

VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA

Esa ruda flor de cactus

**Separata de
«Cuadernos Cinematográficos 9»**



UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Esa ruda flor de cactus

Vicente Sánchez-Biosca

Summary: That Rough Cactus Flower.

This article deals with two perplexing questions that arise from the viewing of The Man Who Shot Liberty Valance: the use of flashback and the presence of nostalgia, an emotion foreign to epic poetry. The first points to the existence of a mythical past estranged from the present, from which civilization arises and which is symbolized by the train which makes its appearance at the beginning and the end of the film. Nostalgia introduces a painful note in the present-day characters which may be defined both as old-age in a physical sense and the fact that they belong to another, legendary world. We show how these two elements converge in the splendid metaphor of the cactus flower.

* * *

Una locomotora atraviesa silbando una llanura en medio del desierto; a medida que avanza hacia cámara desde la línea del horizonte, el aire va inundándose del humo que despide. Es así como da comienzo *El hombre que mató a Liberty Valance*. Nada hay de extraño en estas imágenes tratándose de un western. Sólo que el mundo que insinúan no es ya el mítico Oeste (la encarnizada lucha contra los indios, los constantes y siempre brutales enfrentamientos entre agricultores y ganaderos por la posesión de la tierra, la hermosa depuración que impone la ley del más fuerte, el sencillo y fascinante gesto épico, la límpida simbología de los objetos). No, aquí la mera presencia del ferrocarril sugiere precisamente lo contrario de esta primitiva lucha: coloca un orden allí donde reinaba la belleza del caos, edifica ciudades modernas donde dominaba el sabor de la tierra; en suma, instaura una civilización. Claro que muchos westerns, incluso en su período áureo, han albergado al ferrocarril. Ahí están *The Iron Horse*, *Union Pacific*, *San Fe Trail*, *Jesse James*, *Dodge City*, entre tantos otros, para testificarlo. Y, por demás, no podía extrañar que un género encargado de relatar la epopeya del nacimiento norteamericano descubriera antes o después las posibilidades dramáticas de ese largo período de la historia estadounidense protagonizado por la creación y avatares del tendido ferroviario, en realidad signo de la civilización. A pesar de todo, *El hombre que mató a Liberty Valance* no sólo comienza, sino que también se cierra con un ferrocarril, cuyo movimiento invierte el anterior; cruzando de nuevo la planicie, se aleja para siempre

más allá del horizonte. Dos movimientos perfectamente rimados, al inicio y final del film (y ninguna representación adicional en el interior), nos proponen un curioso viaje al anodino pueblecito de Shinbone; curioso -decimos- porque acabará por convertirse en un viaje hacia el mito.

Un tren -volvamos al origen- deposita en la estación de Shinbone a dos acicalados personajes que adivinamos visitantes poco frecuentes para un poblado del desierto. Esperándolos, un anciano de cabello blanquecino y, acto seguido, el revuelo que la noticia de su llegada provoca en las gentes. El senador Stoddard, pues éste es el visitante, es muy pronto requerido por la prensa y accede a una entrevista con el representante del periódico local. Entre tanto, Hallie, su esposa, sube a un coche de caballos junto al anciano. De estos dos gestos van a nacer dos circuitos atípicos en el género, pero que son, a fin de cuentas, dos caras de una misma moneda, dos formas de retroceso al pasado.

