

El cine como experiencia estética



LUIS MARTÍN ARIAS

Universidad de Valladolid
lmartin@ife.uva.es

Resumen

El cine puede considerarse, en un sentido amplio del término, como un lenguaje o, mejor dicho, un hecho de lenguaje. Pero este tiene una serie de funciones pragmáticas (la comunicación o el conocimiento) que quedan fuera de la experiencia estética, la cual parece escapar o ir más allá de esa lógica meramente utilitaria. El análisis textual trata de explorarla, primero construyendo una teoría y luego verificándola en el estudio concreto de una película. En este caso hemos elegido *The Man Who Shot Liberty Valance* (John Ford, 1962).

Palabras clave: cine, películas, estética, Who shoot Liberty Valance

Abstract

The film can be considered in a broad sense, as a language, or rather, a fact of language. But this has a number of pragmatic functions (communication or knowledge) that are outside of the aesthetic experience, which seems to escape or go beyond that logic merely utilitarian. Textual analysis is exploring, building a theory first and then check on the specific study of a film. In this case we chose *The Man Who Shot Liberty Valance* (John Ford, 1962).

Keywords: cinema, movies, aesthetics, Who shoot Liberty Valance



Introducción: repetición y subjetividad

Conviene precisar, antes de nada, que estudiar el cine desde el punto de vista estético es un empeño nada fácil, que requiere disciplina y paciencia, pues al fin y al cabo, eso que se esconde detrás de lo artístico, del hecho estético, es uno de los misterios más apasionantes y complejos del ser humano (Arias, 1996).

Por otra parte, y esta es una advertencia importante, dicho abordaje no puede ni debe pretender acabar siendo una especie de «catecismo» o manual de recetas, en el sentido de «aplíquese esta fórmula a una película y usted sabrá si es o no arte». No creemos tampoco que ello sea posible pues el arte no es «objetivable», no es un ente que se pueda aislar en el laboratorio, asépticamente, para luego mostrarlo de manera inequívoca: «señoras y señores, aquí tienen: el arte». No. Para nosotros lo artístico es experiencia, vivencia, un hecho en definitiva tremendamente *subjetivo*. Si se parece a algo no es a un experimento científico, sino a otras experiencias subjetivas, como puede ser la religiosa o la de amor. El arte, pues, hay que vivirlo, hay que sentirlo; y conviene esforzarse, implicarse, dejarse algo de uno mismo en esa experiencia que, eso es seguro, nadie puede vivir por nosotros.

Para acceder al hecho estético hay que atreverse tanto como esforzarse, pero estas acciones, necesariamente puestas en juego de manera individual y emotiva, no invalidan ni mucho menos el que sobre el hecho estético pueda escribirse, razonando así sobre tamaña vivencia, ya que, pese a su falta de objetividad, sobre esa experiencia puede establecer un discurso coherente. No creemos que la ciencia sea el único discurso posible, objetivo y racional, y que fuera de él sólo exista el abismo de lo ininteligible e irracional, y que por tanto sea imposible el acceso riguroso y sistemático a la experiencia subjetiva. Parafraseando al poeta José Bergamín, podemos decir que el ser

humano, si algún día llega a ser objeto, será objetivo, mientras tanto continuará siendo subjetivo y, por tanto, necesitando imperiosamente del arte, sobre el cual se puede y se debe escribir y hablar.

La teoría, el análisis, es contribución al esfuerzo de cada cual, porque sin esfuerzo, sin trabajo, no hay experiencia posible. Ahora bien, una vez que se ha realizado ese empeño, cuando hemos estado dispuestos a leer análisis como el que aquí vamos a exponer y, sobre todo, a ver y comentar muchas películas, llegaremos finalmente a un territorio que, en absoluto nos interesa pisar, pues es el del «gusto personal». Como dice Hegel, en su *Introducción a la estética*, «*de gustibus non disputandum*», es decir que la estética hegeliana, una de las más interesantes desde el punto de vista filosófico, se plantea abiertamente, desde sus mismos inicios, fuera de las disputas sobre gustos personales (Hegel, 1990).

