

## Historia y mito de una fundación. La Guerra de Secesión en el cine de John Ford

*Fundazio baten historia eta mitoa. Sezeseio-gerra John Forden zineman*

History and myth of a foundation. The Civil War in the cinema of John Ford

Nekane E. Zubiaur Gorozika\*

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU)

**RESUMEN:** El artículo analiza las dos películas del cineasta americano John Ford ambientadas en la Guerra de Secesión: *Misión de audaces* (1959) y el capítulo titulado *La guerra civil* en *La conquista del Oeste* (1962). En ellas, el director aúna historia y mito en torno a la recurrente figura del general Ulysses S. Grant y desarrolla el tema de la gloria inherente en el fracaso. Ambos filmes presentan la guerra como un conflicto cruel pero necesario para mantener a la nación unida, y abogan por la reconciliación y hermandad entre estadounidenses en consonancia con la filosofía del propio Grant.

**PALABRAS CLAVE:** Guerra de Secesión; John Ford; Ulysses S. Grant; cine de historia.

**LABURPENA:** Artikuluak Sezeseio Gerran girotutako John Ford zinemagile amerikarraren bi filmak aztertzen ditu: *Misión de audaces* (1959) eta *La guerra civil* kapitulua *La conquista del Oeste* (1962) izeneko filman. Horietan, zuzendariak Ulysses S. Grant jeneralaren historia eta mitoa batzen ditu, eta porrotaren berezko loriaren gaia garatzen du. Bi filmek gatazka krudel baina beharrezko gisa aurkezten dute gerra, nazioa batuta mantentzeko, eta estatubatuarren arteko adiskidetzearen eta anaitasunaren alde egiten dute, Granten filosofiarekin bat etorritz.

**GAKO-HITZAK:** Sezeseio-gerra; John Ford; Ulysses S. Grant; historia-zinema.

**ABSTRACT:** *The article analyzes two films by American filmmaker John Ford set during the American Civil War: The Horse Soldiers (1959) and the chapter entitled The Civil War in How the West Was Won (1962). In these films, the director combines history and myth around the recurring figure of General Ulysses S. Grant and develops the theme of the glory inherent in failure. Both films present the war as a cruel but necessary conflict to keep the nation united and advocate reconciliation and brotherhood among Americans in line with Grant's own philosophy.*

**KEYWORDS:** *Civil War; John Ford; Ulysses S. Grant; history cinema.*

\* **Correspondencia a / Corresponding author:** Nekane E. Zubiaur Gorozika. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea — nekaneerritte.zubiaur@ehu.eus — <https://orcid.org/0000-0003-2095-5480>

**Cómocitar/Howto cite:** ZubiaurGorozika,NekaneE.(2026).«Historiaymitodeunafundación.LaGuerradeSecesiónenelcinedeJohnFord»;Zer,60,255-271.(<https://doi.org/10.1387/zer.28251>).

Recibido: 02 de febrero, 2026; aceptado: 29 de marzo, 2026.

ISSN 1137-1102 - eISSN 1989-631X / © UPV/EHU Press



Esta obra está bajo una Licencia  
Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

## 1. John Ford y la historia de los Estados Unidos

El cineasta Peter Bogdanovich sugirió que sería instructivo que en las escuelas estadounidenses se proyectaran las películas de John Ford siguiendo su cronología histórica, ya que su filmografía relata la epopeya americana en términos humanos, logrando que esta cobre vida (Bogdanovich, 1991: 28-29). Sin embargo, Ford no es solo un narrador audiovisual que transita por la historia de su país. Según Hayden White la explicación de los datos históricos se basa en «una estructura narrativa [...] un contenido estructural profundo que es en general de naturaleza poética» (1992: 9), y Ford es, en certera definición de Orson Welles, «un poeta. Un comediante» (Bogdanovich, 1991: 35). Scott Eyman lo califica como «poeta tribal americano» (2001: 84), mientras que Lindsay Anderson lo considera «un poeta en el sentido original de la palabra griega («el que hace, el hacedor... el creador de un poema»)» y lo equipara con Homero en su capacidad para contar historias tradicionales (2001: 336). No cabe duda de que Ford se mueve en el mismo terreno que el aedo clásico, puesto que «en su arte, el estilo codifica hasta tal punto la realidad, que el cine se convierte necesariamente en mito» (Gallagher, 2009: 637).

La problemática relación entre mito e historia se resuelve en el cine de Ford de manera un tanto paradójica, puesto que ofrece un relato de los hechos al tiempo que plantea un discurso mítico sobre ellos. Tanto en *Fort Apache* (1948) como en *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962) sus personajes abogan por *imprimir la leyenda*. Sin embargo, en ambas películas él se dedica a revelar los hechos *históricos* que quedan ocultos a la luz pública. A saber, que el delirio arrogante del teniente coronel Thursday condujo a su regimiento a una innecesaria masacre, y que fue Tom Doniphon, otro pistolero heredero de la Ley del Oeste, quien realmente mató al salvaje Liberty Valance permitiendo el advenimiento de la ley social a través del civilizador Ransom Stoddard. El mito de la fundación de la nación americana requiere, en uno y otro caso, que se conserven intactos para la posteridad el honor de la caballería y la presunta hazaña de Stoddard. Ford no cuestiona dicha exigencia, pero al mismo tiempo nos advierte de la necesidad de conocer el fondo y la verdad, no siempre complacientes, que subyacen a esa leyenda.

Santos Zunzunegui ahonda en esa relación al afirmar que Ford opera una «transubstanciación mítica» de la historia de su país mediante el despliegue de «dos figuras»:

De un lado, tenemos la del viaje del este al oeste, odisea primordial en la que se coagula toda la aventura de una colonización que se construye sobre el reverso oscuro de la eliminación del otro que poblaba esas tierras [...]. De otro, el drama de la fractura que enfrenta, en una guerra civil de una violencia inaudita, a un Norte sensible a los valores democráticos y donde se hace patente un capitalismo que se revela como económicamente avanzado, contra un Sur que intenta sobrevivir manteniendo los caducos principios aristocráticos a base de la explotación de una masa (la población negra) a la que se confiaba en el rango de lo animal. (Zunzunegui, 2021: 136-137)

Ambos movimientos dibujan una especie de cruz sobre la geografía americana que señala «el osario sobre el que crece el proyecto nacional que tuvo en esos gestos inaugurales su auténtico crisol» (Zunzunegui, 2021: 137).

