

El autor y su sombra

Por Imanol Zumalde

Profesor del Departamento de Publicidad y Comunicación Audiovisual Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación UPV/EHU.

Artículo Resumen

*Resumen: Este artículo reflexiona acerca de la cuestión del autor; más en concreto, pretende establecer los fundamentos de la idea de autor cinematográfico. En esa búsqueda desestima por improcedentes los criterios habitualmente convocados al efecto y aboga por reconducir el debate al ámbito del discurso. Así enfocado, el asunto de la autoría se reduciría a una cuestión de número (un catálogo más o menos extenso de temas y elecciones formales), repetición (de esos temas y figuras) y ritmo. El caso de John Ford y de su **El hombre que mató a Liberty Valance** ayuda a poner en claro todo lo dicho.*

*Abstract: This article goes about the question of the author; more precisely it pretends to establish the theoretical basis of the cinematographic author's idea. In this search the usual criterion evocated for this matter is eliminated for imprecident and tries to retake the debate to the field of discourse. Thus enfocated, the theme of author would come to a question of number (a catalogue more or less wide of themes and formal elections), repetition (of those themes and figures) and rythm. John Ford and his film **The Man Who Shot Liberty Valance** helps to make clear these aspects.*

1. Unas generalidades sobre el asunto para abrir boca

No creo descabellado afirmar que la cuestión del autor, o más apropiado sería decir la de la búsqueda de los fundamentos de la idea de autor, es, además de un problema central de la estética del arte, el agujero negro de la interpretación. Llevado al ámbito cinematográfico, el análisis de un film es una práctica que, tarde o temprano y con independencia del enfoque adoptado, conduce, insoslayablemente, al problema del autor, a la evidencia de que cualquier obra proyecta con mayor o menor nitidez la idea de una instancia creadora de sentido que le ha dado forma y, por extensión, a la posibilidad de que otros textos compartan una semejante paternidad semiótica. Me estoy refiriendo, claro está, a lo que Umberto Eco bautizó en su día como Autor Modelo, concepto que poco tiene que ver con el sujeto de carne y hueso firmante de la obra (en nuestro caso fílmica) en el que se escudan quienes aspiran a conjurar las dificultades que entraña el asunto de la autoría desplazándolo del ámbito del discurso al terreno más tangible y cercano de los avatares biográficos.

El de la firma es, en efecto, una, y no la menor, de las cuestiones que se derivan de este escollo teórico puesto que hablamos de aquel elemento en el que el universo del discurso y el espacio de la vida real, de suyo escindidos por una barrera infranqueable, parecen encontrar una suerte de cordón umbilical que los imbrica. Porque la firma es, precisamente, la huella de alguien, el signo a través del que un sujeto de carne y hueso se arroga la factura física del texto, o dicho en sentido inverso, un símbolo inscrito en la superficie del discurso con la finalidad expresa de atribuir a una instancia del mundo real la responsabilidad creativa del mismo. El resquicio, en definitiva, a través del que las personas de este mundo parecen colarse de rondón en el universo del discurso.

Ante la imposibilidad manifiesta de solventar de una vez por todas el asunto de la autoría, puede resultar útil poner sobre el tapete algunas de las particularidades que concurren en torno al fenómeno de la firma en el ámbito del cine como el hecho de que, en grado más acusado que en otras disciplinas artísticas, ni siquiera la firma (visible, en este caso, en los títulos de crédito) constituye garantía de paternidad entendida ésta como asignación de la autoría de un film a un sujeto concreto. Y todo ello porque el objeto fílmico es el resultado de un trabajo colectivo en el que todos sus participantes (desde el realizador hasta los actores, pasando por guionistas, directores de fotografía, responsables de iluminación, constructores de decorados, músicos, etc.) dejan inscrita, en niveles a veces difíciles de elucidar, su impronta.

Esta particularidad del objeto film nos conduce al corazón mismo del problema. Habida cuenta de que en su gestación intervienen una pluralidad de personas, ¿a quién atribuimos su autoría? No sin el aval de algunas razones de peso, la crítica cinematográfica ha convenido, haciendo suyos los presupuestos más superficiales de la "política de autores", adjudicarlo a la persona del realizador en tanto que sujeto encargado precisamente de orquestar el trabajo de todos los implicados en este proyecto colectivo. Pero ésta no deja de ser una convención fácil que desvirtúa en muchos casos la realidad del propio texto fílmico y que, por añadidura, obvia las que durante muchos años han sido rutinas de trabajo de la industria cinematográfica en las que, más de lo que se quiere reconocer, el realizador aparece sepultado bajo las ruedas de la maquinaria de los estudios. Valga un ejemplo como botón de muestra.