Una persona de inmensa cultura, muy sofisticada, como era Borges, llegó a escribir de «Ciudadano Kane», tras su estreno en Argentina en 1941, lo siguiente: “me atrevo a sospechar, sin embargo, que Citizen Kane perdurará como «perduran» ciertos filmes de Griffith o de Pudovkin, cuyo valor histórico nadie niega, pero que nadie se resigna a rever. Adolece de gigantismo, de pedantería, de tedio” (citado en Corazinsky, 1981). Una opinión que, sin duda, muchos espectadores y críticos han estado, y siguen estando, dispuestos a discutir, quizá incluso acaloradamente.

Pero es que, siendo consecuentes con lo que hemos dicho, para nosotros la experiencia estética es subjetiva, por eso, sólo podemos tratar de propiciarla, intentando crear las condiciones, a veces tan exigentes como delicadas, bajo las cuales es posible, para cierto individuo, en determinado momento. La experiencia estética necesita un microclima especial, un ecosistema muy frágil; una vez que se ha creado y mantenido el tiempo suficiente, puede ser posible (o no) la vivencia del arte para una persona, que

siempre acarrea sus propias experiencias, anteriores al hecho estético, que conectan (o no) con esa obra en concreto, reviviéndolas, sintiéndolas: por eso el arte es el reino del sentido, de lo que se siente y, al mismo tiempo, marca una cierta dirección al vivir.

Luego, el análisis textual si algo pretende es contribuir, modestamente, a recrear en parte el microclima, el ecosistema bajo el que el arte cinematográfico puede sobrevivir, pero no puede sustituir la experiencia personal, individual, de cada cual, bajo la que necesariamente se manifiesta lo estético. Por eso no debe entrar a discutir sobre gustos personales, ni tampoco establecer criterios de «buen gusto», siempre demasiado generales respecto a lo que entendemos como tan propio y subjetivo. Probablemente, a más de un lector no le entusiasmará una de las película más admiradas y reconocidas de la historia del cine como puede ser *Vertigo* (1958), dirigida por Alfred Hitchcock; pues bien en ese caso coincidirá con el filósofo Fernando Savater, que en su momento dejó constancia por escrito de su rechazo a este filme. Es inevitable, sucedería también con cualquier otra película que eligiéramos, pues no a todo el mundo debe gustar lo mismo. Ahora bien, con ciertas películas, y más allá de legítimas discrepancias personales, existe un consenso bastante generalizado que permite afirmar su importancia en la historia del cine. Este puede ser un buen punto de partida, aunque no suficiente, para ser consideradas como objeto de un análisis textual, pues además la realización misma del análisis (siempre posterior al visionado de la película completa y en las mejores condiciones posibles como espectador) debe motivarnos y estimularnos lo que la obra nos sugiere, aunque no sepamos qué es exactamente, razón personal del “analista” que siempre hay que tener en cuenta cuando, por cualquier motivo, académico o no, se decide a emprender un análisis fílmico; una operación por lo general lo suficientemente complicada para que, si se quiere llevar a buen término, sea necesario implicar en ella a nuestro deseo (de saber, de ver más).

Si no se puede dilucidar objetivamente lo qué es y lo que no es arte, ¿caeremos entonces en un insalvable subjetivismo? Esta es desde luego una dificultad que hay que vencer: el análisis textual no puede ser científico pero debe ser riguroso y coherente, aunque no debe dejar de lado, al mismo tiempo, la cuestión de la subjetividad.

