otros reclutas es a un tiempo fruto y savia de la *communio* marital en la que reside la clave antropológica de lectura del filme.

4.3. *La communio personarum de Martin y Mary*

Hemos dicho en otras ocasiones⁴⁴ que Ford acostumbra a mostrar las formas de la participación desde su reverso y en su despliegue... y, si

⁴¹ En palabras del propio WOJTYLA: “cuando el sujeto se siente más responsable de la persona, tanto más hay en él de amor verdadero” (en *Amor y responsabilidad*, Palabra, Madrid 2021, p. 142).

⁴² En *El hombre y su destino*, cit., pp. 88-89.

⁴³ GALLAGHER destaca, en relación con esta escena, que “la sutileza con la que Ford estructura las emociones y los estados de ánimo resulta perfectamente nítida” (en *John Ford*, cit., p. 435).

⁴⁴ Cfr., por todas: CARREÑO AGUADO, J., “Centauros del desierto: apuntes para una lectura desde el Personalismo Integral”, en *Quién. Revista de filosofía personalista*, 16 (2022), pp. 87-114; “Fundamentos personalistas en el cine ‘mudo’ de John Ford: reflexiones desde

tan famosos y queridos son por ello personajes como la Dra. Cartwright de *7 Women* (*Siete Mujeres*, 1966) o los descarriados Ethan de *The Searchers* (*Centauros del desierto*, 1956) y Doniphon de *The Man Who Shot Liberty Valance* (*El hombre que mató a Liberty Valance*, 1962), entre otros tantos, la comunidad que conforman Martin y Mary no se queda a la zaga. En este sentido, encontramos una genialidad propia de Ford la de elaborar todo un tratado personalista del matrimonio con base en una experiencia de unidad conyugal que ve aparentemente malogrado el fin natural último de su ser al perder a su hijo biológico y que, en cambio, es llamada en cada uno de ellos y conjuntamente a redimensionar dicho fin en la forma de la entrega y el servicio a los *hijos de los otros*. Todo ello desde un lenguaje cinematográfico que remite para su mejor comprensión a la concepción personalista de corte wojtyliano del matrimonio y la familia como lugar hermenéutico para el desenvolvimiento del pensamiento sobre el amor. A este respecto recuerda PÉREZ-SOBA que la vocación amorosa familiar ha de entenderse, en la filosofía de WOJTYLA, como “una especial sensibilidad para descubrir en el amor el quicio de toda una vida en la cual es Dios el que toma la iniciativa y se revela al hombre”, hasta el punto de que la respuesta a la vocación pasa por “rastrear en el amor el modo como Dios comunica al hombre su plan de salvación”⁴⁵. Una escena en especial demanda, a nuestro ver, esta lectura. Nos referimos a aquella en la que Ford retrata el fallecimiento de Mary⁴⁶ en una secuencia de insólita belleza que encadena cuatro planos altamente significativos: en el primero, Martin abraza el cuerpo sin vida de su mujer en el porche al tiempo que eleva un sentido “¡Oh, Mary!”, instantes después de que hayamos visto, en plano general de Scope, la mano de ella caer delicadamente (figura 5, arriba a la izquierda); este plano encadena con uno de detalle que muestra a la Virgen María –es decir, ¡Mother Mary!– con el Niño entre sus brazos (figura 5, arriba a la derecha); la cámara, entonces, desciende lentamente hasta alumbrar, al pie de la estatua de María, un portal de Belén que acoge el Misterio (figura 5, abajo a la izquierda); finalmente, un plano lateral nos muestra a Martin apostado frente a la Virgen y el Belén rezando, presumiblemente, tiempo des-

Straight Shooting (1917), *Just Pals* (1920), *The Iron Horse* (1924), *3 Bad Men* (1926), *Hangman's House* (1928) y *Four Sons* (1928)”, en *AYLLU-SIAF*, 5-2 (2023), pp. 73-111; y *Una 'caja de personas': La Diligencia* (1939) como *Carta del Personalismo Fordiano*, en (ESTEVE MARTÍN, A., 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.

⁴⁵ En *El misterio del amor según Karol Wojtyła*, cit., p. 73.

