

Muerte y vida en el western: *La diligencia (Stagecoach, John Ford, 1939)*

EVA PARRONDO COPPEL

Trama y Fondo

Death and Life in the Western: *Stagecoach*, John Ford, 1939

Abstract

Western and myth. Here it is the core of the textual analysis of *Stagecoach* that is displayed discussed in this paper. By providing leading roles to women and by giving an original dramatic weight to the romantic plot, this movie reinvented the Western. On the one hand, this film gave rise to a new industrial conception of the genre. On the other hand, by relying on the Western as a genre that is about the mythic recreation of the birth of a civilization, *Stagecoach* made its own way to produce, within the Western, a film discourse that is highly critical of the discourse of capitalism.

Key words: Western. Myth. *Stagecoach*. John Ford.

Resumen

Western y mito. Este es el núcleo del análisis textual de *La diligencia* que se despliega en este artículo. Otorgando un original protagonismo a las mujeres y a la trama romántica, esta película reinventó el Western. Por un lado, dio origen a una nueva concepción industrial del género. Por otro lado, apoyándose en el Western como género que se ocupa de la recreación mítica del nacimiento de una civilización, abrió un camino inédito para, desde dentro del cine del Oeste, producir un discurso filmico altamente crítico con el discurso capitalista.

Palabras clave: Western. Mito. *La diligencia*. John Ford.

ISSN. 1137-4802. pp. 127-144

A mi hija, Celeste.

Todo debe girar alrededor de escritos por aparecer.
Jacques Lacan¹

La diligencia es un filme clásico que se estrenó al final de una década que estuvo marcada, en los EEUU, por la Depresión (tras el *crack* bursátil de 1929), las consecuencias del gangsterismo, el renacimiento de organizaciones como el Ku-Klux-Klan y un fuerte movimiento de reacción de los sectores puritanos de la sociedad,

¹ Jacques LACAN: "Nota italiana" (1973), en *Otros escritos*, Paidós, Buenos Aires, Barcelona, México, 2012, pp. 327-332, p. 331.

2 Véase Editores de *Cahiers du Cinéma*, "John Ford's *Young Mr. Lincoln*" ("Young Mr. Lincoln, texte collectif", n° 223, agosto, 1970), en Philip ROSEN (ed.), *Narrative, apparatus, ideology*, Columbia University Press, NY, 1986, pp. 444-482, pp. 448-450.

3 Lea JACOBS: *The wages of sin. Censorship and the Fallen Woman film, 1928-1942*, The University of Wisconsin Press, Madison y Londres, 1991, p. 17.

4 Véase, Hilaria LOYO, "Las estrellas y los deseos femeninos bajo la mirada de la historia: el caso de Marlene Dietrich", en *Secuencias*, n° 15, 2002, pp. 18-31, pp. 25-27.

5 Edward BUSCOMBE: *Stagecoach* (1992), BFI film classics, Londres, 1996, p. 82.

6 Idem, p. 15. Los publicitas de United Artists también se encargaron de atraer a las espectadoras a las salas vendiendo la película a través de las típicas estrategias de marketing utilizadas para los 'woman's films'. Por ejemplo, la publicidad del filme se centró en destacar el trabajo de vestuario y de peluquería (los vestidos y peinados de los personajes femeninos son 'realistas pero modernos') así

encabezado por los jueces conservadores que dominaban el Tribunal Supremo². Este movimiento se dedicó a reforzar los valores Republicanos de 'las Grandes Familias', tanto en lo relativo a la economía (austeridad, nacionalismo, ausencia de control estatal sobre las actividades de los bancos y de las sociedades financieras, proteccionismo hacia la industria) como en lo relativo a la vida sexual y social de las mujeres. No sólo se llevó a cabo una defensa a ultranza de valores religiosos como la castidad, el matrimonio perpetuo o el sacrificio maternal sino también una batalla moralista contra el cine de Hollywood, por considerar que éste ofrecía, a 'las influenciables espectadores', "lecciones prácticas en el pecado"³. Fue ésta una reacción a la generalizada liberalización de las costumbres que se había producido durante "los felices años 20", liberalización que, fomentada por las luchas feministas y por la popularización de la obra de Sigmund Freud, había implicado, entre otras cosas, un amplio debate público sobre la prostitución, el amor, las enfermedades venéreas, el divorcio o la homosexualidad; así como la normalización de la presencia de las mujeres en espacios de la cultura de masas como los salones de baile o las salas de cine⁴.

Financiada bajo el paraguas de United Artists y "presentada" por Walter Wanger, un productor independiente y políticamente provocativo, *La diligencia* se estrenó como "un melodrama" o como "un drama de la frontera" protagonizado por Claire Trevor, una actriz que desde 1933 había interpretado en Hollywood a una serie de "prostitutas de buen corazón" y que, en 1937, había sido nominada a un Oscar como 'mejor actriz de reparto' por uno de estos personajes en "el drama criminal", con Humphrey Bogart, *Dead End* (*Calle sin salida*, Robert Wise). En un contexto de crisis grave en la recaudación de taquilla (los años 1937 y 1938 fueron pésimos en este sentido), *La diligencia* obtuvo un gran éxito de público y de crítica a nivel internacional, convirtiendo a John Wayne en "estrella", tras ser aclamado por su "interpretación viril"⁵.

Con guión de Dudley Nichols –autor el año anterior del guión de 'la comedia desmadrada' *La fiera de mi niña* (*Bringing up baby*, Howard Hawks) y del 'musical freudiano', con Fred Astaire y Ginger Rogers, *Amanda* (*Carefree*, Mark Sandrich)–, esta película marca, tanto a nivel histórico como a nivel político, cierto origen. Por medio del episodio del nacimiento del bebé y del original peso dramático otorgado a la trama romántica (con lo que se pretendió, con éxito, atraer a las espectadoras a las salas)⁶, *La diligencia*

supuso una reinvencción del Western, esto es, del género dedicado a la recreación mítica de la conquista del Oeste, “un conjunto de acontecimientos históricos que señalan el nacimiento de un orden y de una civilización”⁷. Transformando la idea sexualmente excluyente que se tenía de este género en la industria de Hollywood⁸ y desafiando al mismo tiempo el prejuicio, todavía hoy muy extendido, de que “el amor” es “algo casi extraño al western”⁹, este Western de/para mujeres también inaugura la concepción y la realización de una fórmula política para, desde dentro del Cine del Oeste, llevar a cabo “una crítica interna” del discurso capitalista¹⁰, pues éste se distingue, precisamente, por dejar de lado “las cosas del amor”¹¹, es decir, las relaciones sociales que se hacen orientadas por lo Real de “un acto sexual”, en cuyo “centro” está esa experiencia psíquica que, en psicoanálisis, se llama “la castración”¹².