Por eso, un buen punto de partida es elegir para su análisis estético aquellas películas que el analista, que ante todo ha debido de ser previamente espectador, ha visto más de una vez, incluso muchas. Volviendo al mismo ejemplo de antes: «*Vértigo*» de Alfred Hitchcock pertenece a esa clase de películas que algunos están dispuestos a ver más de una vez; así Donald Spoto, autor del justamente afamado estudio titulado “*The Art of Hitchcock*”, “vio la película treinta y seis veces según propia confesión” (Trias, 1988); no quedando muy lejos de él Francois Truffaut que, además de afirmar que, de entre todas las de Hitchcock, se trata de su película favorita, confiesa haberla visto treinta y tres veces. De este modo, esa especie de precondition que hemos puesto para el análisis parece cumplirse en ciertos espectadores, aparentemente cualificados, los llamados cinéfilos, que son capaces de volver, repetidas veces, a la visión de la obra.

Este fenómeno puede observarse también en los niños pequeños, que son capaces, hasta una determinada edad, de ver una misma película varias veces seguidas, incluso es posible que pidan volver a verla, para sorpresa del adulto, en lugar de una nueva que desconocen; del mismo modo que piden que se les cuente una y otra vez el mismo cuento antes de dormir. En la repetición, en el volver una y otra vez al texto, encontramos a un sujeto en carne viva, que se está construyendo; o bien a un ego adulto que busca, a través de su cinefilia, volver a encontrar las bases de su subjetividad, la dimensión fundadora del lenguaje que le constituyó como sujeto. Pues bien, esa dimensión poética, fundadora, simbólica del lenguaje es la que tiene

que ver con la experiencia estética y es, desde luego, la que le interesa al análisis textual.

Análisis textual: un ejemplo práctico

Para el análisis de la película que hemos seleccionado -"The Man Who Shot Liberty Valance" (John Ford, 1962)- vamos a seguir el método propuesto por J. González Requena para el análisis del cine narrativo de Hollywood (González Requena, 2006). Las dos partes claramente diferenciadas de las que consta la estructura narrativa de la película nos van a permitir realizar un análisis comparativo entre esas dos formas de mostrarnos a la ficticia ciudad de Shinbone (y el espacio que la rodea) tal y como ambos lugares aparecen representados, de manera bien diferente, en cada uno de esos dos segmentos narrativos que conforman el relato de "El hombre que mató a Liberty Balance". En efecto, la película nos ofrece dos tiempos filmicos que se refieren a dos momentos históricos contrapuestos, mediante los cuales se nos muestran dos etapas distintas de la (supuesta) historia de este prototípico poblado de Arizona, representativo en definitiva, en tanto que espacio metafórico, de todo el Oeste americano en su conjunto (Arias, 2003).

De este modo, el espectador ha de encontrarse en primer lugar con el tiempo presente de los personajes, que ocupa tanto el prólogo de la película (las cuatro secuencias iniciales) como el epílogo (un fragmento más breve formado por las dos secuencias finales); mientras que el grueso de la película, toda su parte central, está ocupada por un flash-back en el que se muestra el Shinbone del pasado, de cuando aquello era, literalmente, el salvaje Oeste. En definitiva, un doble espacio - tiempo de la representación, mostrado a través de estos dos mundos filmicos, los cuales nos permiten establecer una serie de comparaciones entre una Shinbone ejemplar respecto a ese pasado, mítico e iniciático, prototípico del Far West, y esa otra Shinbone que se nos ofrece en tanto que ciudad del presente del filme, una ciudad ya plenamente moderna y civilizada, con todos los adelantos típicos de principios

del siglo XX (tren, teléfono, ventiladores eléctricos... serán aparatos mostrados de manera explícita en las secuencias iniciales del filme).