La odisea americana hacia el oeste ha servido de argumento para una buena parte de la filmografía fordiana y ha sido ampliamente estudiada, no así la huella de la Guerra Civil, presente a menudo de manera tangencial en sus filmes, y que apenas ha despertado atención académica, ni siquiera en el ámbito anglosajón. El objetivo de este artículo es precisamente analizar las películas de Ford basadas en ese episodio fundamental para la nación estadounidense. Para ello, identificaré los hechos y personalidades históricas que aparecen en sus obras, estableciendo los límites entre Historia y ficción y aventurando posibles razones por las que el director los seleccionó. Abordaré, además, a través del análisis fílmico, la forma en que Ford representa los sucesos y personajes relacionados con la Guerra de Secesión en consonancia con su universo creativo.

## 2. John Ford y la Guerra de Secesión

La Guerra Civil era uno de los temas de lectura predilectos de John Ford, que siempre exhibió un amplio conocimiento sobre la materia. Pese a ello, el conflicto fratricida americano solo sirvió de escenario a dos de sus películas, ambas situadas en el punto de vista del bando federal: *Misión de audaces* (*The Horse Soldiers*, 1959) y el capítulo titulado *La guerra civil*, dentro de la obra colectiva *La conquista del Oeste* (*How the West Was Won*, 1962)<sup>1</sup>. El interés de un declarado patriota como John Ford en la Guerra de Secesión está más que justificado a tenor de su significado histórico y nacional:

Se la recuerda como la lucha que completó la Revolución e hizo posible la realización de los ideales en que los Padres Fundadores sustentaron la república en la década de 1770. El recuerdo de la guerra, el saldo terrible de sus más mortíferas batallas, naturalmente, provoca escalofríos. Pero también llena de orgullo, por el sacrificio que una generación anterior estuvo dispuesta a hacer en aras de unos ideales que Estados Unidos en la actualidad considera fundamentales: la igualdad, la libertad humana, los derechos de los individuos ante la ley. (Keegan, 2011: 471)

La elección en 1860 del abolicionista Abraham Lincoln como presidente de la nación fue el detonante para que siete estados del Sur se separaran unilateralmente y conformaran la Confederación. Tal decisión desembocó en una cruenta conflagración que se prolongó del 12 de abril de 1861 al 9 de abril de 1865. Jefferson Davis, presidente de la Confederación, declaró que el motivo de la secesión era defender y proteger los derechos que les habían legado sus padres: el derecho a poseer esclavos, la libertad de llevar sus *propiedades* a otros territorios, y la soberanía de los estados para crear una nación sureña. El Norte, por su parte, luchó por la Constitución y, en última instancia, por la emancipación de los esclavos; pero, sobre todo, defendió la Unión, más antigua que la concepción de los estados como entes autónomos, y cuya preservación obsesionaba a Lincoln (McPherson, 1988). El presidente alcanzó su objetivo, pero el precio a pagar fue su propio asesinato a manos del simpatizante de la causa sureña John Wilkes Booth, y la muerte de alrededor de 620.000 soldados de ambos lados.

Abraham Lincoln representa el punto de encuentro entre los dos brazos de la cruz mencionada por Zunzunegui. La secuencia final de una de las primeras grandes películas del cineasta norteamericano, *El caballo de hierro* (*The Iron Horse*, 1924), sintetiza la confluencia de esos dos movimientos en el momento en que las vías de ferrocarril de la Union Pacific y las de la Central Pacific se conectan por primera vez en Promontory Point (Utah) el 10 de mayo de 1869. Fue Abraham Lincoln, y así lo muestra el filme de Ford, quien, en 1862, con la guerra en curso, puso en marcha el proyecto de una línea ferroviaria transcontinental que enlazara las dos costas estadounidenses de este a oeste. Ya entonces, Lincoln pensaba en la construcción del futuro común por el que estaba luchando el bando unionista encabezado por él, y que debía extenderse a la totalidad del país a fin de suturar el desgarramiento de la guerra.

Pese a la relevancia central de la figura de Lincoln en el conflicto y a su recurrente presencia en la filmografía de John Ford, no ocupa un lugar destacado en los dos títulos ambientados en la contienda bélica. El cineasta americano sentía una profunda admiración por el espíritu militar, él mismo había sido capitán de fragata y había colaborado durante la II Guerra Mundial con la Office of Strategic Services (OSS), antecesora de la CIA. No es de extrañar, por tanto, que en ambos filmes sobresalga la presencia de un mismo personaje histórico: Ulysses S. Grant, general de homérico nombre, y brazo ejecutor de Lincoln en la victoria sobre las huestes confederadas.

---

<sup>1</sup> En 1956 Ford trabajó en un proyecto basado en la colección de historias sobre la Guerra Civil del escritor sudista James Warner Bellah titulada *The Valiant Virginians*. La acción estaba situada en el valle de Shenandoah y sus protagonistas eran confederados. Debía formar parte de una especie de ciclo sobre la historia del país inaugurado por *Centauros del desierto* (*The Searchers*, 1956), que finalmente fue cancelado por el productor C.V. Whitney.

## 2.1. SHILOH (1862) - LA GUERRA CIVIL (1962)

Pese a no tener formación militar, Lincoln era un hombre astuto e inteligente y enseguida comprendió que la guerra no podría ganarse a la antigua usanza, con una sola gran batalla triunfal. Le costó, sin embargo, encontrar asesores adecuados que además llevaran a cabo los planes con éxito, hasta que en marzo de 1864 Ulysses Grant fue nombrado general en jefe. Hombre sencillo y estratega dotado de sentido común, Grant siempre estaba dispuesto a asumir riesgos y gozaba del respeto y admiración de sus soldados. Su filosofía de guerra consistía en «mantener al enemigo bajo una presión sin tregua en todos los puntos y pelear siempre que se presentara la oportunidad» (Keegan, 2011: 435).

Lo que probablemente atraía a Ford de la figura de Grant era que, antes de convertirse en el general más importante de la Guerra Civil y en el decimotercero presidente de los Estados Unidos (1869-1877), había conocido «la desesperación de la derrota y la humillación del fracaso» (McPherson, 1988: 359). Grant procedía de una familia de clase media de Ohio instalada más tarde en Illinois que, gracias a sus contactos políticos, había conseguido una plaza para su hijo en West Point. Ulysses no destacó particularmente en la academia militar, pero se desempeñó bien en la guerra de México. Tras la contienda, sus problemas con el alcohol provocaron algunos desencuentros con sus superiores que lo llevaron a dimitir del ejército en 1854. Poco hábil para la vida civil, acometió algunos negocios fallidos hasta que se vio obligado a trabajar en la curtiduría de su padre en Galena (Illinois). Cuando estalló la Guerra Civil, regresó al ejército para organizar a los voluntarios del estado y comenzó su ascensión militar gracias a sucesivos logros bélicos en el escenario occidental.