Incluso en un film que pasa por ser el paradigma de trabajo personal como Citizen Kane (Ciudadano Kane, 1941), se desvanece la ilusión del realizador-demiurgo¹. Y ello porque en ese supuesto genio emergente de un Orson Welles en plenitud de facultades se incrustan al menos las contribuciones de Herman J. Mankiewicz² (al que debemos la arquitectura de la historia, la caracterización de sus personajes, buena parte de los diálogos o el diseño de escenas capitales del film³), de Gregg Toland (responsable del peculiar estilo fotográfico del que hace gala la inmortal película y en el que sobresale la justamente célebre profundidad de campo de algunos de sus planos), de Bailey Fester (creador de los prodigiosos efectos de sonido del film), de Bernard Herrmann (autor de la música y, por lo tanto, de los leit motifs que la puntúan) o de Robert Wise (responsable del montaje del film y de algunos de sus más sobresaliente efectos). De lo que se deduce que la atribución a

la persona del director de la responsabilidad de la mayoría de las elecciones que han conformado un film es una cuestión que debería someterse a discusión en todos los casos (de ahí que, como se ha dicho al comienzo de este escrito, el problema de la autoría sea el nudo go(da)rdiano de la interpretación), también en el de Citizen Kane, una película en la que, por primera y última vez, un sujeto a la postre inequívocamente tildado de autor no sólo se expresó a sus anchas, sino que lo hizo sin interferencias, disponiendo a su gusto de todos los resortes que le ofrecía la más avanzada maquinaria de producción de películas que jamás ha existido en la faz de la tierra.

No sólo desde instancias tradicionalmente consideradas como sujetas a sus dictados (léase guionistas, músicos, actores, fotógrafos, etc.), la presunta autoría del realizador ha sido impugnada no pocas veces por la figura del productor. Aunque tendamos a pensar (con escaso conocimiento de causa) que sus cometidos se circunscriban por lo general al terreno de las decisiones económicas, administrativas y de gestión, existen ejemplos elocuentes de productores que han intervenido de forma determinante en el ámbito de lo que podríamos denominar decisiones artísticas. Si los casos de Arthur Freed a la cabeza del departamento de musicales de la MGM, de Val Lewton como artífice máximo de las películas de género fantástico y de serie B de la RKO de los primeros años cuarenta o, en un perímetro más próximo, de Elías Querejeta en la parte del león de eso que se vino a llamar Nuevo Cine español, podrían ilustrar perfectamente lo dicho, no me resisto a invocar otro más esclarecedor si cabe por cuanto atañe a uno de los contados cineastas esenciales de la corta historia del cine que, en un gesto excepcional, aparca temporalmente su actividad como realizador para ocuparse de la labores de producción y dirección ejecutiva de la más grande de las Majors hollywoodienses. Como es bien sabido, a mediados de los años treinta, Ernst Lubitsch supervisa durante poco menos de tres años la "cadena de montaje" de la Paramount Pictures adecuando la cartera de productos de la casa a sus gustos y preferencias. El resultado es un conglomerado de films firmados por realizadores en nómina, algunos de los cuales, los que se acercan al terreno de la High Comedy desbrozado por el realizador de origen alemán, son indisimuladamente lubitschianos o, cuando menos, son films en cuyo diseño temático y factura formal cobran virtualidad todos los rasgos definitorios de la marca de fábrica Paramount acuñada al calor de los gustos y la práctica fílmica de Ernst Lubitsch.

Pero convengamos (por un instante) en que sea pertinente atribuir la autoría de un film a una persona de carne y hueso, en que ésta lo sea, a título de exclusividad, al realizador del mismo, y en que éste último se manifieste y haga público efectivamente a través de su firma (de la inscripción de su nombre y apellidos en los títulos de crédito). Ni siquiera con estos tres (falsos) supuestos se dirimiría la cuestión como lo demuestra la inagotable casuística que la historia del cine ofrece sobre el particular. Todavía colea la bizantina querrela sobre la paternidad encubierta de Rouben Mamoulian de Laura (Laura, 1944), film cuyos títulos de crédito designan a Otto Preminger como único director o, en el supuesto contrario, tenemos el gesto de un Welles que, ante las notables injerencias de los responsables de la RKO en la versión que la productora lleva a los cines, no se reconoce "autor" de "su" segundo y soberbio film The Magnificent Ambersons (El cuarto mandamiento, 1942).

El de la firma y, por extensión, el de la adjudicación a una persona física de la autoría de un film es, ya se ve, un callejón sin salida entre otras razones más

peregrinas porque, como ha quedado dicho, remite a una instancia ajena al discurso fílmico que, amén de estar ausente del mismo, nada nuevo aporta a su discernimiento. Todos aquellos datos referidos a la vida y milagros del autor o a las circunstancias de gestación del film que no se incorporen a la superficie del texto o sean reclamados por el mismo para su óptima comprensión son sencillamente ajenos a él y, por consiguiente, excrecencia sobrante para una tentativa sensata de interpretación. He encontrado en Santos Zunzunegui (1994: 128) una formulación sintética de este fenómeno, ampliamente tratado en el ámbito de la semiótica, de los contextos pertinentes activados de forma inmanente por todo discurso. Entre otras cosas ha dejado escrito que

"todo texto tiene una capacidad, limitada pero real de restaurar su propio contexto de interpretación, designando elementos que el enunciatario implícito del discurso deberá movilizar para extraer su sentido plausible. De esta forma, haciendo del contexto un elemento interno al texto, se puede y se debe aportar para el análisis esos elementos que estando, al mismo tiempo, dentro y fuera del film estudiado, contribuyen a configurar su significación".

