

BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ
Centro Bibliográfico Nacional

791.43655 J La justicia en la pantalla: un reflejo de jueces y tribunales en cine y TV / Manuel Alcántara, Michael Asimow, Ramiro Ávila ... [et al.]; Luis Pásara, editor.-- 1a ed.-- Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2019 (Lima: Tarea Asociación Gráfica Educativa).
320 p. ; 21 cm.

Incluye bibliografías.

D.L. 2019-05158

ISBN 978-612-317-472-9

1. Películas cinematográficas - Crítica e interpretación 2. Películas cinematográficas - Aspectos sociales 3. Derecho en el cine 4. Justicia, Administración de - En el cine I. Alcántara, Manuel II. Asimow, Michael, 1939- III. Ávila Santamaría, Ramiro IV. Pásara, Luis, 1944-, editor V. Pontificia Universidad Católica del Perú

BNP: 2019-051

La justicia en la pantalla

Un reflejo de jueces y tribunales en cine y TV

Luis Pásara, editor

© Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2019

Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú

feditor@pucp.edu.pe

www.fondoeditorial.pucp.edu.pe

Diseño, diagramación, corrección de estilo y cuidado de la edición:

Fondo Editorial PUCP

Primera edición: abril de 2019

Tiraje: 1000 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2019-05158

ISBN: 978-612-317-472-9

Registro del Proyecto Editorial: 31501361900436

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

¿QUIÉN MATÓ A LIBERTY VALANCE? O CÓMO SE CONSTRUYE EL ESTADO DE DERECHO

Manuel Alcántara Sáez

INTRODUCCIÓN

La filmografía de John Ford es una de las más ricas del cine clásico¹. Lo es desde el punto de vista de la variedad de los temas abordados en el largo centenar de películas que dirigió, pero también desde la maestría indiscutible con la que desempeñó su trabajo. Si bien destacó a la hora de acometer el género de películas «del Oeste»², no es menos cierto que ejerció su creatividad abordando asimismo muchos otros temas³. En el caso objeto de este breve estudio, *El hombre que mató a Liberty Valance* (1962), ambas dimensiones son manifiestas.

¹ John Ford nació de ascendientes irlandeses en 1894 y murió en 1973. Dentro de la muy extensa bibliografía existente sobre su trabajo destacan el libro de Peter Bogdanovich, *John Ford*, de 1978; y el libro de Quim Casas, *John Ford el arte y la leyenda*, de 1989. Muy recientemente se puede leer en *Revista de libros* una serie de ensayos de Rafael Narbona sobre algunas de sus películas menos conocidas; asimismo, en junio de 2018 este autor publicó un trabajo de carácter más general que lleva por título «John Ford, los dos lados de la epopeya».

² Como, entre otras, *La diligencia* (1939), *Fort Apache* (1948), *Río Grande* (1950), *Centauros del desierto* (1956) y *Dos cabalgan juntos* (1961).

³ Como, por ejemplo, *Las uvas de la ira* (1940), *Qué verde era mi valle* (1941), *El hombre tranquilo* (1952), *Mogambo* (1953), *El último hurra* (1958) y *La taberna del irlandés* (1963).

Si bien aparentemente se inscribe entre las películas del género, su significado se asienta en una temática más amplia, al saltar las convencionales líneas que marcan los géneros. Se trata de un film que por ser uno de los últimos que dirigió —después de esta película, Ford solamente registró otras cinco—, a pesar de ser temáticamente uno «de vaqueros», su alcance posee un cariz más universal. En efecto, las preocupaciones emprendidas en ella tienen que ver con asuntos muy diversos, que entroncan perfectamente con la visión que el director tenía de la política y de las relaciones humanas, analizadas desde una perspectiva de síntesis admirable.