La ciudad moderna es un espacio - tiempo hecho de códigos y signos, de formas antropomorfas; con sus casas, sus calles y sus parques intenta establecer un mundo legible, pleno de significado, y por consiguiente humano y habitable. Ese universo protector y benéfico es la ciudad enciclopédica y democrática; la ciudad del estado de bienestar que nace con la ilustración pero que es el punto de convergencia de todo un proceso civilizador que ha durado siglos. Algo así es lo que viene a ejemplificar la Shinbone de las primeras secuencias de "El hombre que mató a Liberty Valance". Recordemos que el filme comienza mostrando, en escala de plano general, un tren que avanza de derecha a izquierda del encuadre. Los siguientes planos nos ofrecen a ese tren llegando a una estación en la que se ve claramente un letrero que nombra al lugar (Shinbone: espacio designado, y por tanto con significado); mientras un personaje, un anciano, espera en el andén: es el viejo Link Appleyard (Andy Devine), que actuó como comisario en el antiguo Shinbone, cuando este no era nada más que un poblado del salvaje Oeste. Appleyard se quita el sombrero cuando el tren llega: con este gesto nos anuncia el respeto que le merecen los viajeros que en él vienen y a los que sin duda aguarda. Detrás de Appleyard se ve una iglesia, que nos suministra ya otro dato sobre esta Shinbone del presente del filme, una Shinbone que se ha convertido en un pueblo bien comunicado por el tren y que cuenta con una iglesia; dos elementos de orden y estabilidad que el filme se encargará de subrayar en estas escenas iniciales: las campanas de una y el silbato del otro se oirán una y otra vez como fondo sonoro, significativa, de estas primeras imágenes que, ambientadas sólo con esos ruidos (esta parte inicial carece de música) configuran una escenografía de ciudad moderna, una ciudad con sus cables de líneas eléctricas bien visibles en las calles.

Pues bien, del tren baja una pareja, un hombre y una mujer que son también ya casi unos ancianos: se trata del senador Ransom Stoddard (James Stewart)

y su mujer Hallie (Vera Milles). Al bajarse del tren el senador, vestido de negro pero con un enorme sombrero vaquero blanco de ala ancha, se detiene a hablar con el revisor, dándole las gracias: es un hombre educado, un político, que se atiene a las convenciones sociales a las normas de buena educación, reflejando ese aspecto del lenguaje que los griegos de la época de Pericles llamaban el “logos” (o, dicho de otro modo, el componente masculino del lenguaje). Hallie, que lleva una gran sombrero blanca (a juego por tanto con el sombrero de su marido), avanza por el contrario decidida hacia el fuera de campo anterior, a ese espacio off en el que aguarda el viejo Appleyard, es decir el encuentro con el pasado, con el tiempo que ya ha quedado atrás; en definitiva el encuentro con la muerte. Hallie afronta ese encuentro desde la decisión y el silencio: se trata de ese aspecto del lenguaje, realizado mediante el gesto y la acción, más que con la palabra, que los griegos clásicos definían como marcadamente femenino, bajo el nombre de “aenigma”.

Cuando Stoddard llega por fin a estrechar la mano de Appleyard su enorme estatura, con su no menos enorme sombrero, sobresale del resto del grupo. Stoddard, recordémoslo, va vestido de negro, con un sombrero blanco que marca, por efecto de la iluminación un banda de sombra sobre sus ojos (que por tanto quedan ocultos). Por efecto del encuadre y de la colocación de la cámara su rostro tapa parte del letrero del andén, por lo cual parece que de su boca sale la palabra “bone” (huesos, pero también “restos mortales”: referencia metafórica de la representación fordiana a ese encuentro con la muerte que aguarda a los personajes).

Por lo demás, en las escenas siguientes se repite el esquema inicial: Stoddard decide que debe hablar con los periodistas, “negocios, política, ya sabes querida”, le dirá a Hallie con un hablar ahuecado y falso, típico de esa dimensión del lenguaje que hemos caracterizado como la del “logos”: lenguaje cotidiano (de los negocios, de la política) que sirve para establecer los intercambios sociales; lenguaje puramente semiótico, tan práctico (y sin duda necesario) como carente de conexión con la verdad de lo real. Por el contrario Hallie, acompañada

del viejo ex-comisario, decide abandonar este espacio del logos, de la política y de los negocios y se dirige al desierto.