En uno de los episodios de la serie de televisión *Wagon Train* (Howard Christie y Richard Lewis, NBC/ABC, 1957-1965) titulado *The Colter Craven Story* (#4x9, 1960), John Ford incluyó un *flashback* de once minutos que recreaba algunos de los antecedentes vitales de Grant. Colter Craven (Carleton Young) es un doctor alcohólico incapaz de ejercer la cirugía tras su traumática experiencia en la sangrienta batalla de Shiloh. Con el propósito de que practique una cesárea de urgencia, el mayor Seth Smith (Ward Bond), conductor de la caravana en la que viaja Craven, le cuenta la historia de su vecino y amigo «Sam»<sup>2</sup> (Paul Birch). El relato de Smith narra el regreso de Grant a Galena y recoge las maliciosas habladurías del pueblo sobre su alcoholismo, la decepción de su padre, su inoperancia para el comercio y su reincorporación al ejército como instructor.

Uno de los argumentos habituales de los historiadores para explicar la tendencia de Grant a embriagarse es su dificultad para mantenerse alejado de su esposa Julia Dent. Sus cartas personales corroboran la adoración que sentía por ella (Simon, 1967). El *flashback* se inicia precisamente con Grant retornando como civil a Galena mientras su mujer y sus hijos lo aguardan en el muelle. Ford lo muestra de espaldas en un desnudo plano general picado, que subraya su soledad mientras se aleja junto a su familia [figura 1]. Cuando la nación vuelve a requerir sus servicios, el cineasta retoma un encuadre similar para ilustrar su marcha a la guerra. En esta ocasión, sin embargo, la cámara adopta el punto de vista de Julia (Annelle Hayes), y la calle ya no está vacía, sino que acoge el desfile de reclutas que preceden al futuro líder [figura 2]. La obediencia al deber por parte del héroe y el sacrificio que esta conlleva —la separación familiar— se condensan en esa pareja de planos que dibujan una de las múltiples y significativas rimas o simetrías entre situaciones, gestos o encuadres, que contribuyen a construir y enriquecer el tejido de las películas de Ford, y constituyen una de las principales características de su poética (Viota, 2022).

<sup>2</sup> El nombre de nacimiento de Grant era Hiram Ulysses, pero el congresista demócrata Thomas L. Hamer se equivocó al redactar su propuesta de ingreso para West Point y lo inscribió bajo el nombre de U.S. Grant. Es posible que Hamer pensara que la S. correspondía a Simpson, apellido de soltera de la madre de Ulysses. De hecho, tanto en *The Colter Craven Story* como en *Misión de audaces* o *La legión invencible* se refieren al general como Ulysses Simpson Grant, denominación popularmente extendida. El interesado jamás rectificó el error y siguió firmando como Ulysses S. Grant. En el ejército acostumbraban a llamarlo Sam, dado que las iniciales U.S. coinciden con las de «Uncle Sam», personaje alegórico que encarna al gobierno de los Estados Unidos.



FIGURA 1

Reencuentro con la familia



FIGURA 2

Regreso al ejército

Seth Smith y «Sam» vuelven a coincidir en el frente tras la primera y desastrosa jornada en Shiloh. El escenario bañado en claroscuro resulta espectral, y el general Grant es apenas una silueta enlutada y tocada con un sombrero, rodeada por el trasiego de camillas que transportan a hombres heridos o muertos [figura 3]. Mientras conversa con Smith, llega el general William Tecumseh Sherman (John Wayne) e informa de que las tropas de Carlos Buell están disponibles. Grant afirma que al día siguiente reanudarán el combate: una vez más, dispondrá de una segunda oportunidad. Al final del relato, Smith hace explícita la lección que Craven debe extraer del mismo: Grant tuvo mayor responsabilidad que él en Shiloh y la utilizó para redimirse.



FIGURA 3

Grant en la oscuridad de Shiloh I

Los generales Grant y Sherman volverán a aparecer en *La guerra civil* en el mismo contexto y momento histórico. El protagonista del capítulo de *La conquista del Oeste* a cargo de Ford es Zeb Rawlings (George Peppard), un joven de Ohio que abandona la granja en contra de los deseos de su madre para alistarse en el ejército de la Unión. Su visión romántica e idealizada de la guerra se derrumba traumáticamente tras su primera experiencia en combate en Shiloh. Un desertor confederado (Russ Tamblyn) lo

convence para huir juntos, pero en el camino son testigos de una conversación privada entre Sherman y Grant. Cuando los jóvenes descubren la identidad de los comandantes, el rebelde trata de asesinar a Grant, pero Zeb lo evita con su bayoneta. Es el primer hombre que mata y se lamenta con desesperación, pero el incidente aborta su intento de desertión. Tras licenciarse, regresa a casa desencantado con el horror de la guerra, pero su madre ya ha fallecido, de modo que decide buscar un futuro en el oeste, donde probablemente encuentre otro enemigo al que también tendrá que aniquilar: los indios.

El cineasta vuelve a escoger como marco de acción la batalla de Shiloh —o Pittsburg Landing, como la denominó el bando federal—, que se saldó con una importante victoria unionista, pero que a punto estuvo de suponer una nueva caída en desgracia para Grant, propenso a centrarse en exceso en sus propios planes contra el enemigo sin reparar demasiado en los que este tenía para él (McPherson, 1988: 400). En la primavera de 1862, tras haber perdido parte de Tennessee a manos de Halleck y Grant, los generales confederados Albert Sidney Johnston y Pierre T. Beauregard decidieron expulsar inmediatamente a los yanquis con un ataque directo e imprevisto. Las divisiones de Grant —una de ellas a cargo de su implacable mano derecha, el general Sherman— estaban acampadas en Pittsburg Landing, una pequeña meseta en la orilla oeste del río Tennessee, cerca de una iglesia llamada Shiloh. Grant tenía su cuartel general situado en Savannah, a poco más de catorce kilómetros río abajo. En vísperas del ataque, las tropas confederadas empezaron a disparar sus cañones para comprobar si la pólvora mojada aún funcionaba, pero Grant y Sherman no atendieron a las señales y mostraron un exceso de confianza al considerar que Johnston y Beauregard no abandonarían su base de operaciones para atacarlos en su propio terreno. El ejército de la Unión no dispuso atrincheramientos, ni líneas de defensa, ni se organizaron patrullas de reconocimiento; de modo que los soldados del Norte se encontraban completamente desprotegidos cuando, poco antes de las seis de la mañana del 6 de abril, miles de casacas grises surgieron de los bosques circundantes. El ataque sorprendió a Grant desayunando en su cuartel general de Savannah. Inmediatamente tomó una embarcación y hacia las nueve de la mañana llegó a Pittsburg Landing para reorganizar sus divisiones en medio de una lucha caótica y encarnizada.