A lo que, arrimando el ascua a nuestra sardina, cabría añadir que es, asimismo, el texto quien en los mismos términos construye a su autor (modelo), y no viceversa como se limita a proclama la literatura crítica.

Retengamos por de pronto la imagen de un texto (y lo que sigue es aplicable a todos por igual cualesquiera sea la materia de expresión en la que se manifiesten) autosuficiente en la creación de sentido y, como tal, capacitado para entrar en fricción semiótica con ciertos elementos físicamente ausentes en su superficie y, sin embargo, aludidos simbólicamente por él como material semántico necesario para la emergencia de sentido prevista. Es así que, sin violentar su unidad y autonomía, todo texto con mayor o menor explicitud se pone en relación con otros textos (y lo habitualmente denominado contexto no es otra cosa) a fin de inocularse materia previamente dotada de significado con la que extraer nuevos efectos de sentido.

En este juego de ininterrumpido reciclaje que es el fenómeno de la semiósis también asoma el problema del autor toda vez que, a medida que varios textos entran en conjunción y reinciden en el uso de algunos motivos significantes, podrían suscitar el efecto de sentido añadido de la unidad autoral. Si utilizo el potencial no es sólo como medida de precaución sino, sobre todo, porque la constancia en el empleo de un número de elementos, aún siendo condición necesaria, no es condición suficiente para la gestación de la idea de autor.

En el citado escrito, Santos Zunzunegui aporta el de la filmografía de Luis Buñuel, en concreto el de su *El Ángel exterminador* (1962), como evidencia de que todo discurso está construido en base a la utilización de material preexistente ("en una operación que recuerda a la técnica del bricolage") y de que, como prolongación, la forja de la idea de autor puede derivarse de la recurrencia y reutilización de una serie de motivos figurativos y/o temáticos. A la luz de lo dicho por Zunzunegui

caemos en la cuenta de que motivos como la fiesta burguesa, el topos cerrado del salón, la cajita, la navaja de afeitar o la mano muerta migran, declinándose una y otra vez, de una película a otra a lo largo de la obra de Buñuel, de suerte que frente al corpus de films que llevan la firma del realizador aragonés

"Nos encontramos ante una auténtica reserva virtual de imágenes, concebida como una serie de conjuntos figurativos migratorios y transformables, fuertemente marcados, cuyo contenido es flotante y susceptible de rehacerse en cada actualización, en cada cristalización, en cada contextualización" (Zunzunegui, 1994: 124.)

Junto a la reaparición y transformación de un repertorio de motivos (factor necesario pero no suficiente, ya se ha dicho) el sistema Buñuel, tal como elucida Zunzunegui, se compone de una puesta en escena exquisitamente clásica y un contenido narrativo ubicado sin paliativos en el territorio de lo melodramático. Ese "carácter flotante" del contenido de los motivos empleados es, junto a la conjunción no tan natural de los recién citados tres factores estilísticos, lo que confiere excepcionalidad a la obra firmada por Buñuel (primordialmente en su etapa mexicana), dado que, por regla general, la incorporación de elementos previamente semantizados (suponga o no reincidencia en su uso) se efectúa con la voluntad de apropiarse y sacar rendimiento de su carga de significación. Pero bajemos a la arena de los ejemplos y observemos éste y otros problemas puestos sobre la mesa en los párrafos anteriores al trasluz de un nuevo e ilustrativo caso.

2. Algunas particularidades del caso para entrar en materia

Como es harto conocido *The Man Who Shot Liberty Valance* (El hombre que mató a Liberty Valance, 1962), western que lleva la firma de John Ford, aborda una de las vertientes del tema matriz del género (la colonización del Oeste): el arduo y complejo asentamiento del imperio de la ley (emanada de Washington, espacio en el que, solventado el escollo de la guerra fratricida, cobra realidad la idea de nación norteamericana) en las regiones de Far West recién conquistadas a los indios o, si se quiere, el complejo proceso de anexión a los USA de los territorios de la frontera. Y lo hace a través del caso concreto de una comunidad de colonos de nombre Shinbone que vive en sus carnes la incompatibilidad entre la ley de Oeste (ni más ni menos que la ley del más fuerte) y lo que podríamos denominar el imperio de la Ley y el Orden (de las reglas de juego que la Constitución americana, en tanto que síntesis jurídica de las normas básicas de convivencia, prevé para los ciudadanos a los que ampara).

Ese antagonismo, que hace de catalizador del film, cobra encarnadura en la oposición que enfrenta a dos de los protagonistas de la peripecia: de un lado Ramsey Stoddard, el garante de la modernidad y la civilización patrocinada por los estados del Este (lugar, por cierto, desde el que se incorpora al espacio de la acción), cuya característica esencial es la de ser letrado en su doble acepción (abogado, hombre de leyes, pero también de letras en lo que supone de defensa y activa promoción de la Cultura y la educación), y de otro Liberty Valance, sujeto que trasciende el arquetipo genérico del villano para encarnar el lado hobbesiano del ser humano (la libertad aludida por su nombre es la de la sociedad salvaje en la que "el hombre es lobo para el hombre").