Es este un espacio ajeno a la ciudad, salvaje, inmutable. Espacio desolado, en el que Hallie visita unas ruinas, una casa quemada en la que crecen los cactus en flor. En ese momento, la efigie de Hallie, focalizada en contrapicado y escala de primer plano aparece, toda vestida de negro, extrañamente acariciada por el velo, también negro que cubre su rostro y que una repentina y suave brisa mece, al tiempo que aparece, ¡por fin!, la música: se trata de un tema sumamente melancólico, el mismo de otro filme de Ford, “Young Lincoln” de Ann Rutledge que, con distintos arreglos, es casi la única música de “The Man Who Shot Liberty Valance” (está también el potente tema, lleno de ritmos típicos del western épico, de los títulos de crédito). De este modo si Stoddard se ha quedado en la ciudad, en esa Shinbone moderna y civilizada, democrática y habitable que él ha ayudado a construir con su logos; Hallie, la mujer, vuelve a un espacio terrible y perdido, para realizar allí una ceremonia, un homenaje, un reconocimiento. Y es que, como le acaba de decir Appleyard, aunque la ciudad nos ofrezca comodidades y nos facilite la vida no debemos olvidar que el desierto (lo real natural) sigue ahí, bien cerca.

Recapitemos. En el prólogo de la película que estamos comentando se nos ofrece un modelo de ciudad americana de principios del siglo XX, que conserva aún algunos de sus rasgos característicos de población del Oeste (Arizona se incorporó a la Unión en la tardía fecha de 1912, siendo uno de los últimos grandes estados en hacerlo, junto con Nuevo México), pero que se define ante todo como espacio moderno y civilizado: tren, teléfono, electricidad, periódico, iglesia...; elementos significantes todos ellos que entrarán en contraposición dialéctica con la Shinbone del pasado.

Esa Shinbone del pasado que se nos empieza a hacer presente desde el momento en que comienza el largo

flash-back, en el que interviene como narrador explícito Ranson Stoddard. El senador cuenta cómo llegó, siendo joven, procedente del Este, recién licenciado en leyes. El flash-back se inicia con un plano general que nos muestra la llegada de una diligencia que se mueve también de derecha a izquierda. Luego se trata de un plano equivalente al del inicio del filme, con una serie de rimas (el movimiento de derecha a izquierda, la escala de plano general, el significado de la escena que cuenta una llegada de viajeros al mismo sitio, etc) pero también con una serie de oposiciones dialécticas: en el plano del comienzo de la película es de día, lo que llega es un tren y el paisaje está en segundo término; mientras que en este plano del inicio del flash-back es de noche, lo que llega es una diligencia y el paisaje, que parece mucho más salvaje y abrupto, está en primer término.

El juego oposicional que más nos interesa es el que se establece, por un lado, con el binomio día / noche, y por otro tren / diligencia. Esta última oposición resulta más obvia, ya que el tren es un elemento de modernidad frente a la diligencia, medio de transporte del pasado; sin embargo resulta más interesante, por su contenido metafórico, la asociación día = ciudad del presente o de la modernidad; noche = ciudad del pasado, del viejo Oeste.

En efecto, la mayoría de las escenas más importantes de ese pasado iniciático transcurren durante la noche: la escena que nos muestra por primera vez al héroe, Tom Doniphon (John Wayne), cuando lleva en su carreta, malherido, a Stoddard; la secuencia del primer duelo entre Doniphon y Valance (Lee Marvin), en el restaurante de Peter, el padre de Hallie; la del decisivo duelo final, etc. La Shinbone del pasado es oscura y salvaje, pues esas escenas que hemos citado están todas ellas capitalizadas por una escena violenta, que se constituye en su núcleo o polo de atracción.

Es la Shinbone pulsional y oscura; en ella reinan tanto Liberty Valance como Tom Doniphon, pues predomina exclusivamente la ley del más fuerte, la

ley de las pistolas. Liberty ataca la diligencia en la que llega el joven Ranson y un primer plano nos muestra su tapado rostro de forajido: sombrero negro, pañuelo negro y guardapolvo blanco. Esta figura del bandido guarda una contraposición absoluta con la del senador Stoddard, cuando se bajaba del tren, al comienzo del filme. Veamos:

- **Senador Stoddard:** sombrero blanco / banda de sombra sobre los ojos / traje Negro.
- **Liberty Valance:** sombrero negro / ojos intensamente iluminados (es la única parte de sus rostro que vemos) / pañuelo negro tapando su cara / guardapolvo blanco.