La película pone en escena el trayecto de un grupo de viajeros en una diligencia, esto es, en un irreal continente añadido a lo Real que ya está ahí por sí mismo¹³. Y lo hace a lo largo de un relato que, recreando los acontecimientos acaecidos en la frontera entre Arizona y México durante el período 1881-1886, se inicia en el centro de la ciudad de Tonto y llega hasta el extrarradio de la ciudad de Lordsburg, “la ciudad de los reverendos y de los jueces”. La historia que cuenta este relato, que es mítico porque se ocupa de “los temas de la vida y la muerte, la existencia y la no existencia, muy especialmente el nacimiento, es decir, la aparición de lo que todavía no existe”¹⁴, halla su núcleo narrativo en el episodio del parto de Lucy Mallory. Este episodio central, que transcurre en Apache Wells (Pozos Apache), pone en escena el momento bisagra entre dos órdenes sociales diferentes, el que está a punto de morir y el que está a punto de nacer, tal y como estos están representados por las dos parejas que protagonizan el filme: la pareja del Viejo Sur (Hatfield/Lucy Mallory) y la pareja de Nuevo México (Ringo/Dallas). Lo que me interesa destacar de este guión mítico, que trata de articular “la solución” al problema que supone el paso de cierto modo de ser humano en sociedad a otro, es “la coherencia significativa” que hay entre las dos constelaciones civilizatorias, la antigua y la que viene detrás¹⁵. Esta coherencia significativa se manifiesta en que los dos órdenes civilizatorios, que encuentran su punto de inflexión narrativa en el episodio del parto, involucran las mismas funciones: la función sexual, la función de la pulsión de muerte y la función de la ley.

como, en asociación con la marca de cosméticos Max Factor, se hicieron en prensa una serie de anuncios de pintalabios protagonizados por Claire Trevor y Louise Platt (Lucy Mallory). Idem, pp. 78-79.

7 André BAZIN: “El ‘Western’ o el cine americano por excelencia” (1953), en *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 1990, pp. 243-254, p. 254

8 Desde la llegada del sonoro, este género había sido relegado a la serie B y, centrándose en la acción masculina, había estado específicamente dirigido al sector del público constituido por hombres del ámbito rural. Edward BUSCOMBE, *op.cit.*, p. 15.

9 André BAZIN: “Evolución del ‘western’” (1955), en *op.cit.*, pp. 255-265, p. 258.

10 Véase Editores de *Cahiers du Cinéma* (Jean-Luc Comolli y Jean Narboni), “Cine/ideología/crítica” (editorial del nº 216, Octubre, 1969).

11 Jacques LACAN: *El Seminario 19 (bis) O peor* (1971-1972), en www.tuanalista.com, p. 43.

12 Idem, *El Seminario 16. De un Otro al otro* (1968-1969), Paidós, Buenos Aires, Barcelona, México, 2008, p. 314.

13 “El poeta aumenta el mundo, añadiendo a lo real, que ya está ahí por sí mismo, un irreal continente”, José ORTEGA Y GASSET: *La deshumanización del arte* (Revista de Occidente, 1924), Alianza editorial, Madrid, 2002, p. 35.

14 Jacques LACAN: *El Seminario 4. La relación de objeto* (1956-1957), Paidós, Barcelona, Buenos Aires, México, 1994, p. 254.

15 Idem, *El Seminario 8. La transferencia* (1960-1961), Paidós, Barcelona, Buenos Aires, México, 2003, p. 357. E Idem, *op.cit.* (1956-1957), p. 293.

La primera forma de civilización es una civilización *igualitarista*, basada en la ley jurídico-moral. Esta ley, la ley del derecho, ordena el discurso capitalista y “no debe ser considerada como homónima de lo que puede enunciarse en otros casos como justicia”¹⁶. Impuesta por “hombres tan fuertes y tan temerarios como los criminales”, la ley jurídica es “extrema y expeditiva”, ya que se caracteriza por “ignorar las circunstancias atenuantes, así como las coartadas cuya verificación resultara demasiado larga”¹⁷. Al prohibir todo tipo de violencia (pues toda violencia humana es concebida como *mala*), esta ley es uno de los pilares con los que la sociedad capitalista sostiene “un estado de *hipocresía cultural*”¹⁸, pues ella misma genera violencia encarcelando a “jóvenes inocentes” (Ringo Kid) y criminalizando a “las prostitutas” (F1). Basada tanto en la idea moralista de que es deber de la justicia actuar a favor del **exterminio del mal** como en la sustitución puritana de “la pecadora” por “la virtuosa”¹⁹, esta ley escribe la imposibilidad de la pareja, la imposibilidad del vínculo social, del lazo amoroso, entre el hombre y la mujer: Hatfield/Lucy.

16 Idem, *El Seminario 17. El reverso del psicoanálisis* (1960-1970), Paidós, Barcelona, Buenos Aires, México, 1992, p. 45.

17 André BAZIN, *op.cit.* (1953), p. 250.

18 Sigmund FREUD: “Las resistencias contra el psicoanálisis” (1924 [1925]), en *Obras Completas, tomo VII*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1972-1975, pp. 2801-2807, p. 2805.

19 André BAZIN, *op.cit.* (1953), p. 249.

20 Sigmund FREUD: “Dostoyevski y el parricidio” (1927 [1928]), en *op.cit.*, tomo VIII, pp. 3004-3015, p. 3011.

21 Colette SOLER: *La maldición sobre el sexo*, Manantial, Buenos Aires, 2000, p. 149.

22 Sigmund FREUD: “El malestar en la cultura” (1929 [1930]), en *op.cit.*, tomo VIII, pp. 3017-3067, p. 3052 y p. 3050.

23 Jacques LACAN: *El Seminario 20. Aún* (1972-1973), Paidós, Buenos Aires, Barcelona, México, 1989, p.17.

Por otro lado, la Otra civilización, que es la que nace en Apache Wells y la que se acaba de constituir al final del trayecto narrativo, es una civilización extra-moral basada en la Ley simbólica, que es la Ley que viene a ser equivalente a lo que, popularmente, se conoce como *justicia poética*: esa justicia Otra por medio de la cual es el banquero-ladrón Republicano, y no Ringo Kid ni el Jefe de los Apaches, el que acaba entre rejas. Esta Ley, transmitida de generación en generación, contiene la explosión de la violencia en *actos salvajes* que duran “diez minutos” y conduce tanto a la liberación de “la culpa” por el asesinato mítico del padre (culpa en la que se basa “el sentimiento religioso”)²⁰ como a la unión romántica entre *los diferentes* (hombre del Norte/mujer del Sur), permitiendo “que un deseo pueda realizarse, lo que quiere decir también que pueda alcanzarse un goce”²¹. Basada tanto en el saber de que “el origen de la vida” hunde sus raíces en la pulsión de muerte (“una especie de residuo o remanente oculto tras el Eros”)²² como en la sustitución de “la madre” (mujer prohibida) por “la prostituta” (mujer permitida), esta Ley, la Ley del deseo, no es sólo la que se constituye al final del relato sino que es también la que ordena, desde el principio, el decir mítico del filme, decir caracterizado tanto por escribir “la imposibilidad de [formular] la relación sexual como tal”²³ como por abrir un horizonte de futuro para las parejas: Richard/Lucy y Ringo/Dallas.