⁴⁶ M. MARIAS se refería a esta escena –y convenimos con él– como “una de las muertes más sobrias y emocionantes que he visto en la pantalla” (en “*The Long Grey Line* (Cuna de héroes, 1955). *The Wings of Eagles* (Escrito bajo el sol, 1956). Lágrimas en la garganta”, en *Nickel Odeon*, 26 (2002), pp. 292-294, p. 293).

pués del deceso (figura 5, abajo a la derecha): es Navidad, el tiempo por antonomasia para la esperanza fundada en el nacimiento del Niño Dios⁴⁷.



Figura 5. Fotogramas de *The Long Grey Line* (*Cuna de héroes*, 1955).

Precisamente esa Navidad veremos una escena que, leída en consonancia con la que acabamos de relatar, ofrece otra clave del lenguaje personalista wojtyliano desde el que comprender la manera en la que Ford retrata esos momentos en los que los personajes han de hacerse sensibles a una experiencia única: la del descubrimiento en el amor de las maneras en las que Dios toma la iniciativa para revelarse ante ellos, para dar noticia del bien común en el que inspirar una vocación⁴⁸. La escena, de estética dickensiana, es esa en la que el viejo Martin recibe por sorpresa la visita de unos cadetes y de su ahijado, que irrumpen en el vestíbulo de la casa y montan para él el árbol de Navidad; es decir, reconstruyen con *su padre* ese nosotros que los Maher han ido sembrando a lo largo de toda una vida (figura 6). Con otras palabras, los supuestos en los que los personajes de Ford actúan oponiéndose a una determinada situación de alienación o de no participación desde su máximo compromiso con un bien común que tie-

⁴⁷ GALLAGHER destaca esta escena, interpretando que “estamos ante una imagen de renacimiento espiritual que corresponde a la renovación de las estaciones, es decir, a otra tradición, una “contestación” o “respuesta” a la pregunta planteada por la muerte de Mary” (en *John Ford*, cit., p. 429).

⁴⁸ Como recuerda G. CASANOVA en su estudio acerca del amor y el bien en la antropología wojtyliana, este último ha de buscarse “allí donde se busca el origen de la persona misma”, partiendo de que el origen de la persona está, a su vez, “en la voluntad creadora de Dios, fuente de toda perfección y de toda bondad. Luego el origen del bien de la persona está en el proyecto creador divino, que es participación de su mismo ser y bondad infinitos” (en *Amor, bien y valor: una aproximación a la persona en Karol Wojtyła*, en J. M. BURGOS (ed.), *La filosofía personalista de Karol Wojtyła*, Palabra, Madrid 2007, pp. 167-174; pp. 171-172).

nen “muy dentro de su corazón”, desarrollan dicha oposición “en el terreno de la solidaridad sustancial”⁴⁹, con base en un previo encuentro en la dimensión “yo-tú” cuyo fundamento no es otro que la donatividad y el compromiso con dicho bien común. Es un patrón recurrente en la filmografía fordiana y es justamente lo que vemos en *LGL55* a través del matrimonio Maher y, en la escena en particular traída a colación, en Martin.



Figura 6. Fotogramas de *The Long Grey Line* (*Cuna de héroes*, 1955).

En resumen, los Maher no podrán educar al hijo que han procreado porque han sido llamados a otra paternidad que habrá de abonar un bien común superior que repercute en la autoconfirmación de cada uno en su propio matrimonio en cuanto a *communio personarum*⁵⁰. Ese es el orden sacrificial que informa el filme. De ahí que autores como GALLAGHER afirmen que Marty carece de la característica “autoridad y la conciencia crítica del sacerdote-soldado tan caro a Ford”⁵¹. En efecto, añadimos, porque el heroísmo del personaje acciona en el modo de ser familiar de la conyugalidad. Y por eso es también un héroe que –a diferencia del héroe fordiano al uso⁵²– no viaja, sino que *llega para quedarse*. Los Maher no abandonarán West Point más que para traer de vuelta a su amiga Kitty y a su ahijado, porque su viaje es relacional, se da a través de los otros, de

⁴⁹ K. WOJTYLA, *Persona y acción*, Palabra, Madrid 2017, p. 411.

