

El relato mítico: *La diligencia (Stagecoach, John Ford, 1939)*.

Primera clase del curso "Cine y publicidad: hombres y mujeres del Western", impartida en la Facultad de Publicidad de la Universidad de Valladolid (campus de Segovia), por invitación de Tecla González. 10/4/2015.

I. Contexto histórico.

La Diligencia se estrenó el último año de la década de 1930, una década que, tras el *crack* de la bolsa de NY en 1929, estuvo marcada por la Gran Depresión, como retratará John Ford en su siguiente película, *Las uvas de la ira* (FIGURA).



Durante los años 30 la sociedad estadounidense también padeció las consecuencias del gangsterismo (FIGURA)



El renacimiento de organizaciones racistas como el Ku-Klux-Klan (FIGURA).



Así como un fuerte movimiento de reacción de los sectores puritanos de la sociedad, encabezado por los jueces conservadores que dominaban el Tribunal Supremo.

Este movimiento reaccionario se dedicó a reforzar los valores Republicanos de 'las Grandes Familias' capitalistas, tanto en lo relativo a la economía (austeridad extrema en el gasto público, proteccionismo nacionalista hacia la industria del país, exigencias al Estado para que dejara de regular y controlar las actividades de los bancos y de las sociedades financieras) como en lo relativo a asuntos sociales y morales: se imponen valores religiosos como la

castidad, el matrimonio perpetuo o la idea del ‘sacrificio maternal’; así como se criminaliza el cine por ser “inmoral”, por ofrecer a ‘las influenciables espectadoras’ “lecciones prácticas en el pecado” (Jacobs).

Esta campaña en defensa de los valores protestantes de la época Victoriana, que construían a ‘la mujer’ como “El Ángel del Hogar” (tal y como ya había criticado la escritora Virginia Woolf: **FIGURA**), fue la reacción Republicana a la generalizada liberalización de las costumbres que se había producido en los EEUU durante “los felices años 20”.



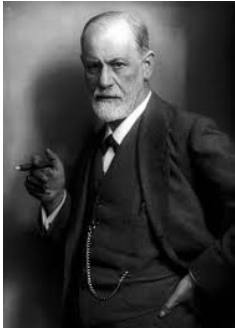
Durante los años 20 la situación social de la mujer en los EEUU había cambiado profundamente. Gracias a las luchas feministas iniciadas a finales del siglo XIX, las mujeres no sólo habían comenzado a adquirir derechos y libertades civiles sino que también se habían modernizado a gran velocidad (**FIGURAS**).



En el año 1920 las mujeres estadounidenses consiguieron el derecho al voto y, a lo largo de esa década, se volvió algo normal la presencia de las mujeres en la calle sin compañía masculina (**FIGURA**) así como en espacios de la cultura de masas, como las salas de cine o los salones de baile (**FIGURA**).



La popularización de la obra de Sigmund Freud (**FIGURA**), quien había acudido a EEUU en 1909 a dar una serie de conferencias en la Universidad de Clark (Massachussets), también había generado un amplio debate público sobre la prostitución, el amor, las enfermedades venéreas, el divorcio o la homosexualidad (Loyo).



El estallido de la Segunda Guerra Mundial, en el mismo año en que se estrena *La diligencia*, va a suponer un punto de inflexión en esta campaña reaccionaria de los Republicanos y, por tanto, también va a suponer un cierto retorno a los avances en la modernización de las mujeres que se había producido durante los años 20.

II. Producción y Publicidad de la película.

La diligencia arrancó como un proyecto menor. Fue financiada bajo el paraguas de United Artists, la pequeña productora que habían fundado en 1919 los directores Charles Chaplin y David W. Griffith y los actores Douglas Fairbanks y Mary Pickford con la idea de privilegiar a los creadores otorgándoles un derecho de control artístico y comercial sobre sus películas. Y fue producida por Walter Wanger, un productor independiente, cosmopolita y políticamente provocativo.

Los años 1937 y 1938 habían sido, en términos generales, unos años pésimos en términos de la recaudación de taquilla. Por ello, para la publicidad de *La diligencia* se utilizaron dos estrategias. Por un lado, se publicitó *La diligencia* como “la nueva película de aventuras” de John Ford.



Ya que, en 1938, Ford había estrenado dos películas de este género que habían tenido cierto éxito de taquilla: *Huracán sobre la isla*, una película localizada en las colonias francesas de los Mares del Sur, y *Submarine patrol* otra película de aventuras en el contexto de la I Guerra Mundial. En este segundo cartel también se menciona la película que John Ford estrenó en 1935 *The informer* (*El delator*), una película sobre la guerra civil en Irlanda por la que tanto John Ford como el guionista Dudley Nichols (guionista también de *La diligencia*) recibieron sendos Oscars en 1936, aunque Dudley Nichols rechazó el premio como protesta, ya que los guionistas de los Estudios estaban en esos momentos en huelga.