El río suponía una barrera natural y los arroyos de alrededor solo se podían atravesar por puentes, por lo que las tropas unionistas, formadas en su mayoría por hombres novatos que jamás habían entrado en combate, estaban sitiadas cuando recibieron las primeras oleadas. Aunque muchos soldados de ambos bandos trataron de huir ante el espanto desplegado ante sus ojos, la densidad de los bosques confundía el frente con la retaguardia y la contienda se convirtió en una cuestión de matar o morir. Tras doce horas de feroz batalla, Johnston había muerto y Beauregard, consciente de que las energías de sus hombres estaban al límite, decidió no persistir pese a que un último ataque habría asestado el golpe definitivo al ejército de la Unión. La victoria, en todo caso, parecía pertenecer al Sur.

Durante la noche, Grant permaneció con sus hombres en el campo de batalla pese a la lluvia torrencial, y la mañana del 7 de abril contraatacó junto con los 18.000 soldados de refuerzo de Carlos Buell y Lew Wallace —posteriormente autor de la novela *Ben-Hur*—. Los unionistas avanzaron por el lodo entre cadáveres y heridos agonizantes. Al final de la jornada, el Sur había cedido el terreno conquistado el día anterior. Las pérdidas fueron similares en ambos bandos: alrededor de 1.700 muertos y 8.000 heridos. Después de Shiloh los dos contendientes comprendieron por primera vez que la guerra sería larga y cruenta.

La atrocidad de lo descrito (Arnold, 1998; Grant, 1885: 330-370; Keegan, 2011: 182-189; MacDonald, 1998: 24-31; McPherson, 1988: 405-415) da una idea de por qué Ford seleccionó este acontecimiento como bautismo de sangre y fin de la inocencia de su protagonista. Pese a que la grandiosidad del formato Cinerama le daba la oportunidad de recrear la acción bélica en toda su espectacularidad, Ford no reflejó la lucha sino sus consecuencias en unas breves pero contundentes pinceladas que condensan la tragedia: una pila de cadáveres esperando a ser enterrados en una zanja cavada a marchas forzadas, un atestado hospital de campaña en el que los hombres llegan muertos a la mesa de operaciones, y un joven soldado que no puede saciar su sed porque el agua del río Tennessee fluye roja, arrastrando la sangre vertida por los hermanos de Norte y Sur [figuras 4-6].



FIGURA 4

El infierno de Shiloh: los cadáveres



FIGURA 5

El infierno de Shiloh: los heridos



FIGURA 6

El infierno de Shiloh: la sangre en el río

Más que la acción, a Ford le interesa el drama humano, tanto el de Zeb como el de Grant. El general afirma en sus memorias que la noche del 6 tuvo la certeza de que al día siguiente obtendría una victoria segura (1885: 348). Según Bruce Catton, hizo caso omiso de los consejos de otros oficiales de retirarse y sentenció que pretendía lanzar una ofensiva a la luz del día y atizarlos (*whip them*) (1960: 241). Es lo que ha quedado escrito. No obstante, frente a la confianza y determinación manifestadas públicamente por el líder militar, Ford imagina y representa las dudas privadas del hombre. En el filme, Grant (Harry Morgan) confiesa a Sherman (de nuevo John Wayne) que ha tenido acceso a los despachos que los corresponsales enviarán a los periódicos. Lo critican duramente porque el ataque le pilló desprevenido y lo acusan falsamente de estar borracho. Grant confía a Sherman su propósito de dimitir ante tales muestras de desconfianza, pero este lo disuade: «Un hombre tiene derecho a dimitir solo si está equivocado, no cuando tiene razón».

En otro de esos característicos juegos de rimas —esta vez entre películas— que construyen el «imaginario común» sobre el que se erige el «universo» o «sello Ford» (Zumalde, 2002: 188), la escena evoca a la de *The Colter Craven Story*, con Grant conversando íntimamente con un amigo en un lugar apartado del bosque y sumido en la oscuridad. El enorme tamaño del fotograma en Cinerama impide el acercamiento al primer plano, no obstante, la distancia resulta igualmente eficaz, puesto que la crisis del personaje no puede sustraerse del contexto físico en el que se engloba: el escenario de una terrible sangría de la que en parte es responsable [figura 7].



FIGURA 7

### Grant en la oscuridad de Shiloh II

En lugar de ensalzar la perseverancia y el éxito de Grant en la segunda jornada de Shiloh, Ford incide en su falta de previsión y en sus problemas con la bebida, única flaqueza que se le conoció en su faceta militar. Los rumores sobre la presunta embriaguez del general en Shiloh llegaron a Lincoln, pero este los rechazó rotundamente: «No puedo prescindir de este hombre; él lucha» (McPherson, 1988: 414). En realidad, según el historiador Lyle W. Dorsett (1983), no existe evidencia alguna de que Grant perdiera una batalla, provocara bajas innecesarias o tomara decisiones equivocadas a causa de la bebida, pero el general era víctima del alcoholismo, que en aquella época no estaba considerado una enfermedad sino una debilidad moral. Paradójicamente, Dorsett considera que la lucha interna de Grant, sus fracasos y decepciones personales, así como el hecho de que careciera de una reputación que salvaguardar, fueron determinantes en su éxito militar. Esa es probablemente la verdad que Ford intuía tras la leyenda del glorioso líder y la cualidad que lo aproximaba al patrón del héroe fordiano. Un héroe caracterizado por su vulnerabilidad emocional, su rectitud y su sentido de la justicia, obligado a asumir el deber de sostener y preservar a la comunidad en un peregrinaje hacia la redención (Gallagher, 2009: 638). Grant se conecta así con otros protagonistas de Ford, como los de *Peregrinos* (*Pilgrimage*, 1933), *El delator* (*The Informer*, 1935), *Tres pa-*

*drinos* (3 *Godfathers*, 1948), *El hombre tranquilo* (*The Quiet Man*, 1952), *Centauros del desierto* (*The Searchers*, 1956) o *Siete mujeres* (7 *Women*, 1965), marcados por la redención, uno de los temas esenciales de su filmografía (Lanuza-Avello & Cabezuelo-Lorenzo, 2017).