⁵⁰ Como expresa GUERRA, cuando los amantes “persisten en la recíproca afirmación de su valor trascendente, cuando mutuamente reconocen su verdad como realidad obligante, constituyen una ‘communio personarum’, una comunidad de personas en sentido estricto”. Y, en ella, ocurre que “la paternidad y la maternidad marcan interiormente, y desde esta realidad, toda la estructura de la *communio personarum* adquiere una nueva dimensión” (en *La familia en la filosofía de Karol Wojtyla*, cit., pp. 295 y 298).

⁵¹ En *John Ford*, cit., p. 427.

⁵² Sobre esta cuestión en particular pueden consultarse, entre otros, los trabajos de R. GUTIÉRREZ DELGADO: *Lo heroico en el cine de John Ford* [Tesis de doctorado inédita], Universidad de Navarra 2004; “John Ford and the Author Theory: contribution of Anglo-Saxon criticism towards debate”, *Comunicación y Sociedad*, XXV-1 (2012), pp. 39-58; “Los héroes de John Ford. Melancolía en tiempos de egoísmo”, en *FilaSiete. Monográfico nº 5: John Ford*, 213 (2023), pp. 38-40; “Los ‘fracasados’ de John Ford. Algunas reflexiones sobre el heroísmo y la debilidad de la persona”, en (ESTEVE MARTÍN, A., 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. 119-144.

la participación. Tanto que, como sostiene GALLAGHER, “el bebé de Kitty es un vínculo con el futuro, [...] hace que Martin encuentre sentido a su propia vida, a su pasado y a su futuro”⁵³. Más aún, diríamos que ese ahijado y el resto de reclutas encarnan el sentido contributivo del amor conyugal en la configuración de la identidad del ser amado, que despierta a la conciencia personal en el reconocimiento como tal. PÉREZ-SOBA explica con clarividencia esta tesis wojtyliana:

Karol Wojtyla puede partir de un amor que nos precede y que se nos comunica en la medida en que nos reconocemos a nosotros mismos en el momento de “ser amados” y que es esencial para nuestro despertar a la conciencia de ser personas. A pesar de este amor anterior a nuestra conciencia, es fuente primera de nuestra propia identidad, en ella está inscrita la dignidad humana porque nace del amor y se expresa con el reconocimiento del amor mismo⁵⁴.

Es en este paradigma en el que la unión conyugal se halla en todo momento en el centro estructural de la trama en *LGL55*, igual que el mástil de la bandera que ondea al soplo de la vida, como vemos ir y venir a los jóvenes soldados, actualizándola en la novedad de cada rostro. Rostros como el de los seres queridos que Martin cree ver, ya en las últimas secuencias del filme, cuando los cadetes le dedican un desfile tematizado con cantos irlandeses, mientras Kitty eleva un sentido “ha sido una hermosa vida la de Martin” (figura 7).



Figura 7. Fotogramas de *The Long Grey Line* (*Cuna de héroes*, 1955).

⁵³ En *John Ford*, cit., p. 425.

⁵⁴ En *El misterio del amor según Karol Wojtyla*, cit., p. 84.

GALLAGHER se refiere a la escena en los siguientes términos:

Al extender la mano para tocar a los difuntos que se le aparecen, Martin toma definitivamente conciencia de que el pasado es el presente, de que la tradición está viva, de que la experiencia humana permanece en la memoria y de que en este “Funeral Vikingo” la memoria trasciende a la muerte [...]. El plano final no corresponde al desfile, sino a Martin respirando pesadamente junto a dos generales, convertido, a nuestra imagen y semejanza, en un espectador de su vida⁵⁵.

5. Consideraciones finales

El propósito último de este escrito era el de elevar una lectura personalista del filme *LGL55*. Más concretamente, hemos compartido una reflexión acerca del modo en el que nuestro *atento regresar una y otra vez* a la película en un ejercicio favorecedor del “buen encuentro” con la obra nos permite identificar un mensaje antropológico que es seña de identidad del personalismo que John Ford imprimiera en su cine. Hemos procedido a partir del ingente trabajo fundacional que han realizado previamente y durante más de una década los padres del personalismo fílmico, trazando avenidas de diálogo entre el arte de Ford y la filosofía de Wojtyła que el profesor Burgos ha desarrollado y articulado en su personalismo integral.