Primer movimiento de retroceso. El senador Stoddard concede una entrevista a la prensa. Acostumbrado a tratar con ella, este maduro hombre del poder discurre con fluidez acerca de política, asuntos públicos, opiniones personales y demás tópicos... Sin embargo, la noticia que conmueve a los periodistas es su mera presencia en esta aldea olvidada. La justificación es insatisfactoria o inverosímil: rendir homenaje a un 'don nadie' que ha fallecido, un tal Tom Doniphon en el que ningún otro ciudadano parece haber reparado. Stoddard ve llegado el momento, tal vez esperado durante casi toda una vida, de confesar. Arrojado no sólo por sus atributos de estadista, sino también por las arrugas del pionero que fue, dice con desdén: «Vd. es muy joven; sólo conoce la ciudad desde que la cruzó el tren». Acto seguido, encamina sus pasos hacia una diligencia olvidada en un hangar, cubierta de polvo, inservible acaso desde hace mucho tiempo; identifica su nombre y comienza un extraño relato. Acompasada por la voz de Stoddard, la cámara se aproxima muy suavemente a la diligencia. Stoddard abandona entonces la escena. Durante un instante, la diligencia reposa ante nuestra visita como una pieza de museo, como una reliquia, como un testimonio adelantado y, al mismo tiempo, petrificado del relato que vamos a oír. El senador recuerda, entonces, aquel remoto pasado en el que un abogado con la maleta repleta de libros y el deseo de aventura decidió seguir la consigna que hacía furor en aquellos años, abandonar su casa e iniciar un viaje al Oeste. Realmente es éste un insólito gesto: un *flash-back* -el más despistado lector lo sabe- jamás amuebla un western. ¿Cómo podría hacerlo si el *western*, como narración de un mito, no posee historia, sino que más bien la precede, no conoce pasado evocable alguno? Pero ¿cómo, además, sería admisible este procedimiento si a través de su contenido es tan sólo el recuerdo de un humano el que toma a su cargo una empresa de tamaño envergadura: recobrar el mito? Estas dos preguntas desvelan sin lugar a dudas la presencia de un cuerpo extraño en el film y en el género al que éste se adscribe.

Esto no es todo. Lo cierto es que el recuerdo de Stoddard nos ha colocado mágicamente ante un nuevo viaje. Un viaje en el que todo parece haber sufrido una metamorfosis: el escenario, el medio de transporte, el tiempo incluso. Todo se torna

repentinamente reconocible: nos sabemos, esta vez sí, ante el universo inequívoco de un *western*. Una diligencia, arrastrada por caballos, surca la oscuridad de la noche, esparciendo el polvo del camino a su paso entre unos arbutos. Tras un claro, la emboscada. Disparos al aire, escopetas, cartuchos, violencia: un atraco. Un joven abogado en el que reconocemos a Stoddard exige justicia a los bandoleros, apela a la razón, a la caballerosidad. De nada le sirve. El temido Liberty lo golpea despiadadamente mientras le instruye: «Yo te enseñaré la ley del Oeste». Henos aquí en muy escasos planos ante unos gestos tipificados hasta el punto de reconocer en ellos todo un mundo y el género que lo (re)crea; lo que sigue, los caballos, las casas del poblado, el *saloon*, la valentía del tratante de caballos..., todo llevará el cuño más reconocible del mítico Oeste. Y, con todo, hemos penetrado en este mundo desde un ferrocarril, desde un mundo civilizado, hemos llegado a un pueblo ya inmerso en la historia para sólo desde ella sumergirnos en su pasado. Sólo un testigo, presencial y protagonista, un hombre de la Historia, podrá enunciar el mito. ¿Pero es que el mito puede enunciarse desde un lugar reconocible, que no sea una refundición? Es el tramo comprendido entre estos dos viajes, la distancia entre estos dos escenarios, aquello que separa el humo del moderno ferrocarril del polvo levantado por la vieja diligencia, es todo esto lo que narra la película.

Efecto, pues, de reconocimiento: a partir de este momento, el espectador se sentirá sumergido en un tiempo, un espacio y una acción del mítico Oeste, en una película que cuenta el traumático trayecto que media entre el universo primitivo y la moderna civilización. Hay algo más: colocándose en el presente y evocando el mito, *El hombre que mató a Liberty Valance* nos habla de cómo la historia fue sustituida por la leyenda, cómo la leyenda se hace hoy historia, habla, más exactamente, de cómo nacen y se imprimen ambas -la leyenda y la historia- en la mente de los hombres. Pero allí donde se instalaban tantas y tantas películas del Oeste, no habrá en este momento sino un hueco que nos viene trasladado por voces demasiado humanas para crearlas, tanto más para venerarlas.