Por otro lado, con el objetivo de lograr que las espectadoras acudieran en masa a las salas, la película se publicitó como “un drama de la frontera” protagonizado por la actriz Claire Trevor (FIGURA).



Vemos cómo en este cartel Dallas aparece como el personaje central así como Claire Trevor aparece también en primer lugar (antes que John Wayne), al igual que ocurre en los títulos de crédito. Esta actriz era bastante conocida en 1939 por haber interpretado, desde 1933, a una serie de “prostitutas de buen corazón”. Y por haber sido nominada en 1937 a un Oscar como ‘mejor actriz de reparto’ por uno de estos personajes en “el drama criminal”, con Humphrey Bogart, *Dead End* (*Calle sin salida*, William Wyler) (FIGURA).



Los publicistas de United Artists también se encargaron de atraer a las espectadoras a las salas vendiendo la película a través de las típicas estrategias de *marketing* utilizadas para las llamadas “women’s films”, películas de mujeres y para mujeres. Por ejemplo, la publicidad del filme se centró especialmente en destacar el trabajo de vestuario y de peluquería señalando

que los vestidos y peinados de los personajes femeninos era “realistas pero modernos” (FIGURA).



Además, en asociación con la marca de cosméticos Max Factor, se hicieron en prensa una serie de anuncios de pintalabios con las actrices protagonistas, Claire Trevor y Louise Platt (FIGURA).



Esta doble estrategia – publicitar la película como “una película de aventuras” y al mismo tiempo como “una película de mujeres” - funcionó a la perfección. Ya que *La diligencia* obtuvo un gran éxito de público tanto en los EEUU como a nivel internacional. La crítica fue también muy favorable y *La diligencia* sigue siendo considerada aún hoy como uno de los grandes clásicos del cine de Hollywood.

Tras ser aclamado por su “interpretación viril”, con esta película John Wayne se convirtió en “estrella” y el *Western* como género cambió para siempre, pues dejó de ser un género de serie B dirigido a un público de hombres del ámbito rural y las películas dejaron de centrarse exclusivamente en la acción masculina otorgando peso narrativo a la cuestión del amor heterosexual.

III. *La diligencia*: la reinención del *Western*.

La relevancia histórica de *La diligencia* es doble.

Primero. *La diligencia* es la primera película que, basándose en ese conjunto de acontecimientos históricos que es la conquista del Oeste, construye un relato mítico, es decir, un relato que recrea “el nacimiento de un orden y de una civilización” (Bazin). Un relato mítico es un relato que se ocupa de “los temas de la vida y la muerte, la existencia y la no existencia, muy especialmente el nacimiento, es decir, la aparición de lo que todavía no existe”, ya que lo

que define el relato mítico es el hecho de que se trata de un relato que intenta articular “la solución” al problema que supone el paso de un cierto tipo de civilización a otro tipo de civilización completamente diferente (Lacan).

Segundo. *La diligencia* es también la película que inaugura una concepción política del Western, es decir, una concepción del Western como un género por medio del cual se puede llevar a cabo “una crítica interna” del discurso capitalista. *La diligencia*, en efecto, desafió el prejuicio abrazado por la industria de Hollywood desde la llegada del cine sonoro de que “el amor” era algo extraño al *Western*. También lleva a cabo una crítica política al discurso capitalista no sólo por medio del personaje del banquero-ladrón sino también otorgando un peso narrativo central al episodio del nacimiento del bebé y a la doble intriga romántica. Ya que el discurso capitalista, si bien se presenta como muy permisivo en lo que se refiere al sexo (el sexo es libre, siempre y cuando sea entre adultos y de mutuo acuerdo), es, no obstante, un discurso que se caracteriza por rechazar “las cosas del amor”, es decir, por rechazar los problemas y dificultades que aparecen en las relaciones entre los dos sexos. A diferencia de lo que ocurre en el discurso capitalista, esta película sí que se ocupa de las complicaciones del amor entre hombres y mujeres.

Con respecto al hombre. *La diligencia* pone en escena cómo para conocer mujer, el hombre no sólo tiene que saber esperar a que llegue “el momento justo” sino que también “tiene que pagar un precio”, tiene que estar dispuesto a quedarse desarmado, tiene que estar dispuesto a entregar temporalmente “su Winchester” (**FIGURA**).



También pone en escena *La diligencia* la dificultad que supone para el hombre aceptar que es imposible para él “poseer del todo” a la mujer amada. Para un hombre es muy difícil aceptar que la mujer amada mire a Otro hombre (**3 FIGURAS**).



Y mucho más difícil le resulta al hombre aceptar que la mujer amada pueda acabar en manos de Otro hombre (**FIGURA**).