## 2.2. VICKSBURG (1963) - MISIÓN DE AUDACES (1959)

Es posible que Ford decidiera indagar en la debilidad de Grant porque antes había mostrado parte de su leyenda en *Misión de audaces*. En *La guerra civil*, Sherman persuade a Grant de que continúe puesto que él sabe que esa guerra se ganará en el oeste y sabe cómo hacerlo. Así fue. El sitio de Vicksburg fue uno de los mayores logros estratégicos de Grant en el escenario occidental. La capitulación de la ciudad se produjo el 4 de julio de 1863, un día después de la batalla de Gettysburg y, aunque menos célebre que esta, Grant sentenció que fue la caída de Vicksburg lo que «selló el destino de la Confederación» (Grant, 1885: 567).

El principal objetivo de la Unión en el oeste consistía en controlar la línea del río Misisipi para seccionar la Confederación en dos e impedir la llegada de suministros. El terreno era vasto, lleno de meandros y desconocido por la inexactitud de la cartografía existente. Sin embargo, para mayo de 1862 las fuerzas unionistas ya habían conquistado prácticamente toda la vía fluvial desde Memphis hasta Nueva Orleans. Vicksburg era el último bastión confederado que se resistía con uñas y dientes bajo el mando del general John C. Pemberton.

Desde que Grant asumió el mando del Ejército del Tennessee en octubre de 1862, su única meta fue rendir la fortaleza protegida por desfiladeros boscosos, simas pantanosas y plataformas artilleras. Para ello debía trasladar a 40.000 hombres a la orilla este del Misisipi sin que cayeran bajo el fuego confederado. Tras infructuosos asaltos y obras de ingeniería para abrir canales, en abril de 1863 decidió que la flota del almirante David P. Porter llevaría a cabo el arriesgado traslado. A fin de desviar la atención de las operaciones que Grant y Porter estaban llevando a cabo en el río, 1.700 jinetes de los regimientos sexto y séptimo de Illinois y del segundo de Iowa se adentraron en el corazón del territorio enemigo al mando del coronel Benjamin H. Grierson. Durante dieciséis días recorrieron más de ochocientos kilómetros, destruyendo todas las vías férreas, cables de telégrafo, puentes y suministros que encontraron a su paso sin sufrir apenas bajas. La incursión de Grierson se convirtió en «la aventura de la caballería más espectacular de la guerra» (McPherson, 1988: 628), y constituye el núcleo narrativo de la película *Misión de audaces*.

Aunque resultaba óptima para este tipo de expediciones, la caballería no jugó un papel relevante en la Guerra de Secesión en ninguno de los dos bandos. Los avances tecnológicos en rifles y municiones habían convertido en un suicidio las cargas de caballería en el campo de batalla (Catton, 1986: 19), y el terreno no ofrecía espacios amplios y despejados para reunirse y desplegarse (Keegan, 2011: 449). No obstante, no sorprende que Ford aceptara el encargo de los productores John Lee Mahin y Martin Rackin de llevar la hazaña de Grierson a la pantalla, pese a que el guion escrito por ambos no le gustara en absoluto. La figura del jinete a caballo es un elemento iconográfico fundamental en el universo estético de un artista que se autodefinía como director de wésterns. Tal como atestigua la importancia nuclear de la trilogía de la caballería en su filmografía<sup>3</sup>, este era el cuerpo militar que, junto con la Marina, mayor admiración despertaba en John Ford y acostumbraba a retratarlo como una auténtica familia.

El guion de Mahin y Rackin está basado en la novela de Harold Sinclair *The Horse Soldiers* (1956), inspirada a su vez por el ensayo *Grierson's Raid* del historiador Dee Brown (1954). Tanto la novela como la película de Ford relatan con bastante fidelidad los avatares de Grierson, cuyo éxito fue producto de una mezcla de valentía, suerte y astucia. El coronel partió de La Grange (Tennessee) al amanecer del 17 de abril sin unas órdenes escritas y con total libertad de acción. A fin de avanzar lo más rápido posible y evitar el enfrentamiento directo con el enemigo, se vieron obligados a apartarse en ocasiones del camino

---

<sup>3</sup> Formada por *Fort Apache* (1948), *La legión invencible* (*She Wore a Yellow Ribbon*, 1949) y *Río Grande* (*Rio Grande*, 1950), aunque no fue planificada como tal.

principal y a cabalgar por bosques y zonas pantanosas, bajo la lluvia o de noche, descansando lo mínimo y alimentándose de lo que encontraban en el camino.

A los pocos días de la partida, el segundo regimiento de Iowa se separó del resto para regresar a La Grange y hacer creer a la caballería confederada que toda la compañía estaba retrocediendo. Esto permitió a Grierson llegar con 950 hombres a la estación de Newton, uno de los principales objetivos de la misión, y arrasarla sin ningún tipo de resistencia. Consciente de que el enemigo ya habría cerrado la ruta de vuelta, Grierson optó por continuar hacia el sudoeste, hasta Baton Rouge.

Uno de los momentos más críticos de la incursión fue una imprevista y breve escaramuza con unos soldados rebeldes en el río Tickfaw. El enemigo fue dispersado rápidamente, pero un hombre murió y el cirujano Erastus Yule se quedó al cargo de los heridos más graves a la espera de ser capturados por el enemigo. El 2 de mayo la compañía, exhausta y famélica, entró en desfile triunfal por las calles de Baton Rouge, seguida de doscientos prisioneros rebeldes y numerosos esclavos liberados.

Estas circunstancias reales son las que a grandes rasgos ilustra la película de Ford. Lo verdaderamente nuclear del mensaje del filme radica, sin embargo, en las alteraciones y elementos ficticios que el cineasta incorporó al margen de los hechos históricos. En primer lugar, siguiendo la estela de la novela, Benjamin H. Grierson se convierte en el coronel John Marlowe (John Wayne), hombre duro, pero justo, dispuesto a cumplir su deber pese al hartazgo que le provoca la guerra. A diferencia de Grierson, profesor de música en la vida civil, Marlowe es un ingeniero de ferrocarriles, lo que confiere al personaje cierto halo trágico, al obligarlo a destruir en pocos minutos lo que ha consagrado una vida a levantar en tiempos de paz.