Así pues, una vez acomodados en este relato que parece haber logrado la linealidad, confortablemente apostados en el interior de este fluido recuerdo del senador, un enrevesado juego perspectivo vuelve a hacer tambalearse la estabilidad conseguida: si extraña era la presencia de un *flash-back* como umbral de paso al mítico Oeste, una evocación temporal hecha desde la civilización, explícitamente situada en ella (es un abogado y senador de los Estados Unidos quien lo cuenta), ¿qué decir de otro *flash-back* que aparece en el interior de éste? ¿Cómo explicarse esta retorcida propuesta enunciativa que narra un mito desde la civilización, lo hace por boca de un testigo presencial que se ha despegado de su universo (en lugar de apelar a un narrador admirativo) y, para colmo de desafueros, introduce un nuevo retroceso temporal en su interior?

Tal vez la respuesta no puede surgir sino de otra pregunta: ¿a dónde apunta este último *flash-back*? ¿A un nuevo retroceso en el tiempo? Imposible, porque -lo dijimos- no hay tiempo antes del mito, nada precede a los orígenes. En realidad, este último *flash-back* relata lo que ya había sido narrado por el anterior (en el que de

declaraciones: «Supongo que Vd. no hará uso de esto, Sr. Scot». La respuesta se convierte en una célebre sentencia: «No. Esto es el Oeste, Señor. Y cuando los hechos se convierten en leyenda no es bueno contradecirlos».

Recapitulemos. Una película cuyo objeto parece ser la mutación de un poblado del Oeste desde su conquista hasta la introducción de la ley y el orden, hasta el triunfo de la democracia americana; un pueblecito que parece representativo del Oeste entero. Y, con todo, un relato que, sin perder un ápice de este sabor mítico, somete el mito a una reflexión. Una historia que comienza con un viaje, físico, más bien una peregrinación originada por la muerte y que, en su curso, se convierte en una inmersión en el pasado, en el universo caótico, pero sin perder el presente desde el que humildemente aquél es nombrado. Además, un relato que convierte con la crudeza y simplicidad de una alteración entre dos puntos de vista, el abismo que separa al mito de los hechos y de cualquier apropiación que de ellos se haga. Esta misma distancia a que aludimos es la que media entre *El hombre que mató a Liberty Valance* y un *western*, sin que, pese a ello, este lúcido film de Ford haya paradójicamente dejado de ser también eso: un *western*.

Hay -decíamos al principio- otra forma de visitar el pasado en esta película. Su origen es mucho más modesto: nada de la grandiosa empresa que consiste en hablar de la historia y la leyenda, nada de hincar los dientes en lo más profundo y arcano de la épica norteamericana. Esta humildad, sin embargo, abre la puerta a una forma más dolorosa de encuentro con el pasado. Recordemos que el motivo de ingreso en él no era otro que el homenaje rendido a la muerte: la defunción de Tom Doniphon fue, en efecto, la razón del viaje de Stoddard y su esposa y fue también indirectamente el disparadero del relato que emprende el senador. Pero esta muerte física de Doniphon está a un tiempo precedida y rodeada por otra muerte simbólica. Precedida, porque Doniphon ya había sido olvidado en los últimos tiempos: y era un muerto entre los vivos, pues apenas era un quiste heredado de un universo anterior, magmático y mítico; rodeado, porque el ambiente en el que aparece el cadáver es también la muerte. Pero una muerte -he aquí lo doloroso- que precisa de un testimonio, una muerte que no debe ser completa ni rotunda para mejor desprender su patetismo, una muerte que expresa su irreversibilidad de la forma más cruel: mediante la pervivencia. Es una muerte a la que concedemos el piadoso nombre de 'vejez'.

Hallie -dijimos- sube a un coche de caballos junto al antiguo *sheriff Link*, hoy un anciano de cejas blanquecinas y temblorosa voz. Esta mujer que consumió su juventud en Shinbone apenas reconoce nada del pueblo. Las miradas de los personajes rehusan su encuentro temerosas. Sentados uno al lado del otro, esperan en silencio. Por fin, las miradas se cruzan. El anciano, sin embargo, desvía pronto la suya mientras Hallie contempla en su rostro ajado la devastación del tiempo:

- Veo que ya no luce la estrella -dice.