Con todo, en un giro propio de la arquitectura dramática de los relatos míticos en el que, como se verá, incurren algunos de los films más significativos que llevan la marca de fábrica Ford, la película ubica su centro de gravedad precisamente entre estos polos antitéticos, en la posición intermedia gracias a la que (a la manera del dispositivo narrativo de los mitos) se resuelve el conflicto. De hecho, el film en sí mismo (y el título original en inglés, cuya traducción literal sería "El hombre que disparó a Liberty Valance", no hace sino subrayar la deuda contraída por ese personaje con el que verdaderamente mató al malhechor) no es otra cosa que un alambicado gesto de tributo (en este caso visualizado como duelo fúnebre tras su anónima muerte) a esa figura liminar, recurrente en el cine firmado por Ford, del outsider de cuyo hacer saca rendimiento esa sociedad que le confina a sus márgenes. En el caso que nos ocupa se trata de Tom Doniphon (interpretado por John Wayne), sujeto fronterizo que comulga con los preceptos importados por Stoddard pero que no duda de echar mano a la pistola a la hora de dirimir los conflictos.

Una sucinta descripción del universo que traza Liberty Valance quedaría incompleta sin una mención al desdoble narrativo que lo envuelve, al hecho de que el grueso de esta película tiene forma de gran flash-back. Esta solución, ha de decirse, viene motivada por el propósito de fondo del film que no es otro que el de poner uno sobre el otro dos estadios distintos de la Historia a fin de cotejarlos. En efecto, de un lado tenemos el apacible y un tanto decadente presente de Shinbone, y del otro el tormentoso pasado en el que se fraguó aquel incierto futuro ahora hecho realidad.

En contra de la inmensa mayoría de los westerns que se zambullen directamente en él, estamos, pues, ante un film que juzga expresamente ese pasado a la luz del presente en el que aquel se ha transformado y que, por consiguiente, está en condiciones de evocarlo con todo lujo de claros y de sombras. Porque, advirtiéndonos de la ambivalencia de la que hace gala el film, la puesta en escena de ese momento pretérito, a través de la que apreciamos una ciudad nocturna y cerrada que choca poderosamente con la luminosa, diurna y abierta iconografía del Shinbone del presente, la asocia a un estadio confuso y magmático previo a la génesis definitiva que conducirá a la civilización, al mismo tiempo que se nos presenta como momento fundacional en el que los grandes valores corrompidos por el paso del tiempo sobre los que se erigieron los USA aparecen vírgenes e impolutos, en su estado más puro.

Reconduciendo, por fin, la descripción de Liberty Valance al terreno de los problemas teóricos que he planteado al inicio de este escrito, me interesa observar la manera en la que el peso simbólico de la ambivalencia que trasluce de ese pasado mítico descansa sobre una serie de figuras o motivos visuales que rebotan a lo largo del film. Atiéndase, por un lado, al itinerario y a la metamorfosis que sufre la figura del cactus en el transcurso del film desde el suelo adyacente a la casa de Doniphon, situada en pleno desierto a las afueras del pueblo (dato que redundante en el carácter esencialmente marginal -que habita en los márgenes- del personaje), hasta su ataúd, pasando por el jardincillo de Hallie en el que es transplantado luego de que Doniphon se lo ofrezca a modo de declaración de amor. Porque del mismo modo que sirve para ilustrar su fracaso sentimental, el cactus es el elemento a través del que, en una ofrenda floral en toda regla ejecutada por el personaje que

antaño acaparó su amor (recuérdese que es Hallie quien, devolviendo el regalo que un día le hizo, coloca un cactus florido sobre el féretro del finado), el film rinde en sus postrimerías tributo a la desinteresada labor de Doniphon (no se olvide que matando a Valance salva al hombre que se queda con su chica) al tiempo que sanciona positivamente las secuelas que provoca la misma, o lo que es lo mismo, por medio del socorrido tropo retórico del florecimiento del vegetal (la planta originaria del desierto se transfigura en una flor de jardín⁵ a semejanza de como la protosociedad del hombre de la frontera se transmuta felizmente en un colectivo civilizado) da por buena la situación social a la que condujo el acto, en esencia delictivo, del pistolero. En definitiva, el florecimiento del cactus es la metáfora que resume el triunfo de Bien y que designa al presente como estadio en el que éste ha tomado carta de naturaleza.