FIGURA 8

Retrato mitificador del ejército unionista

Dicho cambio acentúa el sinsentido de los horrores bélicos, presente también en *La guerra civil*. No obstante, la secuencia de créditos inicial no deja lugar a dudas sobre el carácter mitificador del relato fílmico que inaugura. Un solemne plano contrapicado nos muestra una interminable columna de jinetes sobre una ladera en perfecta formación y portando la bandera de la Unión [figura 8]. Heredero de la tradición homérica, Ford plasma en imágenes lo que el poeta griego expresó en palabras y esculpe a contraluz,

a la manera de un friso clásico de guerreros, las negras siluetas de los soldados que cantan al ídolo por el que están dispuestos a descender a los infiernos: «Hi-ho, down they go, there's no such word as "can't". We'll ride clean down to hell and back for Ulysses Simpson Grant».

John Ford era un experto en canciones e himnos populares, y supervisaba escrupulosamente la creación y selección musical de sus filmes. Las canciones anclan y amplifican los significados de sus obras y en sus películas en torno a la caballería de los Estados Unidos los rituales, acompañados generalmente de música, reafirman los valores y creencias comunes y cohesionan a la comunidad militar (Kalinak, 2007).

Esta tonada titulada *I Left My Love* es obra del actor y compositor Stan Jones, amigo y colaborador del cineasta para el que ya había escrito las partituras de *Wagon Master* (1950), *Río Grande* o *Centauros del desierto*. A fin de reforzar el mensaje musical que condensa la motivación de la caballería para completar su misión, Ford escogió precisamente a Jones para encarnar a Grant en la secuencia que abre la película y que reúne a Marlowe con los generales Stephen Hurlbut, Sherman y Grant en un vapor cerca de Vicksburg. Grant aparece de nuevo sumido en la oscuridad [figura 9] y en una situación comprometida: vuelve a ser cuestionado por la prensa y los políticos de Washington debido a sus dilatadas y estériles tentativas de conquistar Vicksburg.



FIGURA 9

Grant en la oscuridad de Vicksburg

Si bien la verdadera autoría de la incursión es incierta y parece que Grant jamás conoció personalmente a Grierson<sup>4</sup>, en esta primera conversación Hurlbut se refiere a la misión como el plan de

<sup>4</sup> Las fuentes a este respecto resultan contradictorias. El ensayo de Dee Brown considera que todo fue idea de Grant y que Hurlbut perfiló los detalles con Grierson. La autobiografía de este último sugiere, en cambio, que la idea provino de Hurlbut (York, 2011: 122-123). En sus memorias, Grant recoge brevemente la gesta de Grierson, de la que dice haber tenido noticia a través de un periódico del Sur (1885: 488-489).

Grant. Unas breves pinceladas revelan algunos de los rasgos de personalidad más reconocidos del general: su forma de hablar y proceder directa y sin rodeos, su acusado sentido topográfico —no mira el mapa cuando Marlowe explica la trayectoria que tomará la expedición—, y su impaciencia por conseguir una victoria decisiva, aun a costa del sacrificio de sus hombres.

Los cambios más significativos con respecto a los hechos históricos afectan, sin embargo, a las dos ofensivas lanzadas por la Confederación durante la película, la primera de ellas en la estación de Newton. Aunque Grierson la tomó sin resistencia alguna, la novela de Sinclair y la película añaden cierta épica al éxito incorporando una refriega ficticia contra un grupo de soldados del Sur. La cámara registra de frente y en un trepidante *travelling* de retroceso la acometida de los sureños a pecho descubierto, realzando el coraje de los irredentos soldados grises. Los planos de Ford inciden en la insistencia de los confederados en recoger su bandera cada vez que su portador es abatido, la última vez a cargo del coronel Miles (Carleton Young), organizador del ataque y compañero años atrás durante las guerras indias del mayor Kendall (William Holden), ahora médico de la compañía unionista [figuras 10–11].



FIGURA 10

Ataque suicida del Sur

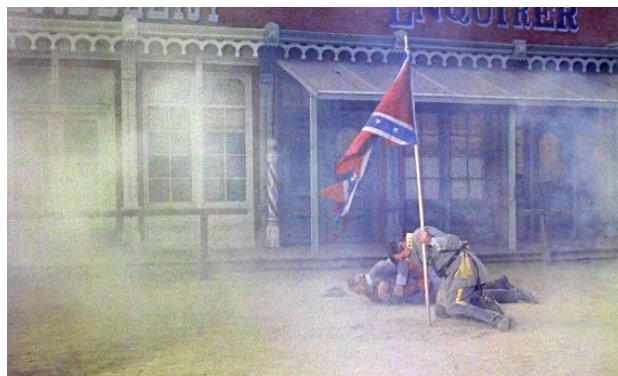


FIGURA 11

Resistencia del Sur

El segundo ataque sureño es emprendido por los cadetes de la Academia Militar Jefferson destinados a retener al destacamento de Marlowe a la espera de la llegada de la caballería confederada. El mayor de los muchachos apenas tiene dieciséis años, dos infantes no pueden cumplir con su deber aquejados de paperas y otro se ve obligado a saltar por la ventana de casa para zafarse de su madre. Todos parten con aplomo al mando de un anciano reverendo cuya única arma es una biblia, y acompañados por el himno de la Confederación *Bonnie Blue Flag* [figura 12]. La posición baja de la cámara ensalzando las pequeñas figuras recortadas contra el cielo evoca la imagen de los soldados del Norte en el arranque del filme [figura 8]<sup>5</sup>. Ya en el campo de batalla, disparan al enemigo en perfecto orden militar, hasta que Marlowe ordena la retirada para evitar una absurda catástrofe y se aleja a caballo saludando a los niños con el sombrero. Los infantes persiguen a pie las monturas de los federales mientras resuena *Dixie*, el más célebre de los himnos confederados.

<sup>5</sup> *Bonnie Blue Flag* funciona como espejo invertido de *I Left My Love*: mientras los jinetes unionistas corean su oda en honor a Grant, sus oponentes marchan entonando el himno dedicado a la enseña de una sola estrella que ensalza la libertad y los derechos del Sur.



FIGURA 12

Elogio a los cadetes del Sur

La secuencia se inspira en la intervención de los cadetes de la Academia Militar Virginia en la batalla de New Market en mayo de 1864. Neil Longley York afirma que ninguno de aquellos muchachos era menor de dieciséis años y, pese a lo que pueda pensarse, no fueron arrojados como carne de cañón: combatieron en igualdad con los soldados regulares y el número de bajas fue similar en ambos casos. Ford, excelente conocedor de la historia de la Guerra de Secesión, sabía sin duda que el episodio nada tenía que ver con la incursión de Grierson, pero no se resistió a introducirlo en la película. La secuencia, ausente tanto en la novela como en el guion de Mahin y Rackin (York, 2001: 94), es pura cosecha de Ford y tal vez eso la convierta en una de las más afortunadas del filme, puesto que rezuma la inconfundible mezcla de épica, humor y ternura tan representativa de la poética fordiana.