Por otro lado, *La diligencia* pone en escena algo que es muy difícil de aceptar para las mujeres. Frente al deseo Disney de que un hombre te quiera por cómo eres realmente; *La diligencia* pone en escena que si un hombre te llega a querer nunca lo hace por lo que eres realmente (**FIGURA**) sino que lo hace justamente por algo que no eres (**FIGURA**).



También pone en escena la hostilidad que desencadena en la mujer el hecho de que el hombre se ocupe de “sus cosas de hombre” en vez de hacer lo que tú quieres que haga. Así como pone en escena la angustia que pasamos las mujeres cuando llega “la hora de la verdad”. Es muy difícil para una mujer aprender a sobrellevar que cuando llega el momento en que el hombre hace uso de “su Winchester”, cuando llega la hora de la relación sexual, una mujer siempre está sola. Y una está ahí sola porque en el acto sexual una siempre está en un plano diferente al plano en el que está el hombre (**FIGURA**).



Antes de analizar con un poco más de detalle la película viendo cómo estas dos dimensiones del relato, la mítica y la romántica se conjugan, se trenzan, lo cual nos permitirá subrayar el alcance político de este *Western*; voy a hacer primero una panorámica general. Se trata de daros una idea global de cuáles son los dos órdenes sociales que se ponen en juego en este relato mítico y cómo estos dos órdenes sociales (el que muere y el que nace) están representados por las dos parejas que protagonizan el filme: la pareja del Viejo Sur (**FIGURA** Hatfield/Lucy Mallory) y la pareja de Nuevo México (**FIGURA**: Ringo/Dallas).



La pareja formada por el refinado jugador y por “la dama de Virginia”, cuya relación está centrada en la fantasía masculina de que la mujer es “un ángel”, representa el orden social represor y puritano del Sur, orden que está en vías de extinción.

Por otro lado, la pareja formada por el forajido del Norte, *sexualmente inocente*, y por “la Otra dama” del Sur, *sexualmente culpable*, representa el orden social por venir, un orden que se diferencia básicamente del primero por dos hechos. En primer lugar, se trata de un orden social que permite que el hombre descargue su violencia cuando se trata de una causa justa. En segundo lugar, se trata de un orden social que permite que una pareja se constituya sin tener que recibir “las bendiciones de la civilización”, como dice literalmente el Doctor Boone al final, justo antes de aceptar la invitación del *marshal* a un festivo trago de whisky.

La primera forma de civilización, la civilización con la que arranca el relato en la ciudad de Tonto, es una civilización represora y puritana (**FIGURAS**).



Esta civilización está basada en la ley del *sheriff*, del *sheriff* de Tonto y del *sheriff* de la ciudad de Lordsburg, literalmente “la ciudad de los reverendos y de los jueces”. Los *sheriffs* son tan fuertes y tan temerarios como los criminales y su ley es extrema y expeditiva, ya que no tienen tiempo para las circunstancias atenuantes ni para las coartadas cuya verificación resultara demasiado larga (Bazin). Por tanto la ley del *sheriff* no debe ser considerada como equivalente a la justicia. Ya que, al prohibir todo tipo de violencia (pues para el *sheriff* toda violencia, menos la suya, es .”mala”), esta ley no genera justicia sino más violencia. Encarcela a “jóvenes inocentes” como Ringo Kid y también produce “víctimas de los prejuicios sociales” (**FIGURA**).



Por otro lado, la Otra civilización, la civilización que se constituye al final del relato, es una civilización basada en la Ley simbólica. La Ley simbólica es la Ley del *marshal* o del alguacil. Es la Ley que viene a ser equivalente a lo que, popularmente, se conoce como *justicia poética*: esa justicia que no mete entre rejas a Ringo Kid, ni siquiera a Gerónimo, sino que mete entre rejas al banquero-ladrón Republicano.

Esta Ley simbólica es también la ley del deseo. La Ley del deseo se caracteriza básicamente por dos cosas: 1. es una Ley que en vez de pretender acabar con la violencia, lo que pretende es contener la violencia por medio de la palabra o por medio de “actos salvajes” que duren “10 minutos”. Y 2. Es una Ley que favorece la unión no entre *los iguales* sino entre *los diferentes*. Por ejemplo, la unión entre los hombres del Norte (Ringo Kid y el Capitán Mallory) y las mujeres del Sur (Dallas y Lucy).

IV. Análisis textual de la película.

Entremos ya en el análisis textual de la película (véase la segmentación narrativa al final del texto).

I. La película arranca con una ruptura del orden civilizatorio que ha sido establecido “a la fuerza”. Gerónimo, el Jefe de los Apaches, se ha escapado de “la reserva india”.

Acto seguido, se rompe con otra característica del orden represor establecido. No ya en relación con los hombres de Otra raza sino en relación con las mujeres. Resulta que “la dama de Virginia”, “el ángel en la jungla”, no es tan diferente de “la prostituta” (**FIGURAS**).