Pero si observamos con cierto detenimiento un ademán de reiterada aparición en el film caeremos en la cuenta de que, como digo, éste dista mucho de incurrir en planteamientos maniqueos. Se trata de un gesto que vemos realizar a cuatro diferentes personajes en seis situaciones bien distintas y que compendia buena parte del conflicto que se dirime en escena. Me refiero al gesto de estrujar y desprenderse de un papel⁶. En sus primeras apariciones parece asociado en exclusiva a Liberty Valance en calidad de divisa de lo que este sujeto representa en el esqueleto semántico del film (la antítesis de lo que simboliza la palabra escrita: la Ley y la Cultura y, por extensión, la civilización misma). Nada más irrumpir en escena (desde la oscuridad de la noche) para asaltar la diligencia en la que Stoddard se dirige a Shinbone, Liberty Valance, ávido de alhajas y dinero, romperá, tirará al suelo y pisoteará con saña los libros de leyes que el flamante abogado lleva como único equipaje. Más tarde, ayudado de sus demoníacos secuaces y como aperitivo a la destrucción de la redacción del Shinbone Star, solitario periódico del pueblo que en su política de llamar al pan pan y al vino vino pone por escrito las tropelías del forajido, Valance estrujará un ejemplar del rotativo y lo introducirá en la boca de Peabody, su único y heroico redactor. Por último, al entrar en el bar en el que los ciudadanos de Shinbone se encuentran reunidos para elegir a sus dos representantes para la Convención de la región, Valance volverá a coger un ejemplar del periódico y lo romperá en mil pedazos. No queda ahí la cosa. El propio Stoddard, luego de haber borrado del encerado de la improvisada escuela en la que se esfuerza en alfabetizar a los niños y no tan niños del pueblo la muy significativa leyenda de "La educación es la base de la Ley y el Orden", ejecutará el mismo gesto (estrujará un ejemplar del Shinbone Star) cuando conozca por boca de Doniphon que el de un tiempo a esa parte desaparecido Valance retorna al pueblo con funestos propósitos.

Pero lo que ha servido como su enseña, sobrevive inesperadamente a la encarnación del Mal. En efecto, muerto Valance se celebra la convención con la presencia, entre otros, de los dos representantes de Shinbone (Stoddard y Peabody, que lo son de las posiciones radicalmente contrarias a Valance). Allí, tras estrujar y tirar pomposamente al suelo el papel en el que afirma llevar escrito el discurso preparado de antemano (papel que la cámara se encargará de mostrarnos impoluto en atinado anticipo del discurso por venir), toma la palabra un peculiar sujeto llamado Starbuckle (asombrosa y fugaz aparición de John Carradine), arguyendo que "no es momento de palabrería", para acto seguido dar rienda suelta a la más hueca y demagógica de las oratorias. Y por fin, clausurado el flash-back que pone en nuestro conocimiento la identidad de quien mató a Valance, Maxwell Scott (Carlenton Young), heredero en la dirección del ya consolidado Shinbone Star, arruga entre sus manos los papeles en los que su ayudante ha tomado notas

del relato de Stoddard y los arroja al fuego de la chimenea tras afirmar que "Estamos en el Oeste, señor, y cuando los hechos se convierten en leyenda no es bueno imprimirlos".

Observada la secuencia en su integridad, en especial esas dos últimas reparaciones del gesto central del film, estamos en condiciones de evaluar su enseñanza: la sociedad que Peabody contribuyó a alumbrar con su obstinada defensa de la verdad ha dado la espalda a sus principios fundadores. Como puede apreciarse, este genuino juego de variaciones sobre un mismo motivo da cobijo a una de las ideas fuertes del film (la de la traición a los valores originarios de la civilización americana) que, no debe olvidarse, se hibrida, en feliz síntesis, con la otra (la del triunfo del Bien sustanciado en esa misma civilización) puesta en forma por idéntico procedimiento, dando lugar a la ambivalencia de la que hace gala este film a la hora de pronunciarse sobre ese pasado (mítico) y su secuela. Como se verá en breve, esta manera de plasmar las cosas en la que el anverso y el reverso de la "epopeya nacional" se muestran a la par, es una constante en el cine de Ford.

3. Ecos no tan lejanos

Habida cuenta de que las vigas maestras de la significación del film que nos ocupa descansan sobre el tránsito interno de unas figuras muy concretas, entra dentro de lo previsible que ese procedimiento que combina a partes iguales repetición y transformación reaparezca en la película con análogos cometidos. De hecho, como veremos a continuación, estamos hablando del mecanismo de significación central de Liberty Valance y del dispositivo mediante el cual este film singular se convierte en caja de resonancia de un conglomerado de películas a las que se ve unido por una tupida red de referencias cruzadas que paso a describir sin ningún propósito de exhaustividad.

Comenzaré por Tom Doniphon, el personaje que el film ubica en el epicentro de su esquema dramático, y por el insoslayable parentesco que guarda este sujeto fronterizo (en lo que tiene de prototipo de individuo del Far West y, sobre todo, de figura incrustada en la linde entre dos mundos en conflicto) con el que cumple idéntica función (la de operador mítico en el sentido que Levi-Strauss confería al término) en *The Searchers* (Centaurios del desierto, 1956). El hecho de que el personaje cardinal de este western, probablemente el más logrado de los filmados por Ford, se caracterice por ser un elemento marginal y, al mismo tiempo, por ser el artífice de la perpetuación de una comunidad en precario que, una vez cumplida su misión, lo enviará al ostracismo sin recompensa⁷, nos advierte de que en la figura de Doniphon se reedita la de Ethan Edwards⁸. Que ambos personajes fueran interpretados por John Wayne (actor al que se le reservan los roles fundamentales en gran parte de los films de Ford) no es sino la más lógica y superficial confirmación de lo expuesto.