El hombre que mató a Liberty Valance es un film de metraje más largo que el habitual para la época pues tiene una duración de 123 minutos. Superpone dos tipos de relatos de diferente naturaleza: uno de carácter intimista y otro de carácter público. Mientras que el primero tiene que ver con relaciones humanas en torno al estereotipo que representa una relación triangular, en el segundo eje argumental es la construcción de la comunidad política la que acapara la atención. En los vértices del triángulo se sitúan Tom Doniphon (interpretado por John Wayne), Hallie (Vera Miles) y Ransom Stoddard (James Stewart). Tom es un hombre «duro», hecho a sí mismo y con dificultades a la hora de expresar sus convencionales sentimientos, que se relaciona con Hallie, mujer a la que pretende y a la que galantea de una manera tradicional, y con el recién llegado a la ciudad tras haber sido asaltado, el tímido abogado Ransom, que terminará enamorándose de Hallie. En relación con el establecimiento de la comunidad política, la confrontación se da entre la fuerza física de los poderes y la de la ley, entre una comunidad dominada por la violencia, arbitraria y ajena al progreso, y otra en la que destaca la construcción del Estado.

Frente a estas dos líneas argumentales principales, la película da cabida a diferentes lecturas que conjugan una historia armoniosa y que, técnicamente, se construye sobre la base de un largo *flashback*. El político profesional, tres veces gobernador y otras tantas senador,

además de antiguo embajador en el Reino Unido, Ransom Stoddard, regresa con su esposa Hallie a Shimbone, el pueblo fronterizo del lejano Oeste en el que se conocieron y donde transcurre la historia, para asistir al entierro de Tom Doniphon. Ello permite que el senador sea quien cuente la historia al director del periódico local y que la película se cierre con una vuelta a un presente cuya realidad ha cambiado sobre manera. Esto es así, en gran parte, por el trabajo del político que ha contribuido a traer el progreso a la región que era un desierto y en la que el mito del hombre que mató a Liberty Valance —supuestamente el propio Ransom Stoddard— valide lo que el periodista acababa de decir al senador para prevenirlo de que la historia recién escuchada no iba a transcribirla en el periódico porque «cuando la leyenda se convierte en un hecho, se escribe sobre la leyenda», advierte al senador; «esto es el Oeste, señor».

Este film permite realizar, al menos, dos grandes lecturas, en un intento de analizarlo como una obra de indudable sentido político, a las que se pueden añadir algunas acotaciones de notable valor por su gran expresividad cinematográfica. Se trata, de una parte, de la tensión entre la violencia física y el imperio de la ley en el marco de la construcción de un orden político democrático y, de otra, del papel que desempeñan los medios de comunicación, junto con el peso de la educación. Son, por consiguiente, aspectos que se pueden integrar bajo el paraguas del anhelo de vivir de una sociedad moderna que pretende ver superado su inicial estado de naturaleza en un nuevo régimen signado por la ley y el orden que aseguren su existencia y el progreso. En cuanto a las acotaciones, se refieren a elementos siempre presentes y recurrentes en el universo de John Ford acerca de la conducta humana. Este ensayo termina con una reflexión en torno al papel de los mitos en la vida política y cómo el cine ha estado siendo un poderoso instrumento en su construcción.

HACIA UN NUEVO ORDEN POLÍTICO

A lo largo de todo el desarrollo de *El hombre que mató a Liberty Valance*, la tensión entre el uso de la fuerza y el empleo de la ley se mantiene constante. Una de las primeras escenas sirve para fijar claramente esta contraposición. Una diligencia es asaltada por Liberty Valance (interpretado por Lee Marvin) y sus dos inseparables secuaces. Al ser obligados a bajar los pasajeros, el recién licenciado en derecho que desea probar fortuna en el Oeste Ransom Stoddard interviene para que no se maltrate a una pasajera, lo que lleva a una refriega en la que este es golpeado y después apaleado debido a su reivindicación de la ley. Un embozado Liberty Valance rompe los textos jurídicos de aquel desparramados por el suelo mientras grita, quitándose el pañuelo que le tapaba la cara para mostrar su despreocupación por develar su identidad, «¿un libro?», «¿leyes?», a la vez de advertirle, dirigiéndose a él con el látigo en la mano: «Abogado, ¡eh! ¡Te voy a enseñar la ley del Oeste!».