Una vez realizado este viaje –siempre naturalmente abierto a su renovada experiencia–, podemos concluir, parcial y provisionalmente, que la película de Ford objeto de estudio demanda una aproximación antropológica que sea capaz de alumbrar niveles de lectura sin los cuales el mensaje del director queda opacado por elementos accidentales de la trama. *LGL55* puede ser leída, superficialmente, a modo de relato patriótico en torno a una institución militar, pero el lenguaje cinematográfico fordiano clama por una filosofía que permita despejar y comprender el centro estructural de la auténtica narración. Este no se halla en West Point, en los conflictos bélicos o en los soldados, sino en el amor conyugal y, por extensión, en el paterno-filial, que halla inspiración en el progresivo y continuamente renovado descubrimiento y en la aceptación de un bien común a cuya realización se es llamado y que se articula en la donación. Desde esta perspectiva, en el presente escrito hemos tratado de aflorar algunas evidencias –extraídas de nuestra experiencia, es decir, de nuestro “texto fílmico”– de que *LGL55* no es reductible a la categoría

⁵⁵ En *John Ford*, cit., p. 433.

del diario militar propagandístico de un veterano, sino que constituye un registro longitudinal de experiencias donativas de dos amantes unidos en matrimonio en el que se hace presente el Ford más libre y auténtico. Con todo, el principal valor de nuestra aportación tal vez resida en lograr que el lector, transitadas estas páginas, decida volver él mismo a la película para *dejarse decir* por ella, en busca de su propio “buen encuentro”.

6. Bibliografía

- BOGDANOVICH, P., *John Ford*, Hatari Books, Madrid 2018.
- BURGOS, J. M., “La filosofía personalista de Karol Wojtyła”, en *Persona. Revista Iberoamericana de Personalismo Comunitario*, 6 (2007), pp. 21-32.
- , *Introducción al personalismo*, Palabra, Madrid 2012.
- , *Para comprender a Karol Wojtyła. Una introducción a su filosofía*, BAC, Madrid 2014.
- , “El personalismo ontológico moderno I. Arquitectónica”, en *Quién. Revista de filosofía personalista*, 1 (2015a), 9-27.
- , “El personalismo ontológico moderno II. Claves Antropológicas”, en *Quién. Revista de Filosofía Personalista*, 2 (2015b), 7-32.
- , “El personalismo de Karol Wojtyła: persona, prójimo, comunidad, sociedad”, en *Horyzonty Polytiki*, 7-19 (2016), pp. 11-33.
- , “El personalismo de Karol Wojtyła como Personalismo Integral. Un análisis filosófico y una propuesta”, en *Cuadernos de Pensamiento*, 32 (2019), 105-134.
- , “La filosofía social de Karol Wojtyła. I. Persona, participación, alienación, relación interpersonal”, en *Quién. Revista de Filosofía Personalista*, 17 (2023a), 93-115.
- , “La filosofía social de Karol Wojtyła. II. Nosotros. Comunidad, sociedad y *communio personarum*. El bien común”, en *Quién. Revista de Filosofía Personalista*, 18 (2023b), 7-32.
- CARREÑO AGUADO, J., “Centauros del desierto: apuntes para una lectura desde el Personalismo Integral” en *Quién. Revista de filosofía personalista*, 16 (2022), pp. 87-114.
- , “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)”, en *AY-LLU-SIAF*, 5-2 (2023), pp. 73-111.
- , *Una ‘caja de personas’: La Diligencia (1939) como Carta del Personalismo Fordiano*, en (ESTEVE MARTÍN, A., 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.

