

Funeral y rito matrimonial en *The Man Who Shot Liberty Valance*

LUIS MARTÍN ARIAS

Universidad de Valladolid

Funeral and matrimonial rite in *The Man Who Shot Liberty Valance*

Abstract

The Man Who Shot Liberty Valance revolves around the constitution of a politically organised society; but the analysis of the poetic function of this Ford's masterpiece reveals how that civilizing work is meaningless unless the symbolic operators are recovered after the subjective passage through the desert of the real. These symbolic operators allow by means of the matrimonial rite to seal the social bond through a process that, contrary to the one that makes possible the existence of the Polis, is carried out through the construction of its dialectical opposite, the Domus.

Key words: Politics. Rite. Social Bond. Symbolic Marriage.

Resumen

The Man Who Shot Liberty Valance trata sobre el problema de la constitución de la sociedad políticamente organizada; pero el análisis de la función poética de esta obra maestra de Ford desvela cómo esa labor civilizatoria carece de sentido si no se recuperan, tras la consiguiente travesía subjetiva por el desierto de lo real, los operadores simbólicos que permiten, mediante el rito matrimonial, sellar el lazo social a través de un proceso que, frente al que hace posible la existencia de la Polis, se lleva a cabo mediante la construcción de su opuesto dialéctico, la Domus.

Palabras clave: Política. Rito. Lazo social. Matrimonio simbólico.

ISSN. 1137-4802. pp. 29-41

La excusa argumental que inaugura la magnífica e inolvidable película de John Ford *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962) es un funeral, el de Tom Doniphon (John Wayne) en Shinbone, un pueblo del lejano Oeste que ya cuenta, en el momento en el que arranca el relato, con ferrocarril y otros adelantos modernos y civilizatorios¹.

De este modo, se establece un poderoso contraste entre ese Shinbone del presente narrativo (con tren, torre en la plaza en la

¹ El origen de este artículo es mi conferencia "Ritual funerario vs. entierro político: The county's gonna bury him, you know" impartida en la Jornada organizada por T&F en Madrid el 2 de abril de 2017 "Los funerales fordianos: Homenaje a Juan Carlos González". Como dicha conferencia está ya disponible (www.youtube.com/watch?v=kZqAeCtmOC8), aquí vamos a desarrollar aspectos colaterales a la misma que permiten ampliar sus objetivos iniciales, aportando nuevas reflexiones, que pretenden complementarlos.

que repican las campanas, teléfono, líneas eléctricas y, se supone, paz y bienestar) frente a aquel otro Shinbone del pasado (con diligencias y caballos, violencia y ausencia de ley y orden) en el que transcurre todo el largo “flash-back” principal que ocupa la mayor parte de la película (y decimos que es el principal ya que, en su transcurso y al modo de una estructura narrativa de “mise en abyme” o de “cajas chinas”, tendrá lugar otro breve pero esencial “flash-black”). La metáfora visual, que pone en escena esta diferencia entre ambas épocas, queda establecida mediante el contraste entre el plano del tren llegando al pueblo, en el inicio de la película, y el plano de la diligencia que inaugura el “flash-black”. Ambos, tren y diligencia, avanzan de derecha a izquierda del campo representado, dibujando un trayecto similar y estableciendo así una rima visual entre esos dos momentos inaugurales; pero con la diferencia de que el tren lo hace a plena luz del día (luminosidad del presente) y la diligencia en medio de la noche (oscuridad del pasado).

Lo que se representa a través de esta metáfora escenográfica es, en realidad, una interesante cuestión de filosofía política, la de cómo se construye una ciudad, una Polis (la Shinbone del presente narrativo), allí donde reinaba la barbarie, la violencia y la falta de prevalencia de la ley cuyo emblema fue el siempre acobardado e inútil comisario Link Appleyard (Andy Devine) de la Shinbone del pasado. O dicho de otro modo, lo que aquí se plantea es cómo es posible poner en pie una “*Politeia*” (Πολιτεία: una organización política, cuyo paradigma es el Estado) a partir de un “territorio abierto”, es decir salvaje; un territorio políticamente no organizado pero cuyos habitantes, sometidos al abuso del más fuerte, desean, literalmente, convertirse en Estado: las pancartas que llevan los habitantes de Shinbone a la convención de la capital dicen expresamente “*Statehood yes; Territory no*”. “*Statehood*” es adquirir la condición de Estado, estar bajo el dominio de una “*politeia*”, que es lo que hace posible la existencia de la Polis civilizada.