La fuerza que domina las relaciones de poder en la región es física, a través del uso de los puños y luego del látigo, pero también de las armas de fuego cuya utilización se muestra imprescindible. Tom Doniphon es un permanente adalid de ello, como lo pone de relieve al constituirse en el demiurgo solitario que se confronta siempre con Liberty Valance y ser quien intenta convencer a Ransom Stoddard de que consiga una pistola. No solo eso; su posición machista lo lleva a reírse de este cuando cuenta que ha sido golpeado por proteger a una mujer. Frente a ello, Ransom le replica que en su litigio con Liberty «no quiero una pistola, no quiero matarlo, quiero llevarlo a la cárcel» y va más allá al considerar que la posición de Tom es en el fondo la misma de Liberty: imponerse por la fuerza («usted dice exactamente lo que me dijo Liberty Valance»), lo que le genera una profunda frustración de pura impotencia.

La discusión se vuelve a plantear días después, cuando Tom reitera a Ransom la disyuntiva de «o compras una pistola o te vas de la ciudad», a lo que este responde «me voy a quedar y no voy a comprar una pistola». Sin embargo, Ransom termina haciendo prácticas de tiro y

acaba aceptando el reto de Liberty de enfrentarse con él en un duelo. En cierto sentido es el momento crítico de la película, pues John Ford se muestra inclinado a defender la tesis del imperio de la fuerza en un momento dado, esto es, cuando no es posible dominar la brutalidad. Pareciera que la legitimidad basada en la razón necesitara de confrontar el mal usando la violencia. Una fuerza que no es empleada por el poco hábil Ransom —aunque lo intenta, pero falla en el tiroteo— sino de manera subrepticia por Tom que es quien, ocultamente, mata a Liberty.

«LA EXPOSICIÓN DE LA DEBILIDAD DE LA
AUTORIDAD ES UNA DENUNCIA
POR PARTE DE JOHN FORD DE LAS
DEFICIENCIAS QUE ENCUENTRA
EN SU ORGANIZACIÓN
POLÍTICA UNA SOCIEDAD QUE
CAMINA IRRESTRICAMENTE
HACIA LA MODERNIZACIÓN».

La contraposición entre un Estado de derecho mínimo y el estado de naturaleza es también expuesta a través de la ridícula figura del alguacil Link Appleyard (interpretado por Andy Devine). Un hombre pusilánime, que no se hace respetar, posiblemente de ascendencia mexicana, cargado de hijos y que no paga nunca sus facturas en la cantina. Alguien que es incapaz de imponer el orden y la ley, cobardica que siempre anda ocultándose por las esquinas. La exposición de la debilidad de la autoridad es una denuncia por parte de John Ford de las deficiencias que encuentra en su organización política una sociedad que camina irrestrictamente hacia la modernización, como lo muestra el avance imparable del ferrocarril, y que requiere dar un salto hacia un weberiano control de la violencia legítima. En ese paisaje, el viejo desarrollo

inicial sobre la base del inmenso poder de los ganaderos, ávidos constantemente de nuevas tierras, choca con la llegada de nuevos colonos, de pequeños propietarios, de pobladores que se asientan bajo parámetros sociales nuevos y que requieren originales formas de gobierno y, por ende, de gestionar su seguridad.

La construcción de un nuevo orden político tiene su adelanto en la segunda mitad del film, cuando se hace evidente la necesidad de configurar una estructura político-administrativa acorde con la evolución de los tiempos. En efecto, frente al mantenimiento de un estatus jurídico de Territorio, con una forma de gobierno mucho más laxa, dependiente del lejano Washington, y dejada de la mano del poder fáctico que mantienen los grandes ganaderos que propugnan espacios abiertos, a través del manejo de bandas armadas —entre las que la de Liberty ocupa un lugar prominente—, se alza la posibilidad de convertirse en un Estado. La búsqueda de la estadidad se presenta como la gran solución a los problemas que viven lugares similares a Shimbone. Se trata de avanzar en la senda de una comunidad política autogobernada. Los grandes acicates a su favor son, además, la vinculación con otros estados y el acceso a programas nacionales que potencien el desarrollo mediante la construcción de caminos y de presas, pero también la posibilidad de elegir a las autoridades y a los representantes, y la de proteger la vida y los derechos. Se trata de una posición moral opuesta al predicamento de Tom según el cual «los votos no hacen falta frente a las armas»; en definitiva, la vieja reivindicación de la ley de los pistoleros, aunque quien la esgrima en este caso sea un hombre justo.