I. En las secuencias iniciales que transcurren en Tonto, la película establece una asociación entre las mujeres de las dos parejas que protagonizan la *intriga amorosa* que el filme pone en escena, parejas que se formalizarán durante el episodio en Dry Fork. “La prostituta”, Dallas, es una mujer libre de todo lazo amoroso que, como se ofrece abiertamente al deseo sexual de los hombres, es expulsada de la ciudad de Tonto por “La Liga de la Ley y el Orden”, una comitiva de beatas (F2) que, como afirma la propia Dallas, son “peores que los Apaches”²⁴. A diferencia de Dallas, Lucy, esposa del Capitán del Ejército Yankee Richard Mallory, habiendo “viajado todo el camino desde Virginia”, movida por la firme determinación de reunirse con su marido, se marcha voluntariamente de Tonto: “mi marido está con sus tropas en Dry Fork. Si está en peligro quiero estar con él”. No obstante la diferencia estereotípica entre ellas (prostituta/dama virginal), estas dos representantes de la vida sexual están íntimamente conectadas en el filme. Por un lado, “las posiciones de ambas en la diligencia” y en la puesta en escena de la secuencia final en Tonto “las asemeja”²⁵. Por otro, comparten una caracterización narrativa similar. Esta caracterización narrativa, prototípica de ‘la mujer blanca del Sur’ en la literatura y en el cine norteamericanos, define inicialmente a estos personajes como mujeres con *corazones indomables*²⁶, correlato de la “contundencia inusitada” con la que se entregan a la pasión sexual o a la muerte²⁷. En efecto, Dallas, al igual que “la madre” que protagoniza el melodrama *Stella Dallas* (King Vidor, 1937/Henry King, 1925), lleva el nombre de “la ciudad abierta y sin ley por antonomasia del salvaje Oeste”²⁸. Por su parte, Lucy Mallory, a pesar de parecer “un ángel en la jungla” (según la define el jugador Sureño, Hatfield), es retratada como una mujer que, como Dallas, es “sexualmente sospechosa”, pues “la fidelidad” a su esposo puede “ponerse en duda”²⁹.



24 No es, por tanto, “evidente”, como afirma Bazin, que, en el Western, “la división entre buenos y malos no existe más que para los hombres”, *op.cit.* (1953), p. 248.

25 Jesús GONZÁLEZ REQUE-NA: *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Castilla ediciones. Colección Trama&Fondo, Valladolid, 2006, pp. 46-47.

26 Véase, por ejemplo, *Jezabel* (William Wyler, 1938), *Lo que el viento se llevó* (Victor Fleming, 1939) o, más recientemente, *Novia a la fuga* (*Runaway Bride*, Garry Marshall, 1999). Las protagonistas de las dos películas previamente escritas por Dudley Nichols, arriba mencionadas, también comparten este carácter indómito.

27 Luisa MORENO: *Bailes de pareja en el cine musical de Hollywood*, en <http://eprints.ucm.es/8830/>, p.107. Véase también el análisis sobre *Jezabel* de Tecla GONZÁLEZ: “El baile del Olimpo”, en *Trama&Fondo*, nº 27, 2009, pp. 111-124.

28 Jesús GONZÁLEZ REQUE-NA, *op.cit.*, p. 356.

29 Sigmund FREUD: “Sobre un tipo especial de la elección de objeto en el hombre” (1910), en *op.cit.*, tomo V, pp. 1625-1630, p. 1626 y p. 1628.

El hecho de que la fidelidad de la embarazada Sra. Mallory hacia su marido es dudosa y que, por tanto, su conexión con “la prostituta” es más estrecha de lo que sus imágenes respectivas sugerirían, se hace patente desde el principio del filme. Inmediatamente después de cruzarse con Hatfield en el umbral de la puerta del hotel de Tonto, Lucy se intere-



sa inmediatamente por él: “¿quién es ese caballero?”, le pregunta a su amiga Nancy con una excitación tal que ni siquiera logra apaciguar la presencia del marido de ésta, también militar y amigo de su esposo. Además, ya de vuelta en la diligencia, la Sra. Mallory se asoma a la ventanilla para buscar con

su mirada al guapo jugador (F3). Esta mirada *deseante* de ‘la angelical’ Lucy es causa no sólo de sorpresa para Hatfield (F4) sino también del deseo que motiva su acción narrativa. Una vez que un teniente informa al *marshal* Curley Wilcox de que la amenaza Apache se cierne sobre la diligencia, Hatfield, ex-combatiente del regimiento sudista capitaneado por el padre de ella durante la guerra civil, se suma al viaje porque quiere ofrecer “su protección a esta dama”, deseo paternalista que, en el fondo, implica “la satisfacción de impulsos rivales y hostiles contra el hombre [Norteño] a quien se roba la mujer amada”³⁰.

30 Idem, p. 1626.

31 Jacques LACAN: *El Seminario 10. La angustia* (1962-1963), Paidós, Buenos Aires, Barcelona, México, 2006, p. 284.



Un plano de los límites de la ciudad de Tonto se encadena con un plano general de Monument Valley. En este escenario Navajo vemos “la roca viva” de la castración (F5), roca que subyace a *la angustia* de los hombres ante el viaje iniciado por ese campo geológico “donde la muerte se anuda estrecha-

mente con la renovación de la vida”³¹. Buck, el cochero, así lo reconoce: “si hay algo que no me gusta es conducir una diligencia por territorio Apache”. Emergiendo de este desierto rojo entra en escena “el *notorious* Ringo Kid” (F6), el Otro caballero que, al igual que Hatfield, “el *notorious* jugador”, luce un *sombrero blanco*, “el uniforme de la virtud y de la audacia” en el Western presegunda-guerra-mundial³². La notoria “mala reputación” de ambos ex-combatientes de la Guerra de Secesión proviene de su escandalosa tendencia hacia la violencia extrema. Esta inclinación está indicada, en el caso de Hatfield, por su oscuro historial asesino así como por su “pasión por el juego”³³; y, en el caso de Ringo, por su modo violento de detener la diligencia (con un disparo al aire, fuera de campo) y también por su estrecha asociación con el Jefe Apache, “Gerónimo, el carnicero”³⁴. Mientras que Gerónimo se ha fugado de “la reserva” para encabezar una revuelta que

32 André BAZIN, *op.cit.* (1955), pp. 258-259.

33 Véase Sigmund FREUD, *op.cit.* (1927 [1928]), p. 3005.

34 Gerónimo (1829-1909), asociándose con el jefe de los Apaches, Cochise, se enfrentó a las autoridades militares de Estados Unidos y de México como venganza por los asesinatos de su mujer, de sus tres hijos y de su madre, perpetrados por el gobernador militar de Sonora en 1859. En 1876, ya como jefe Apache proclamado por el hijo de Cochise, se le obligó a ingresar en una reserva india. Negándose a vivir como un prisionero, se fugó a México en 1885. Véase, “Wikipedia, la enciclopedia libre”.

expulsa a “los rostros pálidos” de la cuna de su civilización, Ringo Kid se ha fugado de “la prisión” para “ajustar cuentas” con los tres hermanos Plummer, asesinos de su padre y de su hermano pequeño y testigos perjuros que le llevaron a la cárcel cuando iba a cumplir 17 años. Contrastando, aunque también relacionada, con esta deriva violenta, cabe añadirle al carácter de Ringo Kid un impulso galante. A diferencia del banquero, el Sr. Gatewood, quien se sube a la diligencia huyendo de su “mujer-sargento”, él se sube a la diligencia para responder, como ya ha hecho Hatfield, a “la llamada subterránea de la mujer”, tal y como nos lo indica “la manta india” con la que carga³⁵.