Un entierro político

Pues bien, teniendo siempre al fondo esta poderosa metáfora sobre la organización de lo social en la Polis, es decir sobre la articulación política de la sociedad, la película, a través del relato, nos permite asistir a un drama subjetivo y triangular (y por tanto edípico), con tres protagonistas,

el ya mencionado Tom, que ha fallecido, y la pareja que acude a su funeral, el abogado y senador Ransom Stoddard (James Stewart) y la mujer que en el “flash-back” ha sido deseada por ambos hombres, Hallie (Vera Miles).

Pero volvamos al contexto narrativo en el que ese drama, digamos poético, se explicita. Como ya hemos señalado, el pueblo al que llegan Ransom y Hallie, en el presente enunciado, es ya una Polis en el sentido aristotélico del término; es decir un lugar estructurado mediante el Logos, el Lenguaje, como demuestra la presencia en la estación del cartel que lo nombra (F1) o bien la proliferación de palabras y frases escritas por todas partes, en las primeras secuencias de la película. Esta abundancia explícita de significantes lingüísticos puede observarse en el análisis de los planos que conforman la escena del encuentro entre Ransom y los tres periodistas del “Shinbone Star” en el interior de la redacción del periódico, ya que el entorno que los rodea se va a representar teniendo como fondo toda clase de letreros, al tiempo que el joven periodista escribe, situado en primer término del plano, en su cuaderno de notas (F2). Como ocurre siempre en las grandes películas, la puesta en escena se concatena, desde sus enunciados visuales, con los diálogos, de tal modo que tanto el senador Stoddard como los periodistas se refieren continuamente a “hablar” (*to talk*) como algo directamente relacionado con la política. Así, dirá Ransom: “*Well, gentleman, I promised myself this trip I would no talk politics, and look here, that’s just about all I’ve been doing*”; pero el director del periódico, no comprende el sentido de esa promesa, que el senador se había hecho a sí mismo de que, en ese extraño viaje a un pueblo perdido, no iba a hablar de política (o mejor dicho de que no iba a hacer política mediante el uso del Lenguaje), por eso el periodista insiste e interpela a Ransom para que confirme su suposición de que, si está allí, un político como él, es solo para hablar, para utilizar el Lenguaje: “*Surely you’re going to Capitol City and talk to the assembly?*”.



Recordemos que en su obra *Política*, Aristóteles señala que es precisamente el Logos (que podemos entender como sinónimo de Lenguaje) lo que nos hace ser el *zoon politikon*, si bien reconociendo que no somos los únicos

animales sociales: “Constituyen una comunidad –tienen instinto social– aquellos animales que actúan todos a una y mancomunadamente –con vistas a un fin común– (...) Pertenecen a esta categoría el hombre, la abeja, la avispa, la hormiga ...” [Aristóteles. *Historia de los animales*: 488^a]; pero el hombre se diferencia de esos otros animales sociales porque lleva más allá su “instinto” social: “El por qué sea el hombre un animal político, más aún que las abejas y todo otro animal gregario, es evidente (...) el hombre es entre los animales el único que tiene palabra” [Aristóteles. *Política*: libro 1, 1].

Por tanto, es el Lenguaje el que hace al hombre un animal político, que vive en la Polis; pero la pregunta que debemos hacernos es la de que si, como afirma Aristóteles, lo social es el “bien común”, el *zoon politikon* es entonces, en realidad, ¿más o menos social que los insectos? Parece que menos, pues “la laboriosidad de las hormigas a todo el mundo le es dado verla a las claras, y que todas ellas recorren continuamente el mismo sendero, y también el depósito de sus alimentos y su buena administración. Y es que trabajan incluso durante las noches de luna llena” [Aristóteles. *Historia de los animales*].