Esta equivalencia entre ambas mujeres no sólo se produce a nivel visual sino también a nivel narrativo. Ya que Lucy Mallory es, como Dallas, una mujer “sexualmente sospechosa”, puesto que “la fidelidad” a su esposo puede “ponerse en duda”. No sólo después de cruzarse con Hatfield en el umbral de la puerta del hotel (**FIGURA**), Lucy se interesa inmediatamente por él preguntándole a su amiga Nancy: “¿quién es ese caballero?”.



Es que también, ya de vuelta en la diligencia, la Sra. Mallory se asoma a la ventanilla para buscar con su mirada al guapo jugador (**FIGURAS**).



Con esta ruptura inicial con respecto al orden socialmente establecido en relación a “los diferentes” (resulta que los Indios se rebelan, resulta que “las damas de Virginia” desean), la diligencia se adentra en Monument Valley (**FIGURA**).



La diligencia se adentra en territorio Navajo, en ese paisaje rocoso (**FIGURA**) donde el peligro de muerte se va a anudar estrechamente con la renovación de la vida.



Emergiendo de este desierto rojo entra en escena “el *notorious* Ringo Kid” (**FIGURA**), el Otro caballero que, al igual que Hatfield, “el *notorious* jugador”, luce *un sombrero blanco*, el uniforme de la virtud y de la audacia en el Western pre-segunda-guerra-mundial.



La notoria “mala reputación” de ambos ex-combatientes de la Guerra de Secesión proviene de su escandalosa tendencia hacia la violencia extrema. Esta inclinación está indicada, en el caso

de Hatfield, por su oscuro historial asesino así como por su “pasión por el juego”; y, en el caso de Ringo, por su modo violento de detener la diligencia y también por su estrecha asociación con el Jefe Apache. Ya que mientras que “Gerónimo, el carnicero” se ha fugado de “la reserva” para encabezar una revuelta que expulse a “los rostros pálidos” de la cuna de su civilización, Ringo Kid se ha fugado de “la prisión” para “ajustar cuentas” con los tres hermanos Plummer, asesinos de su padre y de su hermano pequeño y perjuros que le llevaron a la cárcel antes de que cumpliera 17 años.

El trayecto narrativo de Ringo, el héroe del relato, implica dos líneas de acción. Por un lado, la realización de la venganza (el asesinato de los 3 hermanos Plummer) y, por otro lado, la conquista de una mujer que le de hijos. Estas dos acciones, que se anudarán en la secuencia del duelo, ya se entrelazan desde el primer segmento narrativo. Mientras la diligencia surca el valle en dirección a Dry Fork, Ringo Kid cuenta que su hermano pequeño fue asesinado. Recordar el asesinato de su *kid brother* le ensombrece y le empapa la frente de sudor (**FIGURA**).



Destacan, entonces, en el paisaje “tres monumentos” (**FIGURA**).



Estas rocas en el paisaje desértico cumplen una función metafórica porque vienen a representar, de forma condensada, el papel simbólico del número 3 en lo que al trayecto del héroe se refiere. En primer lugar, estos monumentos representan los tres objetos *masculinos* que perdió “la madre” de Ringo, madre ausente del relato: el padre, el hermano pequeño y *el kid* que el mismo Ringo fue. En segundo lugar, estas *mesas desérticas* también representan los tres objetos *masculinos* sobre los que Ringo va a descargar su sed de venganza (**FIGURA**) antes de reunirse con Dallas, la futura madre de sus hijos.



Finalmente, entre la madre del pasado y la madre del futuro, tres son también los hombres amigos del Padre Asesinado: Chris el mexicano, el *marshal* y el Doctor Boone. Los tres encarnan en el relato la Ley simbólica, es decir, los tres cumplen la función de señalarle a Ringo cuál es el camino del deseo, el cual no es otro que “el camino hacia México” (**FIGURA**), como nos lo indica el título del tema musical de la película.



Es una vez que los viajeros llegan a *Tenedor Seco* (Dry Fork) y se sientan alrededor de *la mesa con comida* que el fugitivo comienza a desear *conocer* mujer: Ringo le dice a Dallas que desearía haberla visto antes en “otro lugar”. Aquí es donde ‘la inocencia sexual’ de Ringo (que lleva desde los 16 años en la cárcel) se hace patente. Ringo Kid se cree que el comportamiento hostil de Hatfield y la arrogancia hipócrita de la Sra. Mallory y del Sr. Gatewood, se debe no a la condición social de Dallas – el hecho de que Dallas no es precisamente “una dama de Virginia”- sino a su propia condición de forajido: “se diría que tengo la peste ¿verdad? Uno no puede fugarse de la prisión y entrar en sociedad en la misma semana”.