Ahora bien, a pesar de esta suerte de “gemelidad” entre los dos caballeros en lo que se refiere a la función sexual y a la función de la pulsión de muerte³⁶, una diferencia radical los distingue en lo que se refiere a la función de la Ley. En el caso de Hatfield, antiguo miembro del ejército “rebelde” que ha perdido la guerra e hijo melancólico del juez Greenfield³⁷, el objeto de la pulsión erótica (“la madre”, Lucy Mallory) y el objeto de la pulsión de muerte (“el padre real”, Richard Mallory) son intercambiables, como se comprobará en la secuencia del ataque Apache, cuando la Sra. Mallory deviene el objeto de la pulsión de muerte de este “pálido delincuente”. Por el contrario, en el caso de Ringo Kid, antiguo miembro del ejército Unionista (cuya camisa todavía viste) e hijo vengativo del padre asesinado, los dos objetos de la pulsión (“la prostituta” y “los tres hermanos Plummer”) lejos de ser intercambiables, lejos de ser indiferentes, son objetos antagónicos que, no obstante, van a colaborar en la realización del deseo que moviliza la fuga de la cárcel y el viaje a Lordsburg de este *rebelde con causa*. Pues la realización de este deseo, que no es otro que sobrevivir *salvando a su padre de un peli-gro de muerte simbólica*³⁸, implica la confluencia de sus dos líneas de acción. Por un lado, la consumación de su “justa venganza”: Ringo Kid ya ha estado encarcelado por tres asesinatos que no ha cometido aún. Y, por otro lado, “la reconquista” del objeto *Realmente* valioso para la supervivencia: una mujer que le dé hijos. Si Ringo Kid tiene acceso a este objeto sexual, representado por Dallas (mujer, socialmente desplazada, que viene a sustituir a “la madre” como protagonista del filme y del trayecto narrativo del fugitivo), es en la medida en que acepta “pagar el precio” que le fija el *marshal*. Habiendo sacrificado a “su caballo” (objeto *imaginario* que protege de “los peligros de una vida demasiado ruda”)³⁹ y, ante la posibilidad de caer en manos

35 Esta interpretación sexual de la manta india proviene, retro-activamente, de “las mantas indias” que aparecen en *The searchers* (*Centauros del desierto*, John Ford, 1956), según el análisis de esta película realizado por Santos ZUNZUNEGUI en “Por dónde empezar (y cómo terminar). John Ford o la imagen como genealogía”, en *La mirada cercana. Microanálisis filmico*, Paidós, Barcelona, Buenos Aires, México, 1996, pp. 17-48, pp. 27-28 y p. 31.

36 Claude LÉVI-STRAUSS: “Mito y música”, en *Mito y significado*, (1978), Alianza, Madrid, 2012, p. 84.

37 Según Freud “el opresivo estado de la melancolía” es el resultado de un proceso que parte de “la constelación anímica de la rebelión” ante una pérdida ‘injusta’ que no es aceptada. Sigmund FREUD: “Duelo y melancolía” (1915 [1917]), en *op.cit.*, tomo VI, pp. 2091-2100, p. 2094.

38 *Idem*, *op.cit.* (1910), p. 1629.

39 André BAZIN: *op.cit.* (1953), p. 249.

del Ejército (donde “no existe lugar alguno para la mujer como objeto sexual”)⁴⁰, Ringo Kid, para poder subirse a la diligencia, le entrega al *marshal* “su Winchester”, rifle con un alto valor *simbólico* en este género (véase *Winchester 73* [Anthony Mann, 1950]).

40 Sigmund FREUD: “Psicología de las masas y análisis del yo” (1920-1921 [1921]), en op.cit, tomo VII, pp. 2563-2610, p. 2608.



41 Para la idea del paisaje como expansión de la figura de la madre ausente sobre los objetos que la han rodeado, véase Jesús GONZÁLEZ REQUENA: “El paisaje: entre la figura y el fondo”, en *Eutopías. Documentos de trabajo*, vol. 91, Valencia, 1995, pp. 8-9.

42 El personaje de John Wayne se llama Henry pero “sus amigos” le llaman “Ringo”, su mote de cuando era “kid”. Este nombre y este sobrenombre lo conectan, por tanto, con “Billy, the Kid” o “Billy, el Niño” (1859-1881), vaquero, pistolero y forajido legendario que se cobijaba en el desierto de Nuevo México y que, a lo largo de su corta vida utilizó dos nombres: Henry Antrim y/o Henry McCarty. Véase “Wikipedia, la enciclopedia libre”.

43 Sigmund FREUD: “El tabú de la virginidad”, en op.cit., tomo VII, pp. 2444-2453, p. 2449. Jacques Lacan, op.cit. (1962-1963), p. 256.

Estas dos acciones (la realización de la venganza y la reconquista del objeto sexual), acciones que convergerán en la secuencia del duelo, están entrelazadas desde el principio. Mientras la diligencia surca el valle en dirección a Dry Fork, Ringo Kid cuenta que su hermano pequeño (al que el Doctor Boone, ya borracho, le curó un brazo en el pasado) fue asesinado. Recordar el asesinato de su *kid brother* le ensombrece y le empapa la frente de sudor (F7). Destacan, entonces, en el paisaje “tres monumentos” (F8). El paso de la diligencia por estas *mesas desérticas* cumple, por un lado, la función metafórica de retratar a Ringo Kid como *un duelista* en el que todavía perviven los tres objetos masculinos de “la madre” ausente⁴¹: el padre, el hermano pequeño y el *kid* que él mismo fue⁴². Por otro lado, también significa, de forma metafórica, su pasaje por la angustia *masculina* de castración, señal de la posibilidad de la falta de satisfacción que acompaña al momento de “la iniciación sexual” con el nuevo objeto *femenino* que ya ha sido encontrado⁴³. Es, en efecto, una vez que los viajeros llegan a *Tenedor Seco* (Dry Fork), que el fugitivo comienza a desear *conocer* mujer: Ringo le dice a Dallas que desearía haberla visto antes en “otro lugar”. Y es entonces aquí, alrededor de *la mesa con comida*, donde se formalizan las dos parejas que el filme pone en escena: “la pareja imposible” (F9) y “la pareja maldita” (F10).