La otra decisión personal del director de Maine que supuso una alteración con respecto a la novela y el guion fue el desenlace. Las imágenes del desfile triunfal de la caballería yanqui en Baton Rouge previstas en el guion jamás llegaron a filmarse. El sexagenario Ford estaba cansado del rodaje en exteriores y consternado por la muerte accidental del veterano especialista Fred Kennedy; además, el presupuesto se había encarecido y el productor Walter Mirisch vio con buenos ojos una reducción de costes. Así pues, la secuencia que debía glorificar el triunfo de Marlowe, y por ende el de Grant, fue eliminada, y la película finaliza tras la escaramuza en el río. En el desenlace, tanto Marlowe como Kendall, que han mantenido constantes enfrentamientos durante el filme por sus distintas visiones de la vida y la guerra, cumplen escrupulosamente con sus respectivos deberes como corresponde al héroe fordiano: Marlowe deja atrás a sus compañeros para concluir la misión; y el doctor espera a ser capturado por la caballería confederada junto a los soldados heridos.

Además de con Kendall, el personaje de John Wayne protagoniza otro intenso conflicto, que acaba en enamoramiento, con Hannah Hunter (Constance Towers), una arquetípica dama del Sur creada por la pareja de guionistas, a la que Marlowe toma prisionera después de que esta descubra sus

planes de dirigirse hacia Baton Rouge. Aunque la subtrama amorosa pueda parecer una mera concesión a los clichés hollywoodienses, Ford otorga a la mujer una destacada relevancia en un momento clave del filme.

Al designar la misión a Marlowe, Grant subraya la importancia de la destrucción de la estación de Newton para la conquista de Vicksburg, pero la forma en que Ford retrata dicho logro parece empañar el triunfo del héroe. Un significativo plano compuesto en profundidad nos muestra la figura de Hannah mirando desolada hacia el fuera de campo [figura 13]. Tras ella, contemplamos con perfecta nitidez al médico confederado tratando de salvar la vida de los muchachos caídos en ambos lados. El plano posterior nos da cuenta del panorama que se despliega ante la mujer con los soldados federales desmontando travesas y quemando almacenes [figura 14]. Se trata de un tipo de encuadre característico del estilo de Ford, que habitualmente basaba su puesta en escena en la colocación de figuras en primer plano y en la creación de espacios en profundidad (Gallagher, 2009: 170), y en el que son frecuentes las miradas hacia un fuera de campo que encarna un vacío: «Sus personajes miran cuando alguien se marcha, cuando alguien muere, cuando algo real se convierte de repente en recuerdo» (Gallagher, 2009: 444).

Durante su campaña de devastación del valle de Shenandoah en 1864, el general unionista Philip Sheridan afirmó que «al pueblo [del Sur] no hay que dejarle más que sus ojos para llorar por la guerra» (McPherson, 1988: 778). La mirada de la confederada Hannah se convierte aquí en el centro sobre el que pivota la representación de las consecuencias del éxito de Marlowe: la muerte a su espalda; la destrucción frente a ella. De fondo se reconoce, teñida de un inusual tono sombrío, la composición *When Johnny Comes Marching Home*, canción compartida por ambos bandos, que expresa la esperanza y la alegría por el retorno de los soldados a casa. Ford nos recuerda que cuando Johnny Reb<sup>6</sup> marche hacia su hogar lo encontrará arrasado.



FIGURA 13  
La mirada de Hannah



FIGURA 14  
La destrucción del Sur

La película se cierra prácticamente con otra mirada de Hannah hacia el fuera de campo. Lo que otea en esta ocasión es la figura de Marlowe alejándose a caballo tras declararle lacónicamente un amor de presente imposible y futuro incierto. Durante la despedida se escuchan, como en otros momentos compartidos por ambos personajes, las suaves notas de *Lorena*, canción especialmente popular en el Sur, en la que su autor J.P. Webster se refiere a un amor personal perdido a causa de una prohibición<sup>7</sup>. Antes de partir, Marlowe retira el pañuelo que cubre el cabello de Hannah [figura 15], se ata la prenda al cuello y en-

<sup>6</sup> Apelativo genérico con el que los norteamericanos se referían a sus enemigos del Sur.

<sup>7</sup> Ford ya había empleado *Lorena* en *Centauros del desierto* como leitmotiv del amor secreto entre el confederado Ethan Edwards, y Martha, la esposa de su hermano.

ciende con su puro la carga que dinamitará el último puente por el que los rebeldes pueden alcanzar a sus hombres [figura 16]. Marlowe ha destruido todos los puentes y canales de comunicación, y no sabe si volverá a ver a Hannah, pero el tránsito cargado de poesía de ese sencillo objeto que pasa de un cuello a otro, establece una inevitable ligadura entre dos seres que no pueden ni deben seguir enfrentados.



FIGURAS 15 y 16

El traspaso del pañuelo como elemento de enlace

### 3. Síntesis final: gloria en la derrota y hermandad nacional

El poeta Ford ilustra su visión de la Guerra de Secesión a través de dos poderosas metáforas: el río de sangre que cobra literalidad en *La guerra civil* y la cicatriz en forma de tierra quemada que atraviesa el país de Norte a Sur en *Misión de audaces*. Ambos filmes plantean sendos desplazamientos físicos que nos devuelven a la idea del doble viaje expresada por Santos Zunzunegui al inicio del artículo. La incursión de Marlowe pone físicamente en escena el eje vertical de la cruz que dibujan ambos movimientos, mientras que el trayecto vital del joven Zeb Rawlings los conjuga —de Norte a Sur durante la guerra y de Este a Oeste tras la contienda—. Así pues, puede decirse que *La guerra civil* encapsula, en hermosa y concisa síntesis, la visión que Ford desarrolló en su obra sobre la historia de la fundación de su país, marcada en ambas direcciones por un trágico y sangriento destino bélico.

En los dos filmes la posición del cineasta es crítica con la destrucción y crueldad que implica la guerra. No obstante, la considera un sacrificio indispensable para mantener a la nación unida tal y como nació. Comparte en este sentido la misma filosofía que los dos personajes históricos que aparecen encarnados en sus películas, Ulysses S. Grant y William T. Sherman, interpretado en dos ocasiones por John Wayne, epítome del héroe fordiano. «[Grant] siempre había estado exento de sentimentalismo respecto a la naturaleza de la guerra, la cual despreciaba sinceramente. [...] Lo que le sostenía era que la rebelión le disgustaba más que el derramamiento de sangre. Si la sangre era el precio de la restauración de la Unión, él la derramaría» (Keegan, 2011: 319). Grant, Sherman y Philip Sheridan lideraron el saqueo y devastación de las infraestructuras, recursos y medios de vida del Sur, en una estrategia sin precedentes y sumamente onerosa para la población civil, que resultó decisiva para forzar la rendición de la Confederación (Catton, 1986: 22).