II. Durante el trecho de viaje que va desde la salida de Dry Fork hasta la llegada a Apache Wells comienza a soplar el viento de “la pulsión de muerte”, esa tendencia salvaje “*a la maldad, a la agresión, a la destrucción y también, por ende, a la crueldad*” que los humanos llevamos “en la masa de la sangre”.

Esta tendencia, si bien está presente en el retrato de los otros personajes, está encarnada, en el interior de la diligencia, por “el malo” de la película, es decir, por el Sr. Gatewood. Este prototípico banquero (mentiroso, prepotente y charlatán) nombra el deseo de poner puertas al campo (Gate-wood), roba los 50.000 \$ de las nóminas de los mineros depositadas en su banco, exige que el gobierno proteja a los banqueros sin “inspeccionar sus cuentas”, se queja de la elevada deuda del país, aboga por la difusión periodística del eslogan xenófobo-Republicano “América es para los americanos” y no soporta que Dallas, la mujer que no es *like*

a virgin, beba agua de la cantimplora común que le pasa Ringo (**FIGURA**), el caballero Yankee que, a diferencia del caballero Sureño, no tiene “un vaso de plata”.



Según la diligencia se va aproximando a Apache Wells, lugar del nacimiento, lugar donde un orden social diferente va a comenzar a configurarse, el cielo se va cargando de electricidad, el viento arrecia con fuerza y los pasajeros enmudecen. Mientras que Ringo ha abrigado a Dallas con su, podemos suponer coloreada, “manta india” (**FIGURA**); Hatfield ha protegido a Lucy de la ventisca con su “capote negro” (**FIGURA**).



III. Apache Wells, espacio doméstico ubicado en el centro mismo de la Naturaleza, del “espacio abierto” de Monument Valley, es un lugar anti-puritano y un lugar esencialmente cultural porque está regido por la Ley simbólica. Es decir por la Ley que une a los diferentes y por la Ley que, lejos de reprimir, otorga un lugar central a la sexualidad salvaje de la mujer (**FIGURA**).



Nada más llegar a Apache Wells, Lucy da la espalda a Hatfield (**FIGURA**), su amante pasajero.



Es justo cuando Hatfield, persiguiéndola, traspasa el umbral de la puerta, que se inicia, en el interior de la casa, el parto, tanto de la niña como del nuevo orden social (**FIGURA**).



Por un lado, durante el tiempo angustioso que dura el parto (fuera de campo) Yakima canta una canción en español, mientras colabora con la Resistencia Apache. Esta canción trata sobre el hombre amado que no está pero que hace renacer la alegría en el corazón porque su mero recuerdo consuela y alivia el dolor. Por medio de esta canción que canta “la salvaje” sale a la luz *la pasión sexual extranjera* de Lucy por su marido Yankee, pasión *salvaje* que la ha movilizado desde Virginia hasta aquí. Esta pasión Apache de la Sra. Mallory por su marido encontrará su representación simbólica durante el Ataque de los Indios en ese plano dramático en el que brilla “la alianza matrimonial”, mientras suena la corneta que anuncia la llegada de La Caballería Yankee (**FIGURA**).



Por otro lado, es también en Apache Wells donde se pone en escena el encuentro romántico entre Ringo y Dallas así como ‘el salvajismo’ de Dallas, una mujer que, llevando el nombre de “la ciudad abierta y sin ley por antonomasia del salvaje Oeste”, no asume la ley moral de que es mejor destino morir que caer en manos de un hombre de Otra raza: para Dallas, que perdió a sus padres en “la masacre de la Montaña de la Superstición” cuando era niña, “una ha de vivir pase lo que pase”.

Este encuentro romántico entre Ringo y Dallas está precedido por el deseo voraz de Ringo hacia esa “madre” por venir que es “la prostituta” (**FIGURAS**).



Si, justo antes del parto, Lucy entraba en la hacienda, perseguida por Hatfield; después del parto, Dallas sale al jardín de Pozos de Agua Apache atravesando el Pasillo Oscuro. Ringo la observa sujetando un cigarrillo *a lo John Wayne* (**FIGURA**).



Entonces, como antes hiciera Hatfield, comienza a seguirla. Pero, de pronto, Chris, amigo de su padre, le retiene para advertirle del “peligro” (que los hermanos Plummer están, efectivamente, en Lordsburg) a la vez que, con el quinqué con el que le ilumina, *le da fuego* (FIGURA) antes de que se enfrente a ese Otro “peligro” que también le espera, ya bajo la luz de la luna.



Según Ringo se va aproximando a ella, salta a la vista, en el árido paisaje, un cactus (FIGURA).