- CASANOVA, G., *Amor, bien y valor: una aproximación a la persona en Karol Wojtyła*, en J. M. BURGOS (ed.), *La filosofía personalista de Karol Wojtyła*, Palabra, Madrid 2007, pp. 167-174.
- CASAS, Q., *John Ford. El arte y la leyenda*, Barcelona 1989.
- CASTILLA DE CORTÁZAR, B., *Varón y mujer en la "Teología del cuerpo" de Karol Wojtyła*, en J. M. BURGOS (ed.), *La filosofía personalista de Karol Wojtyła*, Palabra, Madrid 2007, pp. 277-287.
- CAVELL, S., *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*, Harvard University Press, Massachusetts 1981.
- EYMAN, S., *John Ford. Print the Legend*, T&B Editores, Madrid 2006.
- FORD, D., *Pappy. The Life of John Ford*, Da Capo Press, Nueva York 1998.
- GALLAGHER, T., *John Ford. El hombre y su cine*, Akal, Madrid 2009.
- GUERRA, R., *La familia en la filosofía de Karol Wojtyła*, en J. M. BURGOS (ed.), *La filosofía personalista de Karol Wojtyła*, Palabra, Madrid 2007, pp. 189-302.
- GUTIÉRREZ DELGADO, R., *Lo heroico en el cine de John Ford* [Tesis de doctorado inédita], Universidad de Navarra 2004.
- , "John Ford and the Author Theory: contribution of Anglo-Saxon criticism towards debate", *Comunicación y Sociedad*, XXV-1 (2012), pp. 39-58.
- , "Los héroes de John Ford. Melancolía en tiempos de egoísmo", en *Fila-Siete. Monográfico nº 5: John Ford*, 213 (2023), pp. 38-40.
- , "Los 'fracasados' de John Ford. Algunas reflexiones sobre el heroísmo y la debilidad de la persona", en (ESTEVE MARTÍN, A., 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. 119-144.
- JUAN PABLO II, *Carta a las mujeres* 1995 (disponible en: https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/es/letters/1995/documents/hf_jp-ii_let_29061995_women.html)
- LANUZA AVELLO, A., *El hombre intranquilo. Mujer y maternidad en el cine clásico americano*, Ediciones Encuentro, Madrid 2011.
- MARCEL, G., *Homo Viator. Prolegómenos a una metafísica de la esperanza*, Ediciones Sígueme, Madrid 2022.
- MARÍAS, M., "The Long Grey Line (Cuna de héroes, 1955). The Wings of Eagles (Escrito bajo el sol, 1956). Lágrimas en la garganta", en *Nickel Odeon*, 26 (2002), pp. 292-294.
- MCBRIDE, J., *Tras la pista de John Ford*, Cult Books, Madrid 2021.
- PÉREZ-SOBA, J. J., *El misterio del amor según Karol Wojtyła*, en J. M. BURGOS (ed.), *La filosofía personalista de Karol Wojtyła*, Palabra, Madrid 2007, pp. 69-86.
- PERIS-CANCIO, J. A., "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", en *Boletín de estudios de filosofía y cultura Manuel Mindán*, 14 (2019), pp. 207-221.

- PERIS-CANCIO, J. A., y MARCO PERLES, G., *El personalismo fílmico como filosofía cinematográfica: fundamentos, autores, escenarios y cuestiones disputadas*, en A. ESTEVE (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.
- PERIS-CANCIO, J. A., MARCO PERLES, G. y SANMARTÍN ESPLUGUES, J., “La filosofía del cine que sostiene el personalismo fílmico: la centralidad de la experiencia y el análisis filosófico-fílmico”, en *AYLLU-SIAF*, 4 (2022), pp. 47-76.
- SANMARTÍN ESPLUGUES, J. y PERIS-CANCIO, J. A., “El personalismo fílmico en las primeras películas de Leo McCarey: aspectos metodológicos y filosóficos”, en *Quién. Revista de filosofía personalista*, 6 (2017), pp. 81-99; p. 82.
- SANMARTÍN ESPLUGUES, J. y PERIS-CANCIO, J. A., “Personalismo integral y personalismo fílmico: una filosofía cinematográfica para el análisis antropológico del cine”, en *Quién. Revista de Filosofía Personalista*, 12 (2020), pp. 177-198.
- WOJTYLA, K., *Trilogía inédita. III. El don del amor. Escritos sobre la familia*, Palabra, Madrid 2003.
- , *Trilogía inédita. II. El hombre y su destino. Ensayos de antropología*, Palabra, Madrid 2014.
- , *Persona y acción*, Palabra, Madrid 2017.
- , *Amor y responsabilidad*, Palabra, Madrid 2021.
- , *El taller del orfebre*, Palabra, Madrid 2021.