El proceso de elección de delegados de Shimbone para la asamblea de la Convención territorial y luego de delegados de esta para Washington es también un excelente pasaje que refleja la construcción sobre la marcha de un determinado orden político, ajeno a los puños y las pistolas que han dominado hasta la llegada de los nuevos grupos sociales. Gracias al ferrocarril, la presión migratoria ha traído a la ciudad a ciudadanos trabajadores, comerciantes, arrendatarios, constructores

de ciudades, para los que el viejo orden resulta un anacronismo. La pareja de emigrantes suecos, Nora y Peter Ericson, que regentan el restaurante local donde trabajan Hallie y Ransom —y donde se desarrolla una parte importante de la acción—, es un buen ejemplo de ello, y John Ford lo expresa brillantemente en la escena en que Peter Ericson va a participar en la Convención mostrando orgulloso su credencial de ciudadano. Pero este desarrollo, a la par que un proceso de conformación de ciudadanía, lo es de configuración de una comunidad. Un grupo humano que se convierte en *demos* al que Liberty, sabedor de la fuerza moral que están tomando en la propia Convención, amenaza con el único resorte que le queda una vez que ha perdido el proceso electoral al que se ha presentado: «os arrepentiréis cuando estéis solos». Sin embargo, ese alegato a la vuelta al aislamiento individualista ya no encuentra lugar. El proceso se ha hecho irreversible. Su filosofía de vida —«yo vivo donde cuelgo mi sombrero»— contrasta con la querencia de personas asentadas que, por encima de todo, desean la seguridad del Estado, esto es, la protección de sus vidas y del ejercicio de sus derechos de ciudadanos. El análisis hobbesiano está más presente que nunca.

No obstante, la política ya arrastra consigo sus perversiones. Una de ellas, la demagogia, queda magistralmente recogida por John Ford en el propio desarrollo de la Convención mediante la figura del mayor Cassius Starbuckle (interpretado por John Carradine), quien actúa como representante del candidato de los ganaderos. Su intervención es un modelo perfecto de ese término hoy tan en boga de «posverdad», al recriminar la legitimidad de Ransom para el puesto de representante en Washington por tener como único mérito haber matado a un hombre y haberse tomado la justicia por su mano, de modo que se ha convertido en alguien que usurpa las funciones de juez y de jurado⁴. «Tiene la marca de Caín», concluye en su soflama. Pero, además, protagoniza una de las imágenes más bellas representativas del lenguaje supuestamente

⁴ Contribuye de esa manera a asentar el mito de que Ransom es quien mató a Liberty.

vacío de los políticos al dirigirse a los compromisarios diciéndoles que va a hablar «con el corazón» y que «no es el momento de leer discursos cuidadosamente preparados porque no es tiempo de oratoria», mientras estruja el papel que agita en su mano donde supuestamente tiene escrito su discurso y lo arroja al suelo. Entonces, la sabia cámara de John Ford enfoca a uno de los compromisarios que ha recogido el papel y comprueba que está completamente en blanco.

Frente al discurso en favor del candidato de los ganaderos se sitúa el que pronuncia el periodista Dutton Peabody (interpretado por Edmond O'Brien) para proclamar la candidatura de Ransom, que enfatiza en el hecho de que es un hombre que no vino con armas sino con las leyes. Un modesto abogado y un profesor, campeón de la ley y el orden. Es el cambio hacia el relato acorde con los nuevos tiempos, que es aceptado por aclamación entre los asistentes y que supone el inicio de la carrera política de Ransom.

EL PAPEL DEL PERIODISMO Y DE LA EDUCACIÓN EN UNA SOCIEDAD QUE CAMBIA

Una figura en principio distante del triángulo constituido por Hallie, Tom y Ransom —cuyo devenir va envolviendo un proceso de destrucción-construcción de una típica relación de pareja—, la constituye Dutton Peabody. Se trata del propietario, director y hombre-para-todo del modesto periódico local *The Shimbone Star*. Peabody es el personaje que no solo testimonia lo que está sucediendo, sino que termina adoptando un papel principal en el proceso de articulación de un relato crítico de lo que acontece en el pueblo, así como en lo relativo a la construcción de la estadidad, desde su doble papel de cronista y protagonista. La presencia de Peabody se complementa al inicio y al final de la película con la del nuevo director del periódico que apela al derecho de conocer la historia y, al final, como señalé antes, al respeto por el mito y la necesidad de reforzarlo.