Esta planta desértica, formada por “tres cuerpos puntiagudos y macizos”, remite tanto a “la masculinidad” como a la angustia *masculina* ante la muerte, pues sus tres ramas tiesas riman con “los tres monumentos” del ‘valle materno’ (FIGURA) así como apelan a los tres hermanos Plummer (FIGURA). También se pueden escuchar, entre los violines, unas notas de piano, que es el instrumento que sonará tanto en el *Saloon* (donde esperarán a Ringo Kid los Plummer) como en los prostíbulos de Lordsburg (en uno de los cuales le esperará Dallas).

Cuando Dallas se aleja de él, molesta por que le pida “sin saber quién es” que se vaya a vivir con él a su rancho “al otro lado de la frontera”, Ringo comienza a perseguirla. Entonces irrumpe en la escena, tras un brusco corte de montaje y apareciendo a contraluz, el *marshal* (FIGURA).



Arrestando a Ringo Kid, el *marshal* cumple con su función carcelaria como representante del *sheriff* de Lordsburg. Pero también este amigo, como Chris, del padre asesinado, cumple con su función como representante de la Otra Ley, de la Ley simbólica, ya que, impidiendo que Ringo Kid alcance a Dallas antes del momento “justo” (es decir, antes de que reciba, de él, “su Winchester”), posibilita que el ajustado lazo entre la muerte y el erotismo adquiera su valor civilizatorio en la futura secuencia del duelo.

Ahora bien, a pesar de la intervención del *marshal*, Dallas, fiel a su nombre, no deja de mantenerse “fuera de la Ley”. Durante el resto de la noche (elidida), “la prostituta” no sólo ocupa el lugar de “la madre” (acuna a la hija de la Sra. Mallory) sino que además re-produce también las acciones de “la salvaje”. A la vez que Yakima se fuga de su hogar marital con “el rifle y la yegua” de su esposo para reunirse, como Lucy, con el hombre al que ama; Dallas no sólo localiza en el establo “un caballo” sino que también roba “un rifle” para que Ringo se fugue.

Por la mañana, no obstante, se aligera *la acción salvaje* de Dallas ya que le pide al Doctor Boone que bendiga su amor. Doc vacila, pues él no es quien para decir “lo que está bien y lo que está mal”, no es quien, por tanto, para bien-decir el amor, como le demanda Dallas. Pero, finalmente, deseándole “¡buena suerte!”, Doc vuelve a soportar la función del ‘padre simbólico’: habiendo acompañado antes a Lucy en su *acto salvaje* de dar a luz, otorga ahora reconocimiento social al *acto civilizado* de Dallas.

Sin embargo, en la cocina, ‘la mujer civilizada’ se niega enérgica y rotundamente a esperar a Ringo mientras él se enfrenta con sus enemigos en un duelo a todas luces desigual: “¿Qué espere a un hombre muerto?. No tienes ninguna posibilidad”. Dallas, además, logra convencer a Ringo para que se escape a México. Pero Ringo Kid *sabe* que “hay ciertas cosas de las que un hombre no puede huir”: un hombre puede huir de la prisión, un hombre puede huir de enfrentarse con una mujer, pero de lo que no puede huir un hombre es de sí mismo, esto es, de enfrentarse con ese “enemigo interno” que es la violencia que le habita. De hecho, cuando, ya *al aire libre*, Dallas se abalanza como “una fiera” sobre el *marshal* (**FIGURA**) para que no vuelva a detener a Ringo, él mismo, ante las desapacibles “señales de guerra” emitidas por esos “enemigos externos” que son los indios, ya ha decidido no llevar a cabo el lunático plan de fuga trazado por Dallas.



IV. Un trepidante encadenamiento de planos pone, entonces, en escena la travesía que realiza la diligencia desde Apache Wells hasta el Ferry de Lee, lugar que ya ha sido arrasado por la violencia política y sexual de los indios. Aquí se extrema la diferencia entre Hatfield y Ringo en lo que a 'la acción masculina' por venir se refiere. Mientras que Hatfield cubre con su "capote negro" el cuerpo sin vida de otro "ángel en la jungla" (FIGURA).



Ringo, esposado, da su palabra al *marshal* (a pesar de Dallas) de que no se va a escapar y acaba ayudándole a hacer de la diligencia una barca. En esta *misión honorable* Ringo pierde "los tirantes de sus pantalones" y "su silla de montar".

La diligencia se sumerge entonces en el río para cruzarlo, y, fugaz, continúa por el desierto en dirección a Lordsburg. A un gran plano general de la diminuta diligencia galopando hacia el Oeste, le sigue una rápida panorámica en la misma dirección que culmina en un plano general de los Apaches, encabezados por Gerónimo (FIGURA).



Junto al énfasis en la música, este primer plano del mítico Gerónimo anuncia *el gran salto* estructural que se produce antes de que la diligencia entre en Lordsburg. El *grupo puritano* que viaja en la diligencia cae: no sólo muere Hatfield gracias al disparo de un *piel roja*, una flecha Apache se clava en el pecho del "reverendo-vendedor de whisky" Peacock (*pavo real*) y el doctor Boone da un certero puñetazo al banquero-ladron Republicano, el Sr. Gatewood.