Esta dialéctica blanco / negro encuentra su motivo central en la banda oscura de sombra en los ojos del senador Stoddard vs. los ojos iluminados del bandido; hasta el punto que podemos decir que Liberty, que ha entrado en campo desde el espacio off anterior, donde se sitúa la mirada del espectador (y extra-textualmente, en la prehistoria del texto, la cámara), que ese Liberty es Todo Ojos, pura pulsión escópica y viene a poner en escena el deseo del espectador de mirar y, por supuesto, su deseo de acción (de violencia representada), de tal modo que por esta vía se instaura una identificación, imaginaria y proyectiva, entre el espectador y el malo de la película.

Pero por supuesto otra identificación, simbólica, empática y narrativa, va a tener lugar con la víctima del ataque, un Ranson Stoddard ingenuo e indefenso que llega sin sombrero y sólo con sus libros de leyes. Pero, sobre todo, va a acontecer una identificación narrativa con el majestuoso porte de su salvador, Tom Doniphon, que aparece en campo adornado con los atributos de la antigua ley de la nobleza, como señala Lindsay Anderson en su obra *About John Ford*, una nobleza caballeresca que se resume en el enunciado: "Equitore, arcum tendere, veritaren dicere" (montar a caballo, disparar y dar en el blanco y decir la verdad). Tom lleva a Stoddard hacia Hallie para que lo cuide, propicia en encuentro entre ellos y desde ese momento

comienza su sacrificio: cuando Stoddard se encuentra yacente en la cocina del restaurante de Peter, Doniphon se agacha para curar las heridas del recién llegado y en ese momento, merced a un preciso juego de iluminación, la sombra de su enorme sombrero blanco se proyecta sobre la pared colocándose justo encima de la cabeza de Stoddard. De esta manera tan bella y precisa, la puesta en escena fordiana nos anticipa toda una cadena de transmisión, o si se prefiere el acto de transmisión simbólica que configura el núcleo mismo del relato que pone en pie el filme.

En efecto, este plano condensa, constituyéndose en síntesis de toda la narración, ese acto de transmisión: el sombrero blanco que porta el Senador Stoddard en el arranque del filme, y que le da toda su dignidad y poder, procede (metafóricamente) del pasado es un legado que viene directamente del sombrero blanco que lleva Doniphon en el pasado mítico y fundacional del relato, sombrero que inicia la cadena y que se sostiene en su valor, su hombría y su sacrificio. Ni que decir que si el sombrero nombra aquí un símbolo de masculinidad, la sombrero blanca que porta Hallie rima con ambos sombreros, que de este modo devienen en uno sólo en tanto símbolo; símbolo masculino (el sombrero blanco que Ranson recibe legado por Tom) / símbolo femenino (la sombrero blanca de Hallie en la que introduce el cactus en flor que depositará, ritualmente, sobre el ataúd de Doniphon). Y es que Hallie jugará un papel esencial en el relato: deseada por ambos, tanto por Tom como por Ranson, se convertirá, en tanto que desencadenante del deseo, en el motor de la narración: es ella la que decide que las cosas sucedan como suceden.