Pero es el borrachín Peabody quien conduce un relato en el que se sientan los principios fundamentales de la función de la prensa en una sociedad que tiende hacia la modernidad: el compromiso con la información y el significado de la libertad de prensa a la hora de decidir qué se publica con independencia de cualquier condicionamiento. Peabody no sigue el consejo de Tom cuando quiere publicar la noticia de dos asesinatos cometidos por la banda de Liberty y este lo conmina a no hacerlo: «Imprímelo y es seguro que te matará», le dice Tom. Aunque no es un individuo especialmente valiente y su refugio en el alcohol es lo que le posibilita seguir adelante, Peabody se enfrenta al propio Liberty cuando este y sus secuaces entran en la imprenta para pedirle cuentas por el titular denunciador. El gesto de dolor del agredido, tras la paliza recibida, no ocultará la felicidad que le produce el orgullo de haberse enfrentado al pistolero.

La imprenta, junto con el restaurante, es un lugar icónico en el film. Allí no solo se imprime el periódico, sino que también se acoge el incipiente bufete de abogado de Ransom —donde hay colgado un cartel con su nombre, que Liberty destrozará— y es el sitio en el que también imparte sus clases. Integrar en un mismo espacio la actividad periodística, el ejercicio del derecho y la educación tiene una fuerza declarativa sobresaliente y contrasta con los inmensos espacios abiertos tan habituales en la obra de John Ford. Allí Peabody es golpeado por Liberty y su gente hasta casi matarlo a la vez que la imprenta es asolada, y donde el periodista puede recriminar a Liberty, con lúcida ironía, si esta es la manera en que «se toma libertades con la libertad de prensa».

Más adelante, Peabody, para justificar por qué no quiere ser representante en la Convención, va a autocalificarse de ser el «viejo siervo de la voluntad pública» y se va a considerar la conciencia de la gente («la vozcita que suena por la noche», «el perro guardián», «el padre confesor de la comunidad»), pero a la vez, como se ha señalado, protagoniza una escena de inusitada violencia que, dentro de su dramatismo, configura, precisamente, un elogio a la libertad de prensa y una denuncia a su fragilidad.

El hombre que mató a Liberty Valence pone en el centro, entonces, la actividad periodística, como el oficio por excelencia para informar de lo que pasa en el seno de una comunidad mayor de edad y de lo que la afecta en su quehacer cotidiano. También expone y magnifica la utilización que los políticos hacen de él porque ya saben de su capacidad movilizadora y sancionadora. De hecho, Peabody lo primero que dice es que él es un periodista y no un político, lo que significa que «yo los construyo y los destruyo [a los políticos]». Por otra parte, cuando al comienzo de la película el senador Ransom Stoddard llega a Shimbone es inmediatamente localizado por un ávido reportero que, sin perder tiempo, informa de su llegada a la redacción. Ello supone la inmediata intervención del director del periódico que desea conocer las razones del viaje del senador al pueblo; cuando escucha la historia de Tom Doniphon, un hombre al que desconoce por completo, de boca del senador («tengo la responsabilidad de saber quién fue... tengo el derecho de conocer su historia»), la historia en sí le parece irrelevante salvo por el hecho de que sea el relato de quien tiene la notoriedad, que no es otro que Ransom Stoddard. Este, muy consciente de su poder, no duda en atender a la prensa («voy a hablar con ellos de política») y dedicarle todo el tiempo que necesite, pues sabe que ello lo convertirá en titular de la portada del periódico.