V. La diligencia llega a Lordsburg como llegara a Apache Wells: de noche.

El nacimiento de la hija de los Mallory concluye aquí: Dallas entrega a la niña a una ‘enfermera oficial’. El Otro nacimiento, el del orden social diferente al puritano y represor, tiene aún que acabar de realizarse en Lordsburg, ciudad en la que Ringo Kid se adentra conduciendo la diligencia, tras haberse hecho cargo durante el ataque Apache, a petición del *marshal*, de las yeguas desbocadas.



Ha llegado, por tanto, el momento “justo”, la hora de la verdad. El *marshal*, después de que el *sheriff* arreste al banquero-ladrón, permite a Ringo Kid *ser libre* durante “diez minutos”, devolviéndole su Winchester, aunque “no tiene balas”. Pero Ringo saca de su sombrero blanco sus tres últimas balas, comienza a cargar su Winchester y, bajo el tema musical romántico del jardín de Apache Wells, *travels* con Dallas, quien trata de resistirse y despedirse de él para que no llegue a enterarse de “quién es”. Pero Ringo, a la vez que repite el gesto posesivo de ella en Dry Fork (**FIGURAS**), declara el carácter violento de su amor con un “nosotros jamás vamos a decirnos adiós”.



Los tres hermanos Plummer ya están esperando a Ringo Kid en el *Saloon* (**FIGURA**).



Pero quien llega es Doc. Pide un trago antes de enfrentarse a Luke Plummer y obligarle a desprenderse de su rifle, que este recupera enseguida gracias a su cabaretera, una insensata mujer que se deja maltratar por su amante (**FIGURA**).



El dueño y el camarero del *Saloon* ya han descolgado el espejo que hay detrás de la barra (**FIGURA**), lo cual apunta a que es “fuera del campo de la mirada”, “fuera del ámbito de lo imaginario: en el campo mismo de lo real” donde Ringo Kid va a batirse en duelo (**FIGURA**).



La secuencia del duelo, fuera de campo, *cuenta* el momento en que Ringo Kid satisface su *sed de mal* por el asesinato de su padre y de su hermano pequeño y por la pérdida de su ‘inocencia jurídica’. Pero esta secuencia, al mismo tiempo, *pone en escena* el momento en que este proscrito pierde su ‘inocencia sexual’. Ya que en la secuencia del duelo lo que vemos es que *el sonido* de los tres disparos de su Winchester *sacuden* a Dallas que grita “¡Ringo, Ringo, RINGO!”, antes de desfallecer y apoyarse sobre una estaca similar a la estaca que la separaba de Ringo en el jardín de Apache Wells (**FIGURAS**).



Con estos tres disparos que hacen desfallecer a Dallas; muere, se desploma, el *kid* de los hermanos Plummer (**FIGURA**).



Entonces, tras este *duelo erótico*, duelo en el que Ringo ha re-matado al *kid* que fue, un *travelling*, “con cierta medida de tendencia agresiva directa”, acompaña sus sonoros pasos en su recorrido por “ese vacío casi infinito” que le separa de la mujer aún desfallecida. **CLIP**.

VI. Mientras Dallas y Ringo siguen abrazados, vuelve a irrumpir en la escena romántica el *marshal*, quien, esta vez, llega con Doc en la carreta que va a devolver a Ringo a la cárcel: “¿preparado Kid?”.

Asumiendo “la culpa” por haber cometido en Otra escena, en una escena fuera de campo, el triple asesinato, Ringo se sube a la carreta y se despide de Dallas: “Curley cuidará para que puedas llegar a mi rancho al otro lado de la frontera. Adiós Dallas”.

Pero, entonces, el *marshal* no sólo admite como verdadero este mensaje de culpa fratricida, *sin perdón* posible, sino que también escucha en estas palabras de Ringo un mensaje de amor que *ha fracasado*, ya que Ringo le había dicho a Dallas: “nosotros jamás vamos a decirnos adiós”. Y entonces el *marshal*, representante de la Ley simbólica, interroga a la mujer sobre cuál es *su deseo*, pues le pregunta a Dallas: “¿quizás te gustaría partir [a la cárcel] con [Ringo] *the Kid*?”.

Es cuando Dallas reconoce que desea ser la mujer 'encarcelada' en el lazo amoroso por Ringo – Dallas responde “por favor” – que el *marshal*, “maestro de ceremonias”, celebra, en Nombre del Padre asesinado, y delante de “un burdel” el enlace entre “Ringo, the Kid” y Dallas. Esta ceremonia consiste en ceder su puesto en la carreta a *la amada* que no es aún “la madre”. Con esta ceremonia, libre de bendiciones, la Ley simbólica, que es “la ley propiamente dicha” (Lacan), queda constituida. Por eso el *marshal* se desprende de su insignia (**FIGURA**).