A diferencia de lo que ocurre con las hormigas de un modo natural, en estado de naturaleza, en esa Shinbone selvática, que es un territorio abierto, tal y como aparece al comienzo del “*flash-back*”, no reinan la igualdad y la fraternidad, que sin embargo se observan de manera instintiva y automática en los insectos sociales; porque allí está Liberty (la libertad de elegir el mal, que es lo que nos hace humanos y diferentes a los animales) Valance (si atendemos a su pronunciación en inglés podremos percibir la homofonía de esta palabra con “*violence*”). Libertad y violencia en los seres humanos, nos distancian de la igualdad y fraternidad de las hormigas. Además, frente a Liberty Valance aparece Ransom que ya viene provisto, desde el momento mismo de su nacimiento como personaje en el relato, de una moral (sus libros de leyes y su evidente uso de la bíblica “ciencia del bien y del mal”, que es el pecado original del hombre). Libertad, violencia y moral son los materiales brutos, inarticulados, ónticos, sobre los que habrá de construirse la Polis, esa Shinbone moderna y civilizada. La cuestión es: ¿anulándolos, es decir olvidándolos, por completo? Evidentemente no, y he ahí la paradoja, porque sin libertad, violencia y moral dejaríamos de ser humanos y nos convertiríamos en hormigas reguladas por un tiránico sistema político totalitario.

Pero esa Shinbone del presente narrativo ya es una ciudad, y por tanto son posibles los negocios políticos, como le dirá Ransom a Hallie: *"It's back in business again, Politics"*, cuando el senador decide irse con los periodistas mientras ella se dispone a salir de la ciudad en un carruaje, acompañada del viejo excomisario Link Appleyard, a recuperar algo que la Polis ha perdido u olvidado y que sin embargo es esencial desde el punto de vista poético y subjetivo. Así, Hallie y Link se dirigen fuera de la Polis, al desierto, es decir a ese espacio natural y salvaje, donde se encuentra la casa calcinada de Tom y el cactus (operador simbólico que es la clave del relato), mientras que los periodistas y Ransom se acomodan en el espacio confortable de la Polis, que es en el que un hombre, en tanto *zoon politikon*, puede hablar; por eso les dice Ransom a los periodistas: *"He's right. Best way to make a man talk to make him comfortable"*; y el director del periódico interpela de este modo a su joven reportero: *"If you're a good reporter you'll invite them into our office, out of the sun and dust"*.

Este es el problema, que la política tiene lugar, mediante la activación del Lenguaje, fuera del sol y del polvo, es decir lejos del desierto, ajena a lo real; un desierto fuera de la Polis donde sin embargo Hallie va a buscar algo enigmático, pero esencialmente poético y vital para el sujeto. Recordemos que junto a la idea de Logos (como lenguaje fundamentalmente masculino) en los griegos de la Antigüedad Clásica estaba presente también otro tipo de lenguaje "enigmático", que era femenino. Por tanto, hay una diferencia, atravesada por el corte fundacional de lo sexual, entre el Logos (la realidad política) y el Enigma (esa otra dimensión del Lenguaje que nos permite estar más próximos a lo real).

Sin embargo, el funeral de Tom tiene lugar en la realidad de la Polis actual, la del presente narrativo. Y se desarrolla en esa especie de escondido almacén del enterrador Clute Dumfries (*uncredited*) en cuya entrada, ahora de manera explícita, se adueñan de casi todo el espacio representado los significantes, esos que, desde el Logos, configuran lo político: véase sino el enorme cartel que preside la entrada al siniestro local (F3). Cuando Ransom se escandaliza de la miseria escenográfica que envuelve al féretro de Tom, Clute le replica: *"The county's gonna bury him, you know"*.



"*The county*" es el condado, en tanto que subdivisión del Estado, que podemos traducir como comunidad políticamente autónoma, es decir como forma de Politeia que con dinero público paga y determina ese funeral miserable, en el anonimato, de Tom. Pero, como dice Clute si él hubiera sabido que venía el famoso senador, "*Gosh, I'd have had a real bang-up funeral*"; aunque tenemos que entender ese "*real bang-up funeral*" como un funeral realmente político, en tanto que sería la otra cara de una misma moneda, cuya cruz es este entierro que tiene ahora lugar, anónimo y pobre; es decir que estos (el anonimato y el boato ajeno al muerto) serían dos componentes en realidad de un mismo "entierro político". El "*real bang-up funeral*" de Clute es político porque apela a los dos operadores o agentes políticos, en primer lugar a las elites, aquí representadas por los periodistas y a continuación a ese otro operador complementario a éste, y que nunca conviene olvidar, que es el pueblo, la gente, pues como dice Clute, en ese otro funeral, hipócrita y presidido por el carisma político de Ransom, "*Folks from all over everywhere would have come*". En cualquier caso las dos formas de funeral, la anónima y miserable que muestra la película, y esa otra, falsa y con boato, que imagina Clute, son propias de la Polis, de tal modo que ambas transcurrirían al margen del muerto, de ese Tom Doniphon, al que no recuerdan ni homenajan los periodistas ni tampoco el pueblo, ya que ambos sólo reconocen la fama, política, del senador Stoddard.