La pareja constituida por el refinado jugador y por la Sra. Mallory, cuya relación *especular-imaginaria* (F11) está centrada en “el fantasma *masculino*” victoriano-capitalista de la mujer como “ángel”⁴⁴, representa el orden social puritano en vías de extinción. A pesar de que logran rodear “los obstáculos de la censura social”, esta pareja da su campo a la verdad del deseo sexual de la mujer “en su opresión”⁴⁵, como ya se constata en el cierre de este primer segmento narrativo. Cuando a la salida de *Bifurcación Seca* (Dry Fork) la diligencia y la Caballería se separan, Lucy Mallory vuelve a asomarse a la ventanilla de la diligencia (F12) para, esta vez, despedirse de un jovencísimo teniente *Yankee* (F13), bajo la mirada vigilante de su pareja *extra-oficial* (F14). Por el contrario, la pareja constituida por el forajido del Norte, *sexualmente inocente*, y por “la Otra dama” del Sur, *sexualmente culpable*, cuya relación está basada en un mal-entendido⁴⁶, representa el orden social extra-moral por venir. Como las acciones de



44 Virginia WOOLF: “Professions for women” (1931), en *Killing the Angel in the House: seven essays*, Penguin Books, Londres, 1995, pp. 1-18, pp. 3-4.

45 Jacques LACAN: “La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud” (1957), en *Escritos 1, Siglo XXI*, México D.F., Madrid, Buenos Aires y Bogotá, 1984, pp. 473-509, p. 488.



cortejo de Ringo Kid apuntan a la consumación del acto sexual en “otro lugar” y, por tanto, también al descubrimiento de “la maldición sobre el sexo”⁴⁷ (que “el erotismo conduce a la soledad”⁴⁸), esta pareja dará su campo a la verdad del goce sexual en su liberación de “las bendiciones de la civilización”, como dirá literalmente el Doctor Boone, justo antes de aceptar, al final de la película, la invitación del *marshal* a un festivo trago de whisky.

II. Durante el trecho de viaje que va desde la salida de Dry Fork hasta la llegada a Apache Wells comienza a soplar el viento de “la pulsión de muerte”, esa tendencia salvaje “a la maldad, a la agresión, a la destrucción y también, por ende, a la crueldad”⁴⁹ que los humanos llevamos “en la masa de la sangre”⁵⁰. Esta tendencia, si bien está presente en el retrato de los otros personajes, está

46 Ringo Kid le explica a Dallas que el comportamiento hostil de Hatfield y la arrogancia hipócrita de la Sra. Mallory y del Sr. Gatewood, se debe a su condición de forajido (“se diría que tengo la peste ¿verdad? Uno no puede fugarse de la prisión y entrar en sociedad en la misma semana”) y no a que ella no es una “dama de Virginia”.

47 Jacques LACAN: “Televisión” (1973*), en *op.cit.* (2012), pp. 535-572, p. 557.

48 George BATAILLE: *El erotismo* (1957), Tusquets, Barcelona, 1979, p. 346. Y Jacques LACAN, *op.cit.* (1962-1963), p. 290.

49 Idem, *El Seminario 7. La ética del psicoanálisis* (1959-1960), Paidós, Buenos Aires, Barcelona, México, 1991, pp. 217-230, pp. 223-4. Y Sigmund FREUD, *op.cit.* (1929 [1930]), p. 3046.

50 Sigmund FREUD: "Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte" (1915), en *op.cit.*, tomo VI, pp. 2101-2117, p. 2114.



representada, en el interior de la diligencia, por "el malo" de la película, es decir, por el Sr. Gatewood, personaje interpretado por "el juez corrupto de Georgia" que condena a un inocente Paul Muni a diez años de prisión en *Soy un fugitivo* (*I am a fugitive from Chain Gang*, Mervyn LeRoy, 1932). Este prototípico banquero (mentiroso, prepotente y charlatán) nombra el deseo de poner puertas al campo (Gatewood), encarna la satisfacción de la agresividad por medio de la apropiación de los bienes ajenos (roba los 50.000 \$ de las nóminas de los mineros, depositadas en su banco) y, aparte de exigir que el gobierno proteja a los banqueros sin "inspeccionar sus cuentas", de quejarse de la elevada deuda del país y de abogar por la difusión periodística del eslogan xenófobo-Republicano "América es para los americanos", no soporta que Dallas, la mujer que no es *like a virgin*, beba agua de la cantimplora común que le pasa Ringo (F15), el caballero *Yankee*, que a diferencia del caballero Sureño, no tiene "vaso de plata".

Según la diligencia se va aproximando a Apache Wells, lugar del nacimiento, el cielo se va cargando de electricidad, el viento arrecia con fuerza (incrementando, en el interior de los planos, la sensación de movimiento)⁵¹ y los pasajeros enmudecen⁵². Mientras que Ringo ha abrigado a Dallas con su, podemos suponer coloreada, "manta india"; Hatfield ha protegido a Lucy de la ventisca con su "capote negro".

51 Véase la conferencia de Richard DYER, "The wind in Fellini" (20 de marzo, 2011), en el blog de Catherine Grant, *Filmstudiesforfree.blogspot.com*.

52 "El instinto de muerte no es sino la máscara del orden simbólico, en tanto que -Freud lo escribe- está mudo, es decir, en tanto que no se ha realizado (...) Al orden simbólico, a la vez no-siendo e insistiendo en ser, apunta Freud cuando nos habla del instinto de muerte como lo más fundamental: un orden simbólico naciendo, viniendo, insistiendo en ser realizado", Jacques LACAN: *El Seminario 2. El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica* (1954-1955), Paidós, Buenos Aires, Barcelona, México, 1990, p. 481.

53 Véase Imanol ZUMALDE: "Paisajes del odio. El dispositivo espacial de Centauros del desierto", en *Eutopías. Documentos de trabajo*, Valencia, 1995, pp. 8-9.

54 Jacques LACAN, *op.cit.* (1954-1955), p. 388.

III. Apache Wells, espacio doméstico ubicado en el centro mismo de la Naturaleza, del "espacio abierto" de Monument Valley, es un lugar "esencialmente cultural"⁵³. En primer lugar, Apache Wells es un lugar que ha sido creado a partir de una operación de intercambio entre dos hombres de orígenes raciales diferentes: para gran espanto del "banquero" y del "reverendo" Peacock (*pavo real*), Chris, el propietario mexicano, ha tomado como esposa a Yakima, "una salvaje de la tribu de Gerónimo", interpretada por la actriz y cantante mexicana Elvira Ríos (F16). En segundo lugar, es en Apache Wells donde entra en juego "la función del padre", es decir, donde cobra relevancia narrativa 'el padre real' (Richard Mallory), 'el padre imaginario' (Hatfield, rival del padre real⁵⁴) y 'el



padre simbólico' (Chris, Doc, el *marshal*). En tercer lugar, Apache Wells es una vivienda esencialmente cultural porque nombra/vela el agujero que es lo Real⁵⁵, ese Pozo del Gozo del que, gracias a que Lucy *se arroja* en él, emerge tanto la hija de los Mallory como el orden simbólico que también ha estado insistiendo en cobrar vida, orden extra-moral que da lugar a la estructuración del deseo.