Y por eso también se pone ya en escena, con la luz de la aurora, la realización del deseo que ha estado todo el tiempo en juego: que estos dos *outsiders*, unidos por el deseo de tener *kids*, se fuguen juntos “al otro lado de la frontera”, es decir, a ese rancho mexicano, “con árboles, hierba y agua”, donde, exiliados de “la moral sexual cultural” y de los violentos prejuicios sociales propios del capitalismo, van a comenzar una nueva vida acabando de construir su propio “hogar del pecado”.

- I. Fuga de Gerónimo – ciudad de Tonto – Monument Valley – comida y votación en Dry Fork.
- II. Salida de Dry Fork y llegada a Apache Wells: tormenta de arena.
- III. Llegada nocturna a Apache Wells: episodio del parto y encuentro romántico en el jardín entre Ringo Kid y Dallas.
- IV. Salida de Apache Wells - el Ferry de Lee – ataque de los Apaches encabezados por Gerónimo.
- V. Llegada nocturna a Lorsburg - el duelo erótico - Luke, el *kid* de los Plummer, se desploma.
- VI. Ceremonia del enlace entre “Ringo, the Kid” y Dallas vía el *marshal*. Ringo y Dallas “se fugan” a México.

Bibliografía

- Bazin, André. “El ‘Western’ o el cine americano por excelencia” (1953), en *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 1990, pp. 243-254.
- Bazin, André. “Evolución del ‘western’” (1955), en *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 1990, pp. 255-265.
- Bataille, George. *El erotismo* (1957), Tusquets, Barcelona, 1979.
- Buscombe, Edward. *Stagecoach*, BFI Film Classics, Londres, (1992 [1996]).
- Comolli Jean-Luc y Narboni, Jean (Editores de *Cahiers du Cinéma*), “Cine/ideología/crítica”, editorial del nº 216, Octubre, 1969.
- Comolli Jean-Luc y Narboni, Jean (Editores de *Cahiers du Cinéma*), “Young Mr. Lincoln, texte collectif”, nº 223, agosto, 1970.
- Freud, Sigmund. “La moral sexual ‘cultural’ y la nerviosidad moderna” (1908), en *Obras Completas*, tomo IV, Biblioteca Nueva, Madrid, pp. 1249-1261.
- Freud, Sigmund. “Sobre un tipo especial de la elección de objeto en el hombre” (1910), en *idem*, tomo V, pp. 1625-1630.
- Freud, Sigmund. “Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte” (1915), en *idem.*, tomo VI, pp. 2101-2117.
- González Requena, Jesús. “El paisaje: entre la figura y el fondo”, en *Eutopías. Documentos de trabajo*, vol. 91, Valencia, 1995.
- González Requena, Jesús. “Lo masculino y lo femenino: la costilla y el leopardo”, en Ana Paula Ruiz Jiménez (coord.), *Avatares de la diferencia sexual en la comedia cinematográfica*, Trama & Fondo y Diputación de Granada, 2008, pp. 125-187,

González Requena, Jesús. *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Castilla ediciones. Colección Trama & Fondo, Valladolid, 2006.

Jacobs, Lea. *The wages of sin. Censorship and the Fallen Woman film, 1928-1942*, The University of Wisconsin Press, Madison y Londres, 1991.

Lacan, Jacques. *El Seminario 4. La relación de objeto* (1956-1957), Paidós, Barcelona, Buenos Aires, México, 1994.

Lacan, Jacques. *El Seminario 10. La angustia* (1962-1963), Paidós, Buenos Aires, Barcelona, México, 2006.

Lévi-Strauss, Claude. *Mito y significado*, (1978), Alianza, Madrid, 2012.

Loyo, Hilaria. "Las estrellas y los deseos femeninos bajo la mirada de la historia: el caso de Marlene Dietrich", en *Secuencias. Revista de historia del cine*, nº 15, 2002, pp. 18-31.

Martín Arias, Luis. "Efectos de verdad: texto y discurso en el cine clásico", en *Archivos de la Filmoteca de Valencia*, nº 14, junio, 1993, pp. 35-47.

Propp, Vladimir. *Morfología del cuento* (1928), Akal, Madrid, 2001.

Soler, Colette. "El discurso capitalista" (2006), en *Los discursos de Lacan. Seminario del Colegio de Psicoanálisis de Madrid*, 2007, pp. 135-151.

Woolf, Virginia. "Professions for women" (1931), en *Killing the Angel in the House: seven essays*, Penguin Books, Londres, 1995, pp. 1-18.

Zumalde, Imanol. "Paisajes del odio. El dispositivo espacial de *Centauros del desierto*", en *Eutopías. Documentos de trabajo*, Valencia, 1995.