La necesidad del rito

Evidentemente estas dos formas de "entierro político" no tienen nada que ver con el verdadero rito funerario, que pone en escena metafóricamente la película mediante todo ese proceso ceremonial que conduce a depositar el cactus, que Hallie ha traído del desierto, encima del humilde ataúd de Tom; un ataúd que desde ese momento parece convertirse en un altar.

Por tanto, hay que ir a buscar la energía –que desencadena el rito– al desierto, a lo real, allí donde al principio del *flash-back*, en el Shinbone del salvaje Oeste, emergía la libertad, la violencia pulsional y la moral como esas tres características que separan radicalmente a la naturaleza humana de lo meramente animal; que nos distancian de esa animalidad que es la igualdad y la fraternidad que reina entre las hormigas. Pero, y esta es una nota-

ble paradoja, una igualdad y fraternidad que es a donde, inevitablemente, nos intenta reconducir la política (pues su objetivo está perfectamente ejemplificado en la idea de bien común de Aristóteles). Por eso es necesario volver al desierto para rescatar algo que la Polis olvida necesariamente; un componente simbólico y poético del Lenguaje que es el que hace posible el rito que nos devuelve al ámbito de lo sagrado, rescatando así nuestra subjetividad personal que siempre la política amenaza con hacer desaparecer en el olvido y en la indiferencia de la colectividad.

En el coloquio final de la jornada es la que tuvo lugar la conferencia que da origen a este artículo, la profesora Begoña Siles planteó una interesante cuestión, la de si “en una sociedad occidental como la nuestra nos dan miedo los funerales y los entierros” ya que “se tiran las cenizas en cualquier sitio, sin ningún tipo de rito y tampoco sin ninguna lápida donde alguien después pueda recordar”².

Se trata de un debate ideológico que tiene que situarse inexorablemente en un eje histórico, desplegando una reflexión crítica sobre un ahora, un presente político, en relación con un pasado que, más o menos, se conoce y sobre un futuro que se desea e imagina. Por lo cual, al abordar así este problema sin duda nos salimos del ámbito del análisis textual de una película, que es un análisis materialista, ya que tiene en cuenta sólo el material audiovisual concreto que la conforma, o mejor dicho que se atiende especialmente a esa parte de su material lingüístico (de sus significantes, cuya materia de la expresión son sonidos e imágenes) que, en tanto que obra de arte, se refiere a lo poético como lo “eterno” en el hombre. Eterno porque es ajeno a la historia y a la geografía, en el sentido de que son permanentes, y válidas para todo tiempo y lugar, las cuestiones que plantean al sujeto las obras de Homero, Sófocles, Cervantes o Ford. Y una de esas cuestiones eternas es que ninguna *politeia*, sea la que sea, puede dar cuenta por completo del problema de la subjetividad humana; que existe un conflicto dramático y en el fondo irresoluble entre la política y lo simbólico, como demuestra *Antígona* de Sófocles donde el choque se genera precisamente por el enfrentamiento entre las razones políticas de la ciudad de Tebas y el compromiso heroico, con lo simbólico, de Antígona; así, frente a la ausencia de rito funerario que prescribe Creonte en nombre de la Polis, Antígona esgrime la necesidad ineludible del rito simbólico funerario.

² Ver vídeo del debate en: www.youtube.com/watch?v=I77wxVh55xQ a partir del minuto 10’.

Por eso los seres humanos no podemos subsistir sólo con la política, necesitamos también del arte, de la experiencia estética (y del saber objetivo de la ciencia, que complementa el campo de la verdad). Lo que plantea *The Man Who Shot Liberty Valance* es precisamente esto, que toda Polis, que toda sociedad, por muy bien organizada políticamente que esté (y la Shinbone del presente narrativo se nos muestra claramente como una ciudad construida en función del bien común), sin embargo en relación con la persona concreta que es Tom no puede sino propiciar un deficiente funeral que deja inevitablemente de lado lo esencial, al héroe y al drama subjetivo que hay en el relato fundacional de lo sagrado en el hombre.