Pero volviendo a la cocina del Peter's Restaurant, en la que yace herido el joven Ranson, hay que recordar que en esa misma secuencia es en la que Stoddard señalará la equivalencia entre Doniphon y Valance, al recordarle que Tom le está diciendo lo mismo que le había dicho Liberty: en el salvaje Oeste deberá manejar la pistola, los libros por sí solos (lo semiótico, los signos, el logos) no pueden modificar la situación. En efecto, si el comienzo de la película, el prólogo que narra la lle-

gada en el tren del senador y su esposa, Shinbone es un "garden" (un jardín moderno) en este pasado del flash-back el territorio que ocupa Shinbone es todo él "wilderness" (el desierto, el páramo, la tierra virgen y salvaje, patria del cactus). Tom en el habitante del wilderness, se mueve con su caballo en los exteriores. en el rancho, en el desierto, está ligado a esa tierra; mientras que por otra parte está Liberty, el maligno, que no se somete a ninguna ley, ni siquiera a las leyes del espacio y el tiempo: llega siempre de repente, irrumpe en las escenas, emergiendo de las sombras de la noche. Ejemplar a este respecto es la escena en la que destroza la redacción del viejo periódico "Shinbone Star" intentando asesinar a su editor, el muy fordiano personaje secundario Dutton Peabody (Edmond O'Brien), pues en ella Liberty aparece en pantalla saliendo de un fondo completamente oscuro.

El desierto, la noche y la violencia son los elementos en los que se desenvuelven Liberty y Tom. Ranson por el contrario va a protagonizar las únicas escenas diurnas del flash-back: en la escuela que él mismo ha puesto en pie con singular esfuerzo y buena fe; en la asamblea ciudadana que introduce la democracia en el pueblo; en la convención del Estado en la que Stoddard inicia su carrera política y, ya en el presente, en el funeral de Tom, que también transcurre de día. La noche es el pasado mítico e iniciático que habitó el héroe trágico junto a su contrario u oponente dialéctico, el diabólico Valance; mientras que Ranson anuncia todo él, ya, el futuro de una sociedad establecida y ordenada.

En esencia, Tom Doniphon es el único que conoce realmente lo que sucede en el relato, y lo conoce en el mismo momento en que acontece, pues en ese instante se sitúa en un punto de vista privilegiado y doloroso, diferente al de Stoddard, al del resto de personajes (excepto por supuesto Hallie, motor de todo lo que hace Tom) y al del propio espectador: es la posición terrible del homicida, del que mata por la espalda, accediendo así a determinada visión,

sosteniendo su mirada frente a lo real, frente al horror. Tom está en lo real de la violencia y la muerte pero es capaz de articular ese saber en lo real, por eso su acto, paradójicamente, funda la ley. Esa es la posición del héroe en el cine clásico: sabe de lo real pero articula ese saber en lo simbólico, pues dice la verdad, que tiene que ver con lo real, frente al discurso (que forma parte del logos), ese discurso ahuecado que circula en la realidad cotidiana, en lo social.

La pregunta que trata de responder un filme como este es la siguiente: ¿cuales son las condiciones que hacen posible a la ciudad, es decir a la civilización, a la sociedad humana moderna, democrática y ordenada? Lo que Ranson Stoddard plantea es que debe haber leyes, normas escritas. Debe intervenir el lenguaje, los códigos, regulando, poniendo freno: sus libros, destrozados a latigazos por Liberty Valance, vienen a reivindicar eso mismo; de igual modo que las páginas impresas torpemente, sin medios materiales, en el periódico "Shinbone Star" soliviantan al psicópata asesino que literalmente pretende que se las trague su autor, el valeroso borrachín Dutton Peabody. Después, Valance romperá la luna donde está escrito el nombre del periódico y disparará contra el letrero que anuncia los servicios que ofrece Ranson Stoddard, licenciado en leyes.

Es evidente por tanto que Liberty es incompatible con el lenguaje, con los signos, con los códigos, con las palabras. Representa una violencia ciega y pulsional, gozosa; de ahí la ambivalencia de su nombre, que hace referencia a una "libertad" prelingüística, prehumana, animal; totalmente engarzada en lo real material. Es esa libertad pulsional que añora secretamente el ser humano civilizado, un ser sociable a la fuerza que padece eso que Freud nombró como "malestar en la cultura, en la civilización". En efecto, el animal humano está preso, aprisionado por la jaula del lenguaje, en un mundo de restricciones y de leyes, de normas y de

prohibiciones, pero la energía que le habita, que nos anima, empuja tendencialmente hacia la instalación en ese estado de naturaleza, de libertad pulsional, al que volvemos de inmediato cuando la leve capa de cultura cae: en las catástrofes, en las guerras, emerge de sopetón, como increíble velocidad de acomodo ese salvajismo hacia el otro más débil que caracteriza a Valance, como caracteriza por cierto a los niños más pequeños, que tienden a dejarse llevar sin cortapisas por todo el sadismo del que son capaces, tanto con los objetos (los juguetes, por ejemplo) como con los compañeros más débiles, objetos ellos también de su deseo de destrucción.