Pero éste no es más que uno, y no el más evidente, de los paralelismos que maridan a ambas películas. Piénsese en el complejo enredo de concomitancias que

existe entre la constelación de personajes que rodean a los protagonistas de sendos films, empezando por Martin Pawley (mestizo con un octavo de sangre cherokee que ayuda a Edwards en la liberación de su sobrina) y Ramsey Stoddard. Ambos, en este caso interpretados por actores bien distintos (Jeffrey Hunter y James Stewart), se significan por ser los destinatarios de la recompensa que en buena lógica correspondería al responsable principal de la acción (su contribución a la puesta en libertad de la muchacha sirve a Martin Pawley para purgar definitivamente su mácula sanguínea y, vía matrimonio con una blanca, incorporarse en plenitud de facultades a la anhelada sociedad de los rostros pálidos).

Por añadidura, no es azaroso, por lo que tienen de nítida figurativización de la civilización blanca importada de los antípodas al Far West, que las familias en las que medra el germen de la sociedad futura sean en ambos casos de origen nórdico (los Jorgensen en Centauros, los Ericson en Liberty Valance), como tampoco lo es que sendos cabezas de familia, amén de caracterizados como individuos subalternos ante la poderosa presencia de la mujer de la casa (ella detenta la matriz de la incipiente civilización), sean interpretados por el mismo actor (John Qualen). Ni que, para finalizar con un dato elocuente, el premio que espera a los ayudantes de la acción fundamental adquiera forma de joven mujer en la persona de la única hija de esas familias (Laurie y Hallie, respectivamente), y que ambas dos sean interpretadas por la misma y refulgente Vera Miles.

En paralelo a estas redundancias que lo asocian a Centauros, salta a la vista que el personaje de Stoddard es una reproducción a escala de Abraham Lincoln o, cuando menos, que se trata de una figura ficticia cortada sobre el patrón del héroe patrio por antonomasia del pueblo norteamericano. No hay que ser un lince, por consiguiente, para percatarse de las más que evidentes analogías que existen entre el Stoddard de Liberty Valance y el Lincoln imberbe que Ford retrata en Young Mr. Lincoln (El joven Lincoln, 1939). Pero sólo los más avezados caerán en la cuenta de que la agudeza de Ford alcanza para certificar ese parentesco o paridad de valores traduciéndolo en materia audible al lenguaje cinematográfico por medio de la inserción en el universo sonoro de Liberty Valance de un motivo musical que antaño utilizó en ciertos y muy pregnantes pasajes de Young Mr. Lincoln. Así es: tal como perspicazmente señala Coursen (1988: 211-212), un arreglo y variaciones de la melodía que Alfred Newman compuso 23 años antes para aquel film en el que aparecía vinculado al descubrimiento inaugural de las fuentes del derecho por parte del llamado a ser presidente de los USA ("O sea que todo se reduce a esto: a lo justo y a lo injusto" oímos decir al joven Abraham en el momento en el que brota la melodía), (re)aparece sutil y guadianescamente en Liberty Valance dando fe de que en este film (y aquí la frase ha de entenderse en su sentido literal) reverberan los ecos de otros en cuyo frontispicio luce la firma Ford.

Para no hacer demasiado largo el inventario de elementos procedentes de otros lugares del universo Ford que se injertan en Liberty Valance, me gustaría, siquiera sea para esbozar el amplio espectro de variantes que manifiestan estas (auto)reminiscencias, añadir un par de detalles más de índole bien distinta a las apuntadas hasta el momento. El primero hace referencia no tanto a la clausura dramática de la peripecia cuanto a lo que podríamos denominar epílogo valorativo de la misma puesto que la ya citada decisión del periodista de "ocultar la verdad en beneficio de la leyenda" aparece en la postrimerías de otros dos films de Ford en los que, desde presupuestos muy similares a Liberty Valance, se indaga acerca de

unos acontecimientos sobre los que la opinión pública tiene una idea bastante discordante con lo realmente acaecido. *Fort Apache* (1948), film que aborda de soslayo la masacre que el VII de caballería del General Custer sufrió en Little Big Horn a manos de los hombres de Sitting Bull, se cierra con una secuencia en la que un superviviente oculta la realidad de los hechos a un grupo de periodistas para gloria de los caídos y pasto del imaginario colectivo norteamericano; en *Rookie of the year* (1955), medimetro con el que Ford, a la estela de otros grandes nombres de Hollywood, hizo una incursión en la pequeña pantalla, un periodista decide ocultar su reciente descubrimiento: que una emergente estrella del béisbol es el hijo de una vieja gloria de ese deporte acusada en su día de recibir sobornos. A estas alturas no debe extrañarnos que esos personajes que deciden llevarse la verdad a la tumba fueran interpretados por el actor (John Wayne) que encarna a quien hizo lo propio en *Liberty Valance*. Idéntico colofón, pues, para tres historias sobre las que de palabra se extiende el tupido velo de leyenda, pero cuya realidad queda al descubierto impunemente. Quiero decir que en tres ocasiones y contextos bien diferentes, aquello que en la diégesis queda convenientemente velado para la mayoría por los que detentan ese saber considerado disolvente, se expone a la vista de los espectadores con todo lujo de detalles. Por tres veces, en definitiva, Ford niega a sus personajes y desmascara a la leyenda, o si se prefiere muestra la cara y la cruz de unos hechos en vías de mi(s)tificación.