Es notable que el inicio del alumbramiento arranque con la acción amorosa del jugador (F17), acción *desafortunada*, pues la Sra. Mallory ya le había dado la espalda (F18), al enterarse de que La Caballería se llevó a Lordsburg a su marido, "herido de gravedad" por los Apaches. Es cuando 'el padre imaginario' traspasa el umbral de la puerta que se produce, en el interior de esta "casa del goce"⁵⁶, "la partición" fundamental que se inscribe, desde el origen, en el orden simbólico que está a punto de nacer⁵⁷. Durante el tiempo angustioso que dura el parto (fuera de campo), Yakima está en el exterior cantando una canción en español⁵⁸. Por medio de la letra de esta canción que canta "la esposa salvaje", mientras colabora con la Resistencia Apache, lo que sale a la luz es que *la pasión extranjera* que une a la parturienta de Virginia con su esposo oficial, el Capitán *Yankee*, es más fuerte que la melancolía por el Viejo Sur que la une a su *amante pasajero*.

Es también en este hogar *chris-tiano* (F19) donde se pone en escena la identidad entre el deseo que anima a Ringo Kid y la Ley simbólica⁵⁹. Ley que, aquí, entra en flagrante contradicción con la ley moral. Después de que el aullido de los coyotes (en el exterior) preceda al llanto de "la pequeña coyote" (en el interior), una puerta se abre al fondo del plano dejando entrar un haz de luz. Tras unos segundos, aparece Dallas llevando en sus brazos a la criatura (F20). A pesar de que un compacto grupo *masculino*, contrapartida del grupo *femenino* de "La Liga de la Ley y el Orden", parece que va a velar la entrada de Dallas a la mirada de los espectadores (F21), un salto de eje permite que

55 "El padre es una ficción inconsciente que vela el agujero de la estructura, un nombre que lo nombra", Nieves GONZÁLEZ: "La dimensión profética del inconsciente versus la increencia de la voz como objeto a", Intervención en el ciclo de conferencias *Psicoanálisis y ética* en el Colegio de Psicoanálisis de Madrid, 16 de junio, 2012.



56 Jacques LACAN, *op.cit.* (1962-1963), p. 83.

57 Idem, p. 256.

58 "Al pensar en ti, tierra en que nací, ¡qué nostalgia siente mi corazón! En mi soledad con este cantar siento alivio y consuelo en mi dolor. Las notas tristes de esta canción me traen recuerdos de aquel amor. Al pensar en él vuelve a renacer la alegría en mi triste corazón".

59 Jacques LACAN, *op.cit.* (1962-1963), p. 164.





60 Esta expresión norteamericana sustituyó a la expresión más fuerte, que en este caso sería más opresora, "I'll be damned" (me van a condenar). Le agradezco a Beth Edginton, hacerme notar este matiz.

61 "The trail to Mexico" es el título del tema musical de la diligencia. Edward BUSCOMBE, *op. cit.*, p. 48.



62 Véase *El nacimiento de una nación* (*The birth of a nation*, David W. Griffith, 1915).



la veamos con el bebé mirando sonriente a Ringo (F22). El 'irreal' primerísimo plano de Ringo Kid mirando a su vez a Dallas con apetito voraz (F23 y F24), expresa tanto la entrada en vigor de "la interdicción del incesto" como el núcleo anti-Mariano de esta escena. Mientras Buck, el cochero casado con Julieta, "mujer mexicana/salvaje", repite tres veces "Vaya, ¡me van a maldecir!" ("Well, I'll be doggoned!")⁶⁰, lo que vemos es que "la madre", deseada por Ringo Kid, es "la prostituta" (mujer libre) y no "la dama de Virginia" (mujer prohibida).

Finalmente, es en Apache Wells donde intervienen los tres representantes de la Ley simbólica (Chris, el *marshal* y el Doctor Boone), que son los que trazan, para Ringo Kid, el camino del deseo, el cual no es otro que "el camino hacia México"⁶¹. Si, justo antes del parto, Lucy entraba en la hacienda perseguida por Hatfield, después del parto, es Dallas la que comienza a atravesar el Pasillo Oscuro que conduce hacia fuera, hacia el jardín. Ringo la observa sujetando un cigarrillo a lo *John Wayne* hasta que su silueta se recorta en el umbral de la puerta (F25). Entonces comienza a seguirla. Pero, de pronto, Chris, amigo de su padre, le retiene para advertirle del "peligro" (que los hermanos Plummer están, efectivamente, en Lordsburg) a la vez que, con el quinqué con el que le alumbraba, *le da fuego* antes de que se enfrente a ese Otro "peligro" que también le espera, ya bajo la luz de la luna. Es en el jardín donde se produce el encuentro romántico entre Ringo Kid y Dallas, es decir, entre un *hombre intrépido* que, como Chris, ha tratado con los indios y que *sabe* "todo lo que quiere saber" sobre Dallas después de haberla visto con "el bebé de la otra mujer"; y una mujer que, claramente, no asume la ley moral Sureña de que es mejor destino morir que caer en manos de un hombre de Otra raza⁶²: para Dallas, que perdió a sus padres en "la masacre de la Montaña de la Superstición" cuando era niña, "una ha de vivir pase lo que pase". Según Ringo se aproxima a ella, salta a la vista, en el árido paisaje, un cactus (F26). Esta planta desértica, formada por "tres cuerpos puntiagu-

dos y macizos”, remite tanto a “la masculinidad”⁶³ como a la angustia *masculina* de castración, pues sus tres ramas tiesas no sólo riman con “los tres monumentos” del ‘valle materno’, atravesados de camino a Dry Fork, sino que también apelan a los tres hermanos Plummer. También se pueden escuchar, entre los violines, unas notas de piano, que es el instrumento que sonará tanto en el *Saloon* (lugar en el que esperarán a Ringo Kid los Plummer) como en los prostíbulos de Lordsburg (en uno de los cuales le esperará Dallas⁶⁴. Cuando Dallas, desbordada porque Ringo le pida “sin saber quién es” que se vaya a vivir con él a su rancho “al otro lado de la frontera”, se aleja de él y Ringo comienza a perseguirla, interrumpe la escena, tras un brusco corte de montaje y apareciendo a contraluz, el *marshal*. Arrestando a Ringo Kid, el *marshal* cumple con su función carcelaria como representante de la ley jurídica-moral de Tonto, función que comparte con el *sheriff* de Lordsburg. Pero también este amigo, como Chris, del padre asesinado, cumple con su función como representante de la Otra Ley, ya que, impidiendo que Ringo Kid alcance a Dallas antes del momento “justo” (es decir, antes de que reciba, de él, “su Winchester”), posibilita que el ajustado lazo entre la pulsión de muerte y la pulsión erótica (que es “lo reprimido” por la ley jurídica-moral de Lordsburg) adquiera su valor civilizatorio en la futura secuencia del duelo, a través de su representación simbólica⁶⁵.