- ¡Oh! señorita Hallie, no me han elegido comisario mayor hace una eternidad. Creo que el único de los viejos tiempos que sigue trabajando de firme entre nosotros es el senador.

Las miradas se separan a partir de este momento. Un lentísimo *travelling* los acerca:

- Esta ciudad ha cambiado mucho: iglesias, escuelas, comercio...

Los largos silencios puntúan esta conversación que, poco a poco, va adquiriendo una dimensión interior. Las palabras no parecen importar, se limitan a abrir con los recuerdos compartidos la desolación de cada uno. Los rostros no se miran: se sumen en la evocación.

- Todo esto es el resultado del tren: el desierto continúa siendo lo mismo.

Sutil referencia que Hallie capta al instante, pero de nuevo coloca una ligera pausa ante su respuesta.

- ¿Los cactus están en flor?

- Es la época.

Ahora el ex-comisario ya puede expresar con decoro la sugerencia que el deseo de la mujer le solicita calladamente.

- ¿Le gustaría que fuéramos por la carretera que conduce al desierto?

- Vamos.

Extraña y densa conversación: apenas comenzada la película ya gravita sobre los personajes la losa del pasado. Referencias a otro tiempo, con todo, que sólo se evoca desde el presente, con el único fin de sentir su defunción («Ya no luce la estrella», «Esta ciudad *ha cambiado* mucho») y todo ello ritmado por patéticos silencios, por una renuncia a las miradas. El diálogo se torna ensoñación, la mirada se pierde, el pasado retorna, pero -he ahí la sutileza dolorosa- este pasado nace sin que todavía haya sido mostrado, sin que todavía exista. En otras palabras, el pasado se evoca desde sus cenizas. Es así como en el anciano que ya no luce la placa podemos imaginar los restos del que antaño fuera *sheriff* de Shinbone, en el lugar de las escuelas, las iglesias o el banco, entrevemos lejanamente la nostalgia del antiguo 'saloon', detrás del prestigioso periódico 'de buena venta en todo el estado' se asoma tímidamente la hojita informativa que sólo una primitiva ingenuidad podía llamar periódico, en el ferrocarril vivimos la muerte del ruido de los cascos de los caballos. Y, a pesar de todo, antes de contemplar todos estos objetos en su pureza, en su esplendor épico, nos los hemos tropezado ajados y viejos, irrecuperables. Pues este universo petrificado que evocan las palabras de Hallie y el *sheriff* encuentra una espléndida plasmación en una imagen sorprendentemente estática, hurtada al paso del tiempo, tal y como inspirara una antigua foto de familia. Los personajes no se observan; como si ya lo hubiesen visto todo (y, sin embargo, acaban de encontrarse), su extraviada mirada parece zambullirse en otro tiempo y en otro lugar sólo

extrañamente parecidos a éste. Es el pasado -repetimos- lo que espesa el aire, pero un pasado arrebatado y, casi al mismo tiempo, suavemente revivido. Esta imagen estática nos devuelve unos rostros plagados de tiempo. Unos rostros -digámoslo ya- viejos.

Impulsada por la sutil sugerencia del *ex-sheriff*, la carreta se pondrá en marcha para penetrar en un paraje desértico. Lejos del clamor de la ciudad, del silbato del tren y las iglesias y escuelas, es la eternidad del desierto lo que reina. Nada posee dimensión histórica, nada en consecuencia puede estar aquejado de vejez. Y es aquí donde aparecen, confirmando una dimensión temporal muy precisa, las ruinas de una antigua cabaña incendiada mucho tiempo atrás. Al son del tema musical de Ann Rutledge en *Young Mr. Lincoln*, Hallie, invadida de tristeza, contempla los restos de lo que pudo haber sido su hogar. Aquí el tiempo se ha detenido. Y, a pesar de todo, hay una doble dimensión temporal, muy compleja, en estas imágenes: la eternidad connotada por el desierto, su indiferencia al paso del tiempo, a la entrada de la civilización; eternidad sentida como un fluido contrapunto, inmóvil, a las transformaciones de la ciudad; por otra parte, la inmovilidad, la suspensión en el tiempo de las ruinas de la cabaña, cuyas paredes negras todavía conservan la huella del fuego. Pero esta detención no se remonta a lo intemporal; apunta a la herida. Así, en medio del desierto, los restos de esta cabaña se levantan como testimonio de la devastación que asoló el corazón del hoy fallecido Tom Doniphon y que con toda la intensidad de lo irreversible contempla Hallie, pues es a ella a quien de alguna manera le fueron arrebatados ambos. Esta compleja detención en dos fases es la que se dispara y adquiere todo su sentido en la mirada demasiado humana de Hallie, cálida pero lúcida; una mirada, en suma, que convierte en temporal lo eterno. Una mirada que torna viejo e irrecuperable los restos del pasado. De ahí nace el dolor que estos planos inspiran.