La película homenajea en dos ocasiones a uno de los íconos del periodismo estadounidense de la segunda mitad del siglo XIX, Horace Greely, fundador y editor del *New York Tribune* y candidato presidencial derrotado en las elecciones de 1872. Un hombre, por consiguiente, que llegó a unir el perfil periodístico con el de político, a la vez que fue un genuino actor en el proceso de construcción de la nación. En ese sentido, su figura entronca perfectamente en el hilo conductor genérico de la narración, así como en la andadura de Ransom, ya que Greely fue quien popularizó el grito de *go West!*⁵

⁵ La frase textual era: «*go West, young man, and grow up with the country*».

«LA EDUCACIÓN ES EL GRAN INSTRUMENTO PARA ASENTAR “LA LEY Y EL ORDEN”, ALGO QUE NO SE PUEDE ALCANZAR SI NO SE TRANSFORMA PROFUNDAMENTE A LA SOCIEDAD».

Como acabo de referir, el local de Peabody es asimismo el espacio donde Ransom comienza a dar clases de lo que podría denominarse «cultura general». Animado por sacar del analfabetismo a Hallie —quien al poco de conocerse se ha sonrojado debido a ser incapaz de leer un texto jurídico porque no sabe leer ni escribir—, Ransom emprende una campaña de alfabetización y de enseñanza de instituciones y valores democráticos; convocatoria a la que acuden niños y mayores. Resulta particularmente interesante la sesión dedicada al sistema político norteamericano en la que una alumna mayor, la emigrante sueca Nora Ericson, al responder acerca de lo que ha aprendido en la clase sobre el gobierno de Estados Unidos, dice con voz temblorosa, pero no exenta de grandeza: «el pueblo es el jefe, es decir nosotros». Poco importa que ella, como mujer, no tenga entonces el derecho al voto —un ejercicio colectivo que es plenamente reivindicado de modo constante—; el mensaje es evidente por sí mismo. Igualmente, en un diálogo entre Ransom y Pompey (interpretado por Woody Strode), el fiel compañero-asistente negro de Tom, el primero le recalca que «todos los hombres son creados iguales» y Pompey replica con inusitada ironía: «lo sabía, pero se me había olvidado». Una secuencia, por tanto, cargada de un enorme simbolismo y, a la vez, de una mordaz reivindicación de lo que debiera ser la realidad en una sociedad como la norteamericana de inicios de la década de 1960, cuando se realiza la película, inmersa en los estertores de la vergonzante segregación racial.

La educación es el gran instrumento para asentar «la ley y el orden»⁶, algo que no se puede alcanzar si no se transforma profundamente a la sociedad. El reformismo *per se* tiene un alcance mínimo y la educación es la base de todo. Es la dinámica que transforma a Hallie de camarera en la esposa de un político con futuro y la hace entrar en la senda de éxito que sigue a Ransom. Sin embargo, lo que John Ford viene a subrayar es que la puesta en marcha de la primera escuela en Shimbone parte de una iniciativa individual, la de Ransom, al ofrecerse a dar sus clases de manera altruista, con lo cual llena la ausencia de una escuela organizada por los poderes públicos. Todo parece indicar que el bucle del solitario individualismo de los peregrinos⁷ del Mayflower, trasladado al de los llaneros solitarios, se cierra incluso en la llegada de la modernidad y configura el carácter norteamericano por excelencia.

ACOTACIONES FINALES

Dentro del papel desempeñado por el cine —al menos durante el primer medio siglo de su evolución, cuando se constituyó en el gran espectáculo de masas por excelencia—, destaca su gran capacidad de gestación de mitos o de propuestas de relatos sobre agentes y circunstancias del acontecer social. Aunque estos aspectos no forman el núcleo fundamental de este breve ensayo, *El hombre que mató a Liberty Valance* ofrece un rico elenco de ellos. Se trata de cuestiones, por otra parte, que no escapan de las recurrentes preocupaciones (obsesiones) de John Ford presentes a lo largo de su obra. En este sentido hay tres consideraciones y una coda final que quiero plantear para una discusión ulterior.

Si bien John Ford es un hijo de emigrantes irlandeses que ha sufrido en carne propia el hecho de pertenecer a una comunidad ubicada en su momento en lo más bajo de la escala social, en este film no deja de

⁶ Así aparece textualmente en la pizarra de la clase.