Ahora bien, a pesar de la intervención del *marshal*, Dallas, fiel a su nombre, no deja de mantenerse “fuera de la Ley”. Durante el resto de la noche (elidida), “la prostituta” no sólo ocupa el lugar de “la madre” (acuna a la hija de la Sra. Mallory) sino que además re-produce también las acciones de “la salvaje”. A la vez que Yakima se fuga de su hogar marital con “el rifle y la yegua” de su esposo para reunirse, como Lucy, con el hombre al que ama; Dallas no sólo localiza en el establo “un caballo” sino que también roba “un rifle” para que Ringo se fugue. Por la mañana, no obstante, se aligera *la acción salvaje de la mujer* tanto por medio de ‘un chiste intelectual’ que hace Chris (“La quería mucho [a la yegua/a Yakima]. Le pegaba con el látigo y ella nunca se cansaba”) como por medio de *la acción civilizada* de Dallas: le pide al Doctor Boone, es decir, a la otra “víctima del prejuicio social”, que bendiga su amor, ya que “el detenido” le ha pedido que se case con él. Doc vacila, pues *sabe* del sufrimiento que le espera: la última parada de Ringo es la cárcel y, en Lordsburg, Ringo “va a enterarse de todo” sobre ella. Además, él no es quien para decir “lo que está bien y lo que está mal”, no es quien, por tanto, para bien-decir el amor, como le demanda

63 Véase el análisis de Luis MARTÍN ARIAS sobre *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The man who shot Liberty Valance*, John Ford, 1962), en “Efectos de verdad: texto y discurso en el cine clásico”, *Archivos de la Filmoteca de Valencia*, nº 14, junio, 1993, pp. 35-47, p. 47.

64 He podido escuchar esta conexión musical gracias a la ayuda del saxofonista Marcos Monge.

65 Véase Jacques LACAN: *El Seminario 1. Los escritos técnicos de Freud* (1953-1954), Paidós, Barcelona y Buenos Aires, 1983, pp. 239-240.

Dallas. Pero, finalmente, deseándole “¡buena suerte!” y avisando a Ringo para que vaya a “la cocina” junto a ella porque Dallas “necesita ayuda”, Doc vuelve a soportar la función del ‘padre simbólico’: habiendo acompañado antes a Lucy en su *acto salvaje* (dar a luz), otorga ahora reconocimiento social al *acto civilizado* de Dallas.

Sin embargo, una vez en la cocina, ‘la mujer civilizada’ se niega enérgica y rotundamente a esperar a Ringo mientras él se enfrenta con sus enemigos en un duelo a todas luces desigual: “¿Que espere a un hombre muerto? No tienes ninguna posibilidad”. Dallas, además, jurándole que cuando llegue a Lordsburg como “dama de compañía” de la Sra. Mallory y de su bebé, sí que irá a reunirse con él en su rancho, logra vencerle para que se escape a México. Pero Ringo Kid *sabe* que “hay ciertas cosas de las que un hombre no puede huir”: un hombre puede huir de la prisión, un hombre puede huir de enfrentarse con una mujer, pero de lo que no puede huir un hombre es de sí mismo, esto es, de enfrentarse con ese “enemigo interno” que es la pulsión de muerte⁶⁶. De hecho, cuando, ya *al aire libre*, Dallas se abalanza como “una fiera” sobre el *marshal* (F27) para que no vuelva a detener a Ringo, él mismo, ante las desapacibles “señales de guerra” emitidas por esos “enemigos externos” que son los indios, ya ha decidido no llevar a cabo el lunático plan de fuga trazado por Dallas.

⁶⁶ Freud define la pulsión de muerte como un “enemigo interno” en “Compendio de psicoanálisis”, *op.cit.*, tomo IX, pp. 3379-3418, p. 3414.



IV. Un trepidante encadenamiento de planos pone, entonces, en escena la travesía que realiza la diligencia desde Apache Wells hasta el Ferry de Lee, lugar que ya ha sido arrasado por la violencia política y sexual de los indios. Aquí la diferencia entre Hatfield y Ringo, en lo que a ‘la acción masculina’ por venir se refiere, se extrema. Mientras que Hatfield cubre con su “capote negro” el cuerpo sin vida de otro “ángel en la jungla”; Ringo, esposado, da su palabra al *marshal* (a pesar de Dallas) de que no se va a escapar (por lo menos hasta que llegue a Lordsburg) y acaba ayudándole a hacer de la diligencia una barca, *misión honorable en la que pierde* “los tirantes de sus pantalones” y “su silla de montar”. La diligencia se sumerge entonces en el río para cruzarlo, y, fugaz, continúa por el desierto en dirección a Lordsburg.

A un gran plano general de la diminuta diligencia galopando hacia el Oeste, plano que nos recuerda “el enfrentamiento entre el hombre y la naturaleza”⁶⁷, le sigue una rápida panorámica en la misma dirección que culmina en un plano general de los Apa-

⁶⁷ André BAZIN, *op.cit.* (1953), p. 252.



72 Jesús GONZÁLEZ REQUE-
NA, *op. cit.* (2006), p. 360.

73 Jacques LACAN, *op.cit.*
(1962-1963), p. 284.



74 El acto sexual es “una agre-
sión con el propósito de la más
íntima unión” pero “un exceso de
agresividad sexual basta para con-
vertir al amante en un asesino per-
verso”, Sigmund FREUD, *op.cit.*
(1938 [1940]), p. 3382.

75 En no todas las mujeres ocu-
rre un goce del cuerpo que está
más allá del falo: “hay algo que
sacude (*secoue*) a las mujeres, o que
las socorre (*secourt*)”. Jacques
LACAN, *op.cit.* (1972-1973), p. 90.

76 Para la significación de la
acción de subir escalones o escale-
ras como ‘una representación sim-
bólica del acto sexual’, véase Sig-
mund FREUD, *La interpretación de
los sueños* (1899-1900), en *op.cit.*,
tomo II, p. 561.

travels con Dallas, quien, reconociendo también que ha abrazado “un sueño loco, una esperanza”, trata de resistirse y despedirse de él para que no llegue a enterarse de “quién es”. Pero Ringo, a la vez que repite el gesto posesivo de ella en Dry Fork (F31 y F32), declara el carácter violento de su amor con un “nosotros jamás vamos a decirnos adiós”.