Ahora, en nuestra época, los problemas en torno a la gestión social de la muerte se manifiestan de una forma determinada, marcada por la ideología y la política de este momento histórico, pero en el pasado se manifestaron también, si bien es difícil demostrar que hubo un “antes mejor” frente a un “ahora peor”. En todo caso, probablemente la profesora Siles tenga razón y nuestra sociedad actual sea especialmente deficiente en sus entierros políticos, y además ferozmente refractaria, en sus prácticas ideológicas dominantes, a los ritos y a lo simbólico; y eso sin duda hay que denunciarlo y combatirlo, pues podemos y debemos intentar vivir bajo unas formas de politea que sean las mejores posibles; siendo indudable que unas son preferibles a otras: no todo es lo mismo y un ser humano digno de tal nombre debe implicarse en el debate ideológico y político de su tiempo. Lo que intentamos señalar es que el análisis textual no es el lugar adecuado para ese combate histórico e ideológico; el compromiso

ético del análisis es intentar desvelar la verdad del texto y que esta verdad se exprese como vivencia emotiva, identificatoria, de los espectadores con la necesidad, deseable, de que se construya un rito que vaya más allá de los superficiales entierros políticos; sean estos los que sean, porque siempre, en toda época y lugar serán meramente pragmáticos y por tanto deficientes y ajenos a lo simbólico³. Con desvelar esta necesidad subjetiva del rito queda cumplida la misión del análisis; que se limita así a señalar un motivo dramático de identificación simbólica que va más allá de la política. Y luego, concluido el análisis, que debe llevarse a cabo con rigor y bajo el deseo de una búsqueda sincera de la verdad subjetiva (y por tanto no objetivable), que cada cual elabore esta verdad en el interior de su conciencia; sin que el analista

³ En muchas iglesias y sus alrededores pueden contemplarse los restos arqueológicos de los enterramientos que estuvieron vigentes en España hasta que se instauró la obligación de hacer los cementerios en la periferia, fuera de la urbe: pues bien, en ellos se puede comprobar cómo el lugar del enterramiento (fuera de la iglesia, dentro de ella y lejos o cerca del altar) y su tipo (fosa común o receptáculo familiar o individual) dependía de la posición económica y del estatus social de los muertos, es decir de cuestiones pragmáticas, muy alejadas de lo simbólico. Erán por tanto entierros políticos.

deba entrar a comparar las formas de politeia de unas épocas con las de otras, ya que eso le desvía de su camino.

Funeral o rito matrimonial

No basta con fundar y organizar una Polis, pues estos actos de construcción de lo social conllevan que en ella, como señala tan explícitamente Platón en su *República*, quede excluido lo poético, es decir esa dimensión esencial del Lenguaje que es la función estética, la cual debe ser rescatada e incorporada a lo social; un proceso de rescate que debe llevarse a cabo a pesar de la política y que, por eso mismo, precisa que nos situemos fuera de la política. Es decir, es necesario actuar en lo que hemos denominado el campo contrapolítico⁴.

⁴ MARTÍN ARIAS, L. (2016): *Contrapolítica. Manual de resistencia*. Valladolid. Castilla Ediciones.

Frente al manejo pragmático, meramente político, del cadáver de Tom, acabamos de señalar la importancia de reinstaurar el rito, que necesariamente debe desarrollarse en el ámbito contrapolítico; pero ¿de qué se trata? Si bien el motivo que presidió la Jornada de T&F ya repetidamente mencionada fue el de los funerales fordianos, creemos que el rito esencial que se dibuja al fondo de estas, más o menos explícitas, recurrentes ceremonias funerarias de las películas de Ford tiene que ver más con la vida que con la muerte. Dichos rituales funerarios son, por tanto, formas de estructurar simbólicamente la realidad y de sujetarla en el ámbito de lo sagrado, más allá de la mera realidad política. Y ese otro rito esencial, que está en el origen mismo de la dimensión simbólica del lazo social es –como ya hemos señalado en un trabajo anterior– el del matrimonio⁵.