La expedición de Grierson descrita en *Misión de audaces* anticipa a pequeña escala la política de tierra quemada que Sherman aplicó a las órdenes de Grant entre 1863 y 1864 en su «Marcha hacia el Mar». No es menos cierto, sin embargo, que la necesidad de la reconciliación entre hermanos guio a Grant durante la contienda y es reivindicada al final de sus memorias: «Siento que estamos en vísperas de una nueva era, en la que habrá una gran armonía entre federales y confederados. No podré ser testigo viviente de la exactitud de esta profecía, pero siento en mi interior que así será» (Grant, 1885).

Ford se mantiene fiel a su tendencia a armonizar mito y realidad a la hora de dar cuerpo a la figura de Grant. Por un lado, es el héroe victorioso por el que los hombres de Marlowe matan y mueren en *Misión de audaces*. El cirujano de *The Colter Craven Story* recupera la confianza en sí mismo gracias a su ejemplo, y en *La guerra civil* Zeb abandona su intención de desertar tras salvarle la vida, como si su encuentro con el general hubiera insuflado en él el coraje y el sentido del deber requeridos para soportar las desventuras de la guerra. Por otro lado, Grant es también un ser humano que bebe, duda y, en ocasiones, yerra<sup>8</sup>.

Este retrato del personaje histórico conecta con la opinión de Bogdanovich de que uno de los temas más frecuentes en la filmografía de Ford es precisamente la derrota o el fracaso, su tragedia, pero también la gloria inherente en él (1991: 29). Esa inclinación explicaría no solo la atracción de Ford por la ambivalencia de Grant, sino también la visión admirativa que ofrece del honor y la resistencia del Sur en *Misión de audaces*, y que se extiende a otros títulos como *El juez Priest* (*Judge Priest*, 1934), *Prisionero del odio* (*The Prisoner of Shark Island*, 1936), *El sol siempre brilla en Kentucky* (*The Sun Shines Bright*, 1953) o la trilogía de la caballería.

El propio Grant reconoció el valor de los «hermanos» sureños en Shiloh, asegurando que los hombres que lucharon en ambos bandos eran americanos y que unidos no habrían temido a ningún enemigo extranjero (Grant, 1885: 365). Las clementes condiciones para la rendición pactadas con el general confederado Robert E. Lee en Appomattox revelaban una voluntad de iniciar inmediatamente la reconciliación: los soldados sudistas no serían procesados por traición y quienes tuvieran caballos en propiedad podrían conservarlos. Es la misma línea de pensamiento que se refleja en la historia de amor entre Marlowe y Hannah en *Misión de audaces*, la amistad que une a Miles y Kendall o la retirada del regimiento federal ante el ataque de los cadetes. Una filosofía que se resume en el lema de la campaña presidencial de Grant y que preside su mausoleo en Nueva York: «Tengamos paz» (*Let us have peace*).

## Agradecimientos

A Santos Zunzunegui.

## Referencias bibliográficas

- Anderson, L. (2001). *Sobre John Ford. Escritos y conversaciones*. Barcelona: Paidós.
- Arnold, J. (1998). *Shiloh 1862. The death of innocence*. Oxford: Osprey.
- Bogdanovich, P. (1991). *John Ford*. Madrid: Fundamentos.
- Catton, B. (1960). *Grant Moves South*. Boston: Little Brown & Company.
- Catton, B. (1986). *America goes to war. The Civil War and its meaning in American culture*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Dorsett, L.W. (1983). The Problem of Ulysses S. Grant's Drinking During the Civil War. *Hayes Historical Journal* (4). <https://www.rbhayes.org/research/hayes-historical-journal-the-problem-of-ulysses-s.-grant/>
- Eyman, S. (2001). *Print the legend. La vida y época de John Ford*. Madrid: T&B.

---

<sup>8</sup> El pueblo estadounidense lo escogió como líder de la reconstrucción nacional en las primeras elecciones celebradas tras la guerra, pero su mandato presidencial resultó un fracaso. Al final de sus días se vio obligado a escribir sus memorias para asegurar la supervivencia de su esposa Julia.

- Gallagher, T. (2009). *John Ford. El hombre y su cine*. Madrid: Akal.
- Grant, U.S. (1885). *Personal memoirs of U.S. Grant*. Nueva York: Charles L. Webster & Company. <https://www.gutenberg.org/cache/epub/4367/pg4367-images.html>
- Kalinak, K. (2007). *How the west was sung. Music in the westerns of John Ford*. Berkeley: University of California Press.
- Keegan, J. (2011). *Secesión: la guerra civil americana*. Madrid: Turner.
- Lanuzza-Avello, A. & Cabezuelo-Lorenzo, F. (2017). Redención y valores religiosos en la obra cinematográfica de John Ford. *Sphera Publica*, 2(17), 77-90. <https://sphera.ucam.edu/index.php/sphera-01/article/view/325>
- MacDonald, J. (1998). *Grandes batallas de la Guerra Civil Americana*. Barcelona: Ediciones Folio.
- McBride, J. (2004). *Tras la pista de John Ford*. Madrid: T&B.
- McPherson, J. (1988). *Battle Cry of Freedom. The Civil War Era*. Nueva York: Oxford University Press.
- Simon, J.Y. (ed.) (1967). *The Papers of Ulysses S. Grant. Volume 01: 1837-1861*. Southern Illinois University Press. <https://scholarsjunction.msstate.edu/usg-volumes/10/>
- Viota, P. (2022). *Simetrías. Los 5 actos en las películas de John Ford*. Sevilla / Madrid: Athenaica / Serie Gong.
- White, H. (1992). *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de cultura económica.
- York, N.L. (2001). *Fiction as fact. The Horse Soldiers and popular memory*. Kent: Kent State University Press.
- Zumalde, I. (2002). El autor y su sombra. *ZER. Revista De Estudios De Comunicación*, 7(12), 173-191. <https://doi.org/10.1387/zer.6054>
- Zunzunegui, S. (2021). Wagonmaster (John Ford, 1950). En S. Zunzunegui, *Imagen sobre imagen: mis historias de cine I*. Valencia: Shangrila Textos aparte.