Los tres hermanos Plummer ya están esperando a Ringo Kid en el *Saloon* (F33). Pero quien llega es Doc. Pide un trago antes de enfrentarse a Luke Plummer y obligarle (con la amenaza de que va a acusarle de asesinato premeditado) a desprenderse de su rifle, que este recupera enseguida gracias a su cabaretera, una insensata mujer que se deja maltratar por su amante. El dueño y el camarero del *Saloon* ya han descolgado el espejo que hay detrás de la barra, lo cual apunta a que es “fuera del campo de la mirada”, “fuera del ámbito de lo imaginario: en el campo mismo de lo real”⁷² donde Ringo Kid va a batirse en duelo. Después de que le veamos atravesar un fondo sombrío que alude a ‘la falta’ de “la madre” ausente y también de que le veamos responder, con el gatillo, a la “llamada de un goce” que evoca al “padre asesinado”⁷³ (F34), Ringo Kid, fuera de campo, mata a sus tres enemigos personales y, gracias a ello, ahoga el dolor por la triple pérdida ‘injustamente’ padecida. La secuencia del duelo, por tanto, *cuenta* el momento en que Ringo Kid satisface su *sed de mal* por el asesinato de su padre y de su hermano pequeño y por la pérdida de su ‘inocencia jurídica-moral’. Pero esta secuencia, al mismo tiempo, *pone en escena* el momento en que este proscrito satisface su *hambre de sexo*, es decir, el momento en que, re-matando al *kid* que todavía pervivía en él, pierde su ‘inocencia sexual’. Mientras, fuera de campo, este hijo vengativo descarga sobre los Plummer (y no sobre la mujer del “distrito rojo” que lo considera “hombre muerto”) su “exceso de agresividad sexual”⁷⁴, lo que vemos es que *el sonido* de los tres disparos de su Winchester *sacuden/socorren* a Dallas⁷⁵. Con la respiración disparada, Dallas, que ha obedecido a Ringo y se encuentra en el lugar exacto donde él la dejó plantada con un imperativo “¡espérame aquí!”, comienza a subir las escaleras del exterior del burdel nombrando a su pretendiente “¡Ringo, Ringo, RINGO!”, antes de desfallecer y apoyarse

sobre una estaca similar a la del jardín de Apache Wells (F35 y F36)⁷⁶. Tras este *duelo erótico*, duelo en el que se mal-dice la relación sexual entre Ringo y Dallas (cuando Ringo, haciendo uso de su Winchester, reconquista a Dallas *por la oreja*, no están ni en el mismo plano ni en el mismo escenario)⁷⁷, un *travelling*, “con cierta medida de tendencia agresiva directa”⁷⁸, acompaña los sonoros pasos de Ringo en su recorrido por “ese vacío casi infinito” que le separa de la mujer aún desfallecida⁷⁹. Tan pronto como Dallas, satisfecha por haber estado esperando a “un hombre vivo”, le estrecha entre sus brazos, vemos desplomarse en el *Saloon* a Luke, el *kid* de los hermanos Plummer.



Mientras Dallas y Ringo siguen abrazados, vuelve a irrumpir en la escena romántica el *marshal*, quien, esta vez, llega con Doc en la carreta que va a devolver a Ringo a la cárcel: “¿preparado Kid?”. Asumiendo “la culpa” por haber cometido en Otra escena, en una escena extranjera, el asesinato de su amado *kid brother* (el odiado *kid brother* de los Plummer, hablaba, como él, español)⁸⁰ y asumiendo también la falta de “satisfacción completa” que “es inherente a la propia esencia de la función sexual”⁸¹, Ringo se sube a la carreta y se despide de Dallas: “Curley cuidará para que puedas llegar a mi rancho al otro lado de la frontera. Adiós Dallas”. Pero, entonces, el *marshal* no sólo admite como verdadero este mensaje de culpa fratricida que conlleva un mensaje “suplementario” de amor que *ha fracasado* (“nosotros jamás vamos a decirnos adiós”), sino que también se interroga sobre “el más allá” de esta culpa, *sin perdón* posible, que fundamenta su amor mal-dito, lugar Otro, donde se sitúa, precisamente, *el deseo de la mujer*, pues le pregunta a Dallas: “¿quizás te gustaría partir [a la cárcel] con [Ringo] *the Kid*?”⁸².

Es cuando Dallas reconoce que desea ser la mujer ‘encarcelada’ en el lazo amoroso por Ringo/o –Dallas responde “por favor”– que el *marshal*, “maestro de ceremonias”, celebra, en Nombre del Padre asesinado, el enlace entre “Ringo, the Kid” y Dallas. Este enlace, que tiene lugar no dentro de “una vicaría” sino delante de “un burdel”, consiste en la sustitución de la relación culpable del, ya legendario, pistolero con la ley jurídica-moral por su relación amorosa con la mujer de los bajos fon-

77 “No hay relación sexual” quiere decir que no hay relación sexual “que pueda ponerse en escritura”, Idem, *op.cit.* (1973), p. 330.

78 Sigmund FREUD, *op.cit.* (1929 [1930]), p. 3043, nota nº 1701.

79 Jesús GONZÁLEZ REQUE-NA: “Lo masculino y lo femenino: la costilla y el leopardo”, en Ana Paula RUÍZ JIMÉNEZ (coord.): *Avatares de la diferencia sexual en la comedia cinematográfica*, Trama& Fondo y Diputación de Granada, 2008, pp. 125-187, p. 134.

80 Según “la ley de la ambivalencia de los sentimientos”, los “muertos amados” son también “extraños y enemigos”, ya que, “oculta detrás de la pena” por su muerte, está “el odio” y otros “sentimientos enemigos” como, por ejemplo, “el impulso asesino”, contra los cuales “surgió como reacción” ‘el mandamiento ético’ “no matarás”. Sigmund FREUD, *op.cit.* (1915), pp. 2113-2114.

81 Idem, *op.cit.* (1929 [1930]), pp. 3042-3043. Y Jacques LACAN, *op.cit.* (1972-1973), p. 96.

82 Véase Jacques LACAN: *El Seminario 5. Las formaciones del Inconsciente* (1957-1958), Paidós, Buenos Aires y Barcelona, 2003, p. 154.

83 Editores de *Cahiers du Cinéma*, *op.cit.* (1970), p. 460.

84 Jacques LACAN, *op.cit.* (1957-1958), p. 154.

85 Idem, *El Seminario 23. El sinthome* (1975-1976), Paidós, Buenos Aires, Barcelona, México, 2006, p.13 y p.68.

dos⁸³: Curley le cede su puesto en la carreta a *la amada* que no es aún "la madre". Con esta ceremonia, libre de bendiciones, la Ley simbólica, "la ley propiamente dicha"⁸⁴, queda constituida y, por tanto, no sólo puede ya el *marshal* desprenderse de su insignia (se quita la estrella) sino que también se puede poner en escena, con la luz de la aurora, la realización del deseo que ha estado todo el tiempo en juego: que estos dos *outsiders*, unidos por el deseo de tener *kids*, se fuguen juntos "al otro lado de la frontera", es decir, a ese mexicano *rancho notorious*, "con árboles, hierba y agua", donde, exiliados de la ley jurídica y de "la moral sexual cultural" propias del capitalismo, van a comenzar una nueva vida acabando de construir su *sin home*, su apátrida "hogar de pecado"⁸⁵.