Una nueva metáfora resquebraja esta imagen suspendida. Entre las cenizas, la primavera ha esparcido caprichosamente junto a la casa multitud de flores de cactus que la adornan. La única flor que el desierto conoce ha brotado cual ofrenda para llenar de vida aquello que sólo aviva el recuerdo de una triple muerte (la del personaje difunto que la habitó, la del amor con que fue construida la casa hoy en ruinas y la del universo mítico que contempló a los personajes en su juventud). La casa -pronto lo sabremos- fue amorosamente edificada por Doniphon para convertirla en hogar; luego, desengañado en sus aspiraciones, él mismo le prendió fuego. Una habitación de esa casa -insinúa el diálogo- no llegó jamás a acabarse. Punzante detalle que nace del contraste entre lo indudablemente cursi, lo trivial y la aspereza del personaje de que parte.

La herida, con todo, se hace más patente al surgir la bellísima metáfora de la flor de cactus. Bella porque expresa con desnuda exactitud la rudeza del desierto, porque engalana como la más hermosa de las rosas el árido desierto; bella también porque se convierte en metáfora de ese vaquero curtido y arisco que, sin embargo, persigue representar en esa ruda flor la recóndita debilidad de su condición; bella, por último, porque fue antaño prenda de un amor imposible entre Doniphon y Hallie, el único regalo que éste le ofreciera. La carga dolorosa, hiriente, que se adhiere a su belleza

surge, sin embargo, de otra cosa: de su rudeza, de sus defectos, de su materialidad, demasiado tosca, demasiado áspera, demasiado rugosa para ser una límpida metáfora. Es en los márgenes de la transparente metáfora, de la brillante imagen, de su imposibilidad, si así se prefiere, donde surge esa imperfección punzante que se resiste tenazmente a entrar en el arte del todo.

He aquí otra imagen brutalmente conmovedora: un ataúd pobre, más aún sórdido, apenas compuesto de cuatro tablones de madera, guardan pudorosamente al difunto. La sobriedad de esta caja confiere a la muerte su aspecto más desgarrador: no es una muerte amplificadora, espectacular; es, por el contrario, una muerte sorda que no concita al llanto, sino al dolor contenido. Y este sentimiento nace de la extrema modestia de su envoltorio. Velando al muerto, solo, se yergue el antaño robusto Pompey, hoy convertido también en un anciano. Apenas reconoce a Hallie: la muerte se respira en su rostro. Un inútil gesto de Stoddard acentúa todavía más el patetismo de la situación: exige le sean puestos al cadáver sus botas nuevas, su cinto y su revólver. Su gesto, profundamente vano, es el de engalanar a la muerte, como en un postrer gesto mítico, para salvaguardar aquello que ella ha tocado.

Pues bien, sobre ese ataúd desoladoramente pobre, alguien, sin ser visto, colocará una flor de cactus. Esa planta del desierto, ruda como el ataúd, ruda como el que yace dentro, en la que una tímida flor nace de las espinas del tronco. Bellísima metáfora, el dolor que encierra -repetimos- nace de su rugosidad, de su imperfección, de algo que evoca sin saberlo la rudeza de alguien, ahora ya desierto, leyenda, amor, calidez y recuerdo de algún modo contenidos en esa ruda flor de cactus.