Letras, palabras que la violencia ciega de Liberty destroza a su gusto. Por eso es necesaria una violencia que, oponiéndose a la anterior, y del lado de la palabra, funde la ley. Pero esa difícil actitud sólo puede ser mantenida desde una posición sacrificial, de renuncia: Tom Doniphon se sacrifica porque renuncia a la mujer que ama, a Hallie. Ese sacrificio viene a simbolizar el reconocimiento, por parte del sujeto, de que no se puede poseer todo, de que el objeto de deseo es finalmente imaginario y de que hay que vivir con esa dolorosa verdad, con esa horrorosa constatación, a cuestas.

En resumen, este texto cinematográfico clásico que estamos comentando nos ofrece un modelo de aprehensión del complicado proceso que hace posible el orden civilizatorio, metaforizado en la ciudad moderna: en primer lugar es necesario un lenguaje, un sistema de signos. El hombre es el animal que habla, y en el principio de todo está el verbo, el lenguaje. Pero ese lenguaje no puede implantarse en el ser humano como se introduce un sistema operativo en un ordenador, aunque este sea el sistema que adoptan la escuela y todas aquellas instituciones que fundan una realidad con significado. Esa dimensión del lenguaje, la puramente semiótica, la del logos, necesita, para implantarse en el animal humano y hacer de él un auténtico sujeto, es decir, sujetado a la ley, de cierta violencia; esa es la lección que imparte Tom Doniphon en tanto que instancia

inconscientemente paterna en la estructura del relato; violencia que sustenta una ley pero porque se apoya en el deseo de una mujer. Esa mujer Hallie, que nos recuerda al principio y al final del relato la necesidad de rememorar, mediante un rito, el papel que juega en nosotros lo real, el desierto salvaje y mítico en el que cabalgaron el héroe y el diablo.

En un gesto enigmático, Hallie coloca el cactus en flor sobre el féretro de Tom: tres cuerpos picudos (masculinos), tres flores (femeninas). El simbolismo del tres, de esa historia protagonizada por tres personajes –Ranson, Hallie y Tom- en un relato estructurado en tres historias (pues no debemos olvidar el flash-back mediante el cual Tom vuelve a contarnos la escena del duelo final. Y que está como incrustado en el interior del gran flash-back que narra Ranson a los periodistas).

El simbolismo del tres: Tom deja Shinbone durante 3 semanas, en las que se pierde en el desierto; el senador Ranson pregunta, ante el cadáver de Tom por los 3

elementos que lo definen, sus botas, su cinturón y su pistola. En esta bella historia clásica todo parece cuadrar, todo parece ajustarse a un diseño de perfecta armonía. Al menos simbólica.

Referencias

- Arias, M. (1997). *El cine como experiencia estética*. Valladolid: Caja España.
- Arias, M. (2003). "La construcción de la ciudad moderna en el Western: El hombre que mató a Liberty Balance", en: AAVV. *Imágenes de la ciudad*. Burgos: Universidad de Burgos.
- Corazinsky, E. (1981). *Borges en /y/ sobre cine*. Madrid: Fundamentos.
- González Requena J. (2006). *Clásico, manierista y posclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Valladolid: Castilla Ediciones.
- Hegel, G.W.F. (1990). *Introducción a la estética*. Barcelona: Península.
- Trias, E. (1988). *Lo bello y siniestro*. Barcelona: Ariel, 1988.