El segundo y último tiene que ver con una decisión que incide en la plástica elemental del film situado en nuestro punto de mira. *Liberty Valance* es el último largometraje que Ford filma en blanco y negro (dirigirá otros cuatro, más parte de quinto⁹) y hay que remontarse hasta 1958 para encontrar en su filmografía un antecedente similar¹⁰ que violente tan decididamente los estándares estéticos de una industria instalada desde tiempo atrás en el Technicolor. Como no ha escapado a la generalidad de comentaristas de la obra de Ford, esta renuncia a la paleta de colores para ceñirse a la gama de grises del blanco y negro, se justifica mayormente por la maniobra que plantea el film cuando pone en primer término un pasado no tan lejano en el tiempo pero ya irrecuperable. Al hilo de esta argumentación se sugiere que esa opción estilística no sólo se adecua sino que contribuye generosamente al tono por momentos nostálgico que rezuma el film. Son menos, sin embargo, los que han reparado en que con esta infidelidad plástica al canon industrial *Liberty Valance* se sitúa además en la órbita descrita por *The Sun Shines Bright* (*El sol brilla en Kentucky*, 1953) y *The Last Hurra* (*El último hurra*, 1958), los dos anteriores largometrajes del catálogo Ford que hacen del blanco y negro no tanto una transgresión, como el formato visual de unas historias que ponen sobre la pantalla el lánguido y crepuscular canto del cisne de un modelo de sociedad y de cierta manera, ya periclitada, de entenderla.

4. Algunas conclusiones como colofón

Parece claro pues, volviendo a lo que ha motivado la incursión de *Liberty Valance* en este escrito, que este film se nutre en una amplia variedad de procedimientos de otros preexistentes para dar forma a una historia concreta. Visto lo visto, uno cae incluso en la tentación de afirmar que toma a ésta como coartada o pre-texto para hablar de otros films que le preceden (de ahí la validez relativa de la tesis que contempla a *Liberty Valance* como una película-gozne, de recuento y balance), o que actuando de esa manera el cineasta se entrega a una suerte de ejercicio de

introspección. Pero a poco que se eleve el punto de mira (empeño que excede los propósitos iniciales de este escrito pero que queda esbozado en los resultados obtenidos) podrá apreciarse que ésta no es una salvedad entre las películas que llevan la firma de Ford, sino un modelo en el que se exhibe a escala reducida el funcionamiento de un sistema que hace de la autorreferencialidad su principio rector fundamental (limpias de polvo y paja, las películas de Ford versan sobre las películas de Ford).

Todo discurso está inevitablemente traspasado de referencias, citas e influencias de toda condición. Ahora bien, la recursividad peculiar de los films de Ford, circunscrita a un círculo muy determinado de películas y refractaria al resto, restringe a su terreno (al delimitado por las que llevan su firma) el marco de actuación de esa inevitable intertextualidad en la que germina todo discurso. Pero la cosa no queda ahí, puesto que este modo de proceder (semiótico, se entiende) no responde a una cuestión de economía de medios, sino a una voluntad (de los films, se comprende) de guardar memoria de los que le preceden y de contribuir a la de los que le seguirán; en definitiva, de erigir un imaginario común. Este imaginario es el que administra ese depósito de componentes temáticos y formales que es el Universo Ford rescatando en cada caso los más propicios para cada historia.

Pues bien, a fuerza de insistir en los mismos temas y resortes narrativos, en los mismos roles dramáticos, en idénticos actores, en un catálogo por amplio no menos finito de figuras y gestos, en un inventario de motivos musicales recurrentes, y en una puesta en escena que depura en extremo las leyes y estereotipos de la planificación clásica para privilegiar el estatismo del encuadre, estas películas consideradas en su conjunto suscitan esa sensación de unidad en la que radica lo intrínsecamente fordiano, el factor distintivo del sello Ford.

Es un buen momento para enlazar con el capítulo inicial y, a la luz del caso Ford, concluir proclamando que la noción de autor en torno a la que gira este artículo se reduce, en esencia, a una cuestión de número (un catálogo más o menos extenso de elementos o, más concretamente, de temas y elecciones figurativas), repetición (fidelidad más o menos acusada en el empleo de esos elementos) y ritmo (una determinada cadencia o regularidad en la reaparición de esos motivos temáticos y formales). Así descrito, dicho concepto (y no falta quien los considere sinónimos) es muy parejo al de estilo entendido como conglomerado de temas (un mundo posible en el que cobran vida ciertas formulaciones temáticas) y figuras (elementos perceptibles en los que se incardinan esos motivos temáticos) puestos en forma (en el caso del cine visualizados y auricularizados) con arreglo a unos parámetros estéticos concretos.