⁷ Durante todo el film Tom llama «*pilgrim*» a Ransom, lo cual es ciertamente significativo. El doblaje en castellano traduce discutiblemente ese término por el de «forastero».

reproducir los estereotipos del «sueño americano», algo que se repite en buena parte de su filmografía. No obstante, en el director hay una insistencia en que los mitos son estrictamente aplicables siguiendo una clara jerarquización de los emigrantes por su origen. El matrimonio de los emigrantes suecos Ericson es un claro modelo de trabajadores abnegados, perfectamente integrados, aparentemente sin hijos, y poseedores de un orgullo manifiesto en cuanto a su nueva nacionalidad. Ellos contrastan claramente con la población mexicana que es representada como un grupo de gente bulliciosa, que canta y baila, y para quienes la guitarra ocupa un lugar preeminente y las familias son numerosas.

El consumo de alcohol es omnipresente a lo largo del film, como lo fue en la vida de Ford. Su significado es terapéutico (Nora introduce alcohol en el café de Ransom cuando este ha sido agredido y necesita recuperarse), supone un antídoto frente al miedo (Peabody lo busca para poder continuar su trabajo periodístico en la denuncia contra Liberty) y festivo (los constituyentes se lanzan sobre la barra del bar inmediatamente después de haberse levantado la asamblea con signos de alegría desbordada). De modo similar al de Peabody, el médico del pueblo está permanentemente borracho, así como lo están los mexicanos que vagan por las calles. Su consumo es solo masculino, lo que supone un sello de su identidad; las mujeres no lo prueban. Todo esto, no obstante, es proyectado por Ford con ojos benignos y cierta condescendencia; él parece creer que solo la ley y el orden pueden controlar ese hábito y que, cuando aquella se impone, la ingesta no se da (como lo pone de relieve cuando Tom prohíbe a Peabody tomar un whisky o una cerveza en el bar a lo largo de la Convención porque hacerlo está explícitamente prohibido durante el desarrollo de la reunión política).

La historia del film es la de una permanente confrontación entre dos hombres que representan dos estilos de vida, dos universos y también dos personalidades muy diferentes. Se trata de una situación en la que la ejemplaridad de ambos en su perfil individual no se cuestiona. Son dos personajes que disputan la autoría de haber matado a Liberty Valance,

el villano cuya presencia construye el hilo argumental de la película. Uno lo mató de manera efectiva, pero llevará la autoría en silencio toda su vida; el otro lo hizo de modo supuesto y eso le servirá para construir su carrera como político. Es la mediocre realidad frente a la épica del mito. Y todo ello se lleva a cabo con gran pericia cinematográfica, ya que la narración no solo supone el cambio de perspectiva del duelo entre dos pistoleros, sino que la entrada de uno oculto en un ángulo ciego representa un instrumento indispensable para que en el espectador se destruya de una vez por todas el mito que se había creado tras la primera toma. De esta manera, Ford se convierte en el demiurgo que crea, a la vez que destruye, el mito de Ransom Stoddard utilizando el «efecto Rashomon» que una década antes había ingeniado Akira Kurosawa⁸.

Lo interesante del caso es que, en la imagen colectiva de la cinematografía del momento, igualmente ambos actores representaban dos estilos diferentes. Tom Doniphon y Ransom Stoddard eran tan distintos como John Wayne y James Stewart. Lo que supone un acierto añadido. Si en la pantalla Wayne era el prototipo de alguien honesto, valiente y solitario, Stewart lo era del hombre empático, sensato y menos temperamental. Pero este contraste tenía ramificaciones diferentes desde una perspectiva menos mediática, ya que mientras Wayne era alguien que había eludido participar en la Segunda Guerra Mundial, Stewart era un héroe de la aviación norteamericana. De hecho, con ocasión de *El hombre que mató a Liberty Valance*, la confrontación entre ambos llegó incluso al nivel de los carteles de promoción y al lugar que debían ocupar sus nombres en la presentación del film. A pesar de que Wayne fue uno de los actores icónicos de Ford, no se puede decir que fuera un santo de su devoción.