⁵ MARTÍN ARIAS, L. (2006): «Matrimonio, fiesta y lazo social». *Trama y Fondo*, 20, Madrid, 15-32.

En *The Man Who Shot Liberty Valance* aparentemente no hay ningún matrimonio; pero eso sólo puede deducirse a partir de una visión superficial del argumento, ya que un análisis más riguroso de la película desvela cómo todo el relato conduce a la puesta en escena de aquello que es el problema esencial de la humanidad, ahora y siempre, la dificultad de cómo hacer realidad que finalmente “casen” lo femenino y lo masculino. Misión casi imposible, para la cual despliegan su función simbólica los mitos y los ritos, incluido el funerario, que no es sino una forma de volver a celebrar la vida, propiciando el impulso vital que surge de ese casamiento que es posi-

ble a partir de la simbolización de la muerte. Y esto es así porque lo real se manifiesta al ser humano a través de la muerte y el sexo, de tal forma que la simbolización de eso real que emerge en la conciencia de la muerte es lo que permite que la vida continúe, generación tras generación, mediante la gestión social de lo real de la diferencia sexual.

En este sentido, lo primero que sorprende en los diálogos de las escenas iniciales de la película, a poco que se piense en ello, es que todos los personajes secundarios que van apareciendo llaman a Hallie, “señorita” (Miss Hallie) y nunca “Señora” (Mrs Stoddard), que es lo que correspondería por estar casada con el senador Ransom Stoddard. La reconocen como Miss Hallie primero el excomisario Link Appleyard en la estación; luego el enterador Clute en la puerta de su local y, finalmente, Pompey (Woody Strode), el criado negro de Tom, en el velatorio. Se sugiere así que ese difícil y complicado proceso que permite casar a lo femenino con lo masculino no ha concluido del todo, en relación con el lazo social instaurado en la *Shinbone* políticamente organizada.

Por eso podemos ver el relato que pone en pie la película de Ford como una metáfora del dificultoso trayecto que conduce a la celebración del rito matrimonial; ritual en cuyo transcurso se articula la relación simbólica entre el hombre y la mujer, y que sólo se consuma en la escena final. El cine de Ford se ha centrado a menudo, sobre todo en sus grandes obras maestras, en este asunto, recuérdese como mejor ejemplo de lo que decimos *The Quiet Man* (*El hombre tranquilo*, 1952)⁶; donde el rito matrimonial no se agota en la mera celebración de la boda, sino que abarca un largo y complicado proceso, que ocupa todo el relato.

6 MARTÍN ARIAS, L. (2013): «La violencia y lo simbólico. Análisis de *The Quiet Man* (John Ford, 1952) », *Trama y Fondo*, 33-34, Madrid, 7-25.

Si aceptamos esta hipótesis, la lectura del ritual funerario, que va simbolizando paso a paso al que era, de entrada, pragmático y miserable entierro político de Tom, nos permite ver como en realidad esos sucesivos eslabones narrativos van poniendo en relación dicho rito funerario con otro rito, oculto si se quiere, que permite finalmente el casamiento de Ransom y Hallie, celebrado a los pies del ataúd del héroe muerto. Un ataúd-altar convertido así en símbolo de esa unión, en tanto que la misma debe concluirse bajo el reconocimiento de la deuda que los dos contrayentes habían previamente contraído con el sacrificio heroico del valiente vaquero, ahora olvidado e ignorado por la Polis.

En efecto, podemos ver como en realidad se trata de la puesta en escena de un cortejo nupcial si observamos con detenimiento la ceremoniosa llegada, al almacén de Clute, de Ransom y Hallie, seguidos por el viejo Appleyard, que a modo de padrino va portando la sombrerera con el cactus en su interior. Lo que sostiene en sus brazos Appleyard es una explicitación de lo simbólico en el campo de la diferencia sexual: sombrerera como receptáculo femenino que recoge amorosamente en su interior el punzante y áspero cactus masculino. De este modo, hombre y mujer, teniendo como testigo a Appleyard, se ponen en contacto (articulándose la proximidad de ambos cuerpos mediante el sombrero de Ransom) cuando ven el ataúd de Tom (F4), que aparece en el contraplano como una especie de altar en el que, efectivamente, al final de la película Hallie colocará el cactus (F5).



Véase la composición del plano en F5; protagonizada sin duda por el cactus, situado en el proscenio, en primer término; un cactus que, rimando con el sombrero de Ransom en F4, es capaz de representar la articulación simbólica del encuentro entre lo masculino (sus tres cuerpos puntiagudos) y lo femenino (las tres flores blancas); mientras que al fondo aparece Hallie (de espaldas: ella ya “sabe” que ha reconocido su deuda, pues es la que ha colocado el cactus) y de frente, afrontando ahora su personal deuda simbólica, Ransom; de tal forma que el encuadre dentro del encuadre que dibuja la puerta entreabierta contiene y representa esa unión, necesariamente desigual en el campo de la verdad (ontológica y óptica), del hombre y la mujer.

Un fundido encadenado entrelaza de nuevo a la pareja –ahora en escala de primer plano– con el cactus, que por fin los va a “casar” (F6). Es la escena final, la que definitivamente sella el matrimonio entre Hallie y Ransom una vez reconocida por parte de ambos la deuda simbólica con Tom. El diálogo entre ellos hace alusión a la presencia metafórica en toda esta escena del cactus en flor. Así, Hallie le dice



a Ransom: *"Look at it. It was once a wilderness now it's a garden. Aren't you proud?"* (Mira esto, en otros tiempos era un desierto, ahora es un jardín, ¿no estás orgulloso?). El "jardín" de la sociedad civilizada, de la Polis, se ha construido sobre el desierto de la naturaleza humana (caracterizada, recordemos, por la libertad, la violencia y la moral); pero bajo esa obra política, de la que sin duda pueden sentirse orgullosos Ransom y Hallie, late el acto sacrificial del héroe y la deuda que ambos han contraído con él. Sólo la recuperación del cactus, operador simbólico de toda esta escena, permite saldar esa deuda; por eso Ransom no responde a la pregunta de Hallie y en cambio le pregunta a ella por el cactus.

En esta escena final del tren, Ransom decide salir de la política, abandonar ese campo: *"Hallie (...) would you be too sorry if we just up and left Washington?"*. Lo que sacrifica Ransom ahora es su carrera política, deja, abandona Washington. Porque, reconoce, tiene ganas de volver a vivir en Shinbone: *"I sort of have hankering to come back here to live"*. A lo que responde Hallie: *"Rance, if you knew how often I'd dreamed of it" (si supieras cuantas veces lo he soñado)*. Porque, y esta es la clave de la escena, *"My roots are here I guess my heart is here. Yes let's come back"*.

Mis raíces, dice Hallie, están aquí. Son esas raíces del cactus que parecen fundirse con el ataúd (F5) y que, asimismo, parecen afianzar, arraigar la relación, ahora por fin consolidada, de la pareja (F6). Unas raíces que remiten a la casa quemada de Tom, donde el cactus creció y floreció, en medio del desierto de lo real. Pero si Hallie y Ransom van a vivir a Shinbone es porque, después de deambular por medio mundo (por el mundo de la política), van a construir su hogar definitivo, su casa, donde Tom ya les señaló (al haber intentado él mismo levantar allí un hogar); una casa, por tanto, que debe construirse, cerca de la ciudad pero en el desierto, demostrando con este gesto que la identidad (la raíz) es un componente subjetivo esencial de la existencia humana que debe quedar fuera de la política, pues nace ontológicamente en el ámbito de la Domus (que es lo opuesto a la Polis) y se entronca con lo óntico, con el desierto mismo de lo real.

Porque la política resuelve muchas cosas, pero bajo su exclusivo dominio no es posible llevar a cabo esos procesos esenciales que permiten la vida humana en lo simbólico; procesos en los que subyacen verdades subjetivas que sólo la función poética del Lenguaje permite gestionar. Y el

proceso esencial, origen de la vida, real y simbólica, del ser humano, es el de casar, mediante el rito matrimonial, la diferencia sexual; un rito matrimonial que necesita por tanto del concurso de un tercero, en la posición ontológica y sacrificial del padre simbólico, del héroe. El rito matrimonial es lo que permite afrontar, desde la celebración simbólica de lo real de la muerte en el funeral, en tanto que rito coadyuvante, algo tremendamente difícil, pero en todo caso desesperadamente deseable: casar al hombre con la mujer para que, de este modo, la vida continúe.