1. Además de por su carácter ejemplar, saco a colación este caso porque está magníficamente documentado por Robert L. Carringer (1985).
2. Como apunta Carringer, tan relevante resultó ser su aportación al guión del film que dio al traste con la idea de Welles de aparecer en los títulos de crédito como único guionista, y desencadenó, muchos años después, una agria polémica a raíz de un encendido artículo publicado por Pauline Kael (1971: 43-89) en el que se atribuía a Mankiewicz la autoría casi completa del guión.
3. Tales como el arranque y el final del mismo, el noticiario cinematográfico, la secuencia de la sala de proyección o la primera visita de Susan y Colorado (ver Carringer, 1985: 55).
4. Grosso modo la historia de *The Man Who Shot Liberty Valance* es la siguiente: el senador Stoddard (James Stewart) y su esposa Hallie (Vera Milles) vuelven desde Washington a Shinbone, pequeña ciudad perdida en el Oeste en la que vivieron en el pasado, para asistir a unos funerales de un anónimo ciudadano del lugar. Extrañados por la presencia de tamaña personalidad en las exequias de un desconocido, los periodistas del villorrio interrogan al senador a lo que éste responde con una pormenorizada crónica de las circunstancias que condujeron al difunto Tom Doniphon (John Wayne) a matar a Liberty Valance (Lee Marvin), un sanguinario pistolero que antaño amedrentaba a la ciudadanía de Shinbone. La reminiscencia permite conocer a los periodistas un pasado en el que los grandes rancheros de la región, ayudados por Liberty Valance, imponían su ley a los granjeros del pueblo, y el modo en el que éstos últimos consiguieron hacer suya la autoridad del Estado y administrar el territorio al amparo de las leyes de la Unión. Esta pequeña gran epopeya pasaba por eliminar al pistolero, circunstancia que se vio realizada en un desigual duelo a muerte entre Stoddard y Valance gracias a la postrera intervención de Tom Doniphon que acabaría definitivamente con la mala hierba para gloria exclusiva de Stoddard, quien merced a sus conocimientos legales y al reconocimiento que la ciudadanía le atribuía erróneamente por la muerte de Valance, comandaría con su presencia en Washington la definitiva incorporación del territorio a los USA. A la gloria política se vino a sumar la conquista de Hallie, muchacha con quien Tom Doniphon tenía previsto casarse y que a la postre, para desesperación definitiva de Doniphon, se uniría en matrimonio a Stoddard. Oído el relato y en contra del principio rector que ilumina su profesión, los periodistas desechan la verdad para salvaguardar la leyenda que acompaña al anciano senador.
5. La propia Hallie verbaliza ampliándola la metáfora en la escena final del film cuando, refiriéndose a Shinbone, comenta a su marido que "Antaño era un desierto (wilderness), hoy es un jardín".
6. David F. Coursen (1988: 205-215) señala esta figura como uno de los gestos clave del film, pero no acierta a identificar todas sus apariciones o variantes. Con todo, atisba el papel que esta recurrencia cumple en el seno de la película.
7. Un detalle ilustra a la perfección lo que digo. El segundo flash-back de Liberty Valance se clausura con la imagen de un Doniphon que abandona el edificio donde se celebra la convención luego de que Stoddard se haya introducido en él por esa puerta oscilobatiente que deja fuera ominosamente al héroe desconocido. Este final no puede dejar de remitirnos al celeberrimo plano que clausura *Centauros* en el que aquella puerta que se abrió para dar comienzo a film se cierra definitivamente dejando fuera del hogar (y de la sociedad que en ella habita) a un Edwards condenado, como dice la canción que oímos, a vagar indefinidamente.
8. Entre otros muchos aspectos, Santos Zunzunegui (1996: 17-48) explica detalladamente el trasfondo del personaje de Ethan Edwards. Yo mismo propongo en otro lugar (Zumalde, 1995) una lectura bastante cercana de este personaje al hilo de una aproximación a la topología que dibuja este film impar.
9. El episodio central de *How the West Was Won* (La conquista de Oeste, 1962), *Donovan's Reef* (La taberna del irlandés, 1963), *Cheyenne Autumn* (El gran combate, 1964) y *Seven Women* (Siete mujeres, 1966), amén de su participación en *Young Cassidy* (El soñador rebelde, 1965).
10. *Gideon's Day* (Un crimen por hora, 1958), largometraje de marcado tono menor estrenado en Gran Bretaña el mismo año que *The Last Hurra*, no parece ser un film que merezca ser tenido muy en cuenta en la filmografía de Ford.

Referencias Bibliográficas

Kael, P. (1971): "Raising Kane", *New Yorker*, 20 de febrero de 1971, pp. 43-89.

Carringer, R. L. (1985): *The Making of Citizen Kane*. California: University of California Press (edición española en 1987: *Cómo se hizo Ciudadano Kane*, Barcelona: Ultramar).

Coursen, D. F. (1988): "The Man Who Shot Liberty Valance" pp. 205-215 en VV.AA.: John Ford, Madrid: Filmoteca Española.

Zunzunegui, S. (1994): Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen. Madrid: Cátedra.

Zunzunegui, S. (1996): La mirada cercana. Microanálisis fílmico. Barcelona: Paidós.

Zumalde, I. (1995), Paisajes del odio. El dispositivo espacial de Centauros del desierto. Valencia: Eutopías, documentos de trabajo, Vol. 84.