Un último punto en este apartado final debe recoger la sombra de Tom, representada por su fiel ayudante Pompey. Son muy pocas las escenas en las que aparece Tom en las cuales su dedicado asistente negro

⁸ Consiste en el empleo de perspectivas múltiples como elemento esencial para problematizar las formas de ver, ser y entender el mundo. Al respecto, ver Correa-Montoya (2017, pp. 97-124).

no esté presente de soslayo, bien para pasarle un arma, cubrirlo rifle en ristre, conducirlo en la carreta o llevarle un mensaje de la atribulada Hallie. Pompey se ocupa de la ampliación de la casa que Tom está realizando para hacer realidad «sus planes personales» por los que no va a aceptar la nominación en la asamblea territorial, e incluso le salva la vida tras la decepción que Tom sufre por el abandono de Hallie para irse con Ransom, que lo lleva a prender fuego a la casa, hecho que marca el fin de su futuro con ella. Pompey acompañará a Tom hasta el final de los días de este y es la única persona que velará su cadáver hasta que lleguen Ransom y Hallie. A lo largo de esta relación de indudable afecto—dentro de los gélidos parámetros afectivos en que se mueve Tom—hay también un espacio para mostrar su inequívoca posición en favor de los derechos civiles de los negros, como queda de manifiesto cuando, con un simple gesto, detiene el intento del camarero de no servir a Pompey.

El cine es un sólido instrumento para la creación de mitos y John Ford es un sumo sacerdote en ese proceso. Si esto es así como un principio general, en el caso de *El hombre que mató a Liberty Valance* el principio se reafirma porque este es un film que trata acerca de la creación de un mito preciso sobre el que se alzaría una carrera política exitosa concreta. La trama tiene todos los elementos necesarios que van desde el villano al héroe, de los privilegios de unos pocos a la causa justa que beneficia a la mayoría. También aborda el dilema que se genera en torno al uso de la fuerza, pues si hay un constante repudio a la violencia durante todo el film, al final la resolución del enredo se da con la violencia que supone el disparo que mata a Liberty. Como ha venido quedando dicho, el argumento confluye en torno a la idea de la identidad, precisamente, de la persona que dispara. Algo que termina siendo irrelevante, pues el mito ha comenzado a funcionar desde el primer momento y luego la leyenda es irreversible. Solamente el cine, mediante el poderoso recurso de un *flashback* muy breve (que se da en el seno de otro mucho mayor sobre el que se desarrolla el grueso de la película), muestra a los espectadores lo que realmente ha sucedido.

El hombre que mató a Liberty Valence también da cabida a la gestación del mito de la arcadía que supone el mundo mejor que se ubica alejado del centro de poder representado por Washington. En la última escena entre el senador y su esposa, cuando regresan a la capital, hay una reivindicación de la vida rural que no deja de ser asimismo una añoranza de la juventud perdida. Un regreso que ocurre «después de aprobar la ley de irrigación» y que entronca con los valores que, en su momento, defendía el vaquero Tom Doniphon y que habían quedado, aparentemente, superados por la figura intrépida del abogado Ransom Stoddard. Es el choque entre el principio fundamental para estructurar a la comunidad organizada —donde el ferrocarril, la coordinación de políticas de desarrollo y la propia representación política son instrumentos ineludibles del progreso— y el retorno a los orígenes.

John Ford aborda en esta película, que no suele incluirse entre sus más relevantes trabajos, temas recurrentes en su obra. Fuera de la manera magistral en que plantea los caracteres de sus personajes, me interesa subrayar la fuerza que emana a la hora de acometer, por encima de otros, tres asuntos que giran en torno a la construcción de la comunidad política. Se trata de la construcción del relato, de la tensión entre las razones y las emociones, y del inequívoco papel que juegan las pequeñas decisiones individuales que los seres humanos toman cada día. Asuntos todos ellos que siguen teniendo una vigencia plena en el presente y que hacen, por consiguiente, que la historia acerca de la muerte de Liberty Valance siga teniendo una actualidad indudable.

REFERENCIAS

- Correa-Montoya, L. (2017). El efecto Rashomon: incertidumbre e indeterminación. En P. Cardona-Restrepo, F. Santamaría Velasco y J. Osorio-Villegas (dirs.), *Formas del cine* (pp. 97-124). Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana.