Encuentros con el vaquero.
Escritura de la muerte en *The man who shot Liberty Valance* y *Mulholland Drive*.

ANTONIO MÁIQUEZ
Universidad Complutense de Madrid

Encounters with the cowboy

Abstract
This is an analysis of the close intertextuality betweeen the scenes of the encounter with the cowboy in the films *The man who shot Liberty Valance* and *Mulholland Drive*. Both texts represent a radical symbolic oposition when it comes to writing the death.

Key words: *The man who shot Liberty Valance*. *Mulholland Drive*. Textual Analysis. Death.

Resumen
Análisis de la estrecha intertextualidad existente entre las escenas del encuentro con el vaquero en *The man who shot Liberty Valance* y *Mulholland Drive*. Cómo desde ambos textos se puede levantar acta de una radical oposición simbólica en lo que a la escritura de la muerte se refiere.

Palabras clave: *El hombre que mató a Liberty Valance*. *Mulholland Drive*. Análisis Textual. Muerte.

ISSN. 1137-4802. pp. 83-96

El encuentro con el vaquero

Comencemos por la escena que arranca del centro mismo de *The man who shot Liberty Valance,* la del encuentro con el vaquero. Y da comienzo así: Hallie se funde entre dos hombres que están a punto de encontrarse.

Tom interroga a Ransom. Cruzándose en su camino, pregunta por el sentido de su marcha.

Tom: Where are you going?

Y de manera tan abrupta como eficaz, el empuje del caballo de Ransom será reconducido por un golpe de Tom.

Dirigiéndolo hasta su propia casa, frente a la habitación de matrimonio a medio pintar.

Es aquí donde tendrá lugar el encuentro con el vaquero en *The man who shot Liberty Valance*.

Dos encuentros con el vaquero: ***Mulholland Drive***

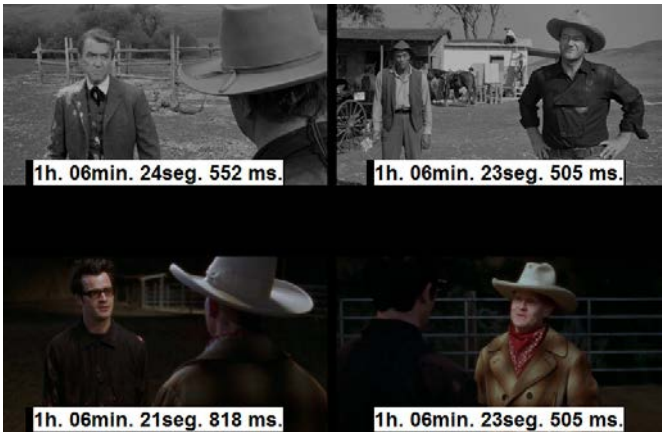
Si hemos adelantado una temporalidad de este encuentro, diciendo que es la escena que arranca del centro mismo de la película, seamos precisos y ubiquémosla, por lo tanto, en el tiempo.

En concreto este fotograma que les muestro dentro del metraje corresponde a 1h., 06 min. 24 seg. y 552 mil. Les mostraré ahora un fotograma 2seg. y 226 mil. posterior en un metraje realizado 39 años después.

Pertenece a la película *Mulholland Drive*, de David Lynch. Asistimos a una extraordinaria similitud formal entre ambos fotogramas.

Por un lado, mediante operaciones de metraje: tan solo distan entre sí 2 seg. y 226 mil.

Metraje en el que, ahora sí, el contraplano del vaquero obtiene plena sincronía temporal.



Y, por otro lado, asistimos a una extraordinaria similitud en el plano de la composición.

Dos planos semisubjetivos con los que miramos como espectadores desde el punto de vista de ambos vaqueros, vestidos estos con un sombrero similar, aunque más de faena el de Tom y de exhibición, de espectáculo, el del cowboy de *Mulholland Drive*.

Enfrente, un individuo mirándole, manchado su traje de pintura, y, al fondo, sobre el eje de miradas entre ambos personajes, se levanta el cerco del establo.

Serán estas suficientes indicaciones formales como para ensayar una reacción entre ambas películas.

Inscritos sus títulos incluso de forma similar: tres carteles para constituir *The man who shot Liberty Valance* y uno para *Mulholland Drive*.

Dos películas, por lo demás, separadas 39 años, tiempo suficiente para que el modo de representación cinematográfico clásico de Hollywood se invirtiera definitivamente en postclásico, como sostiene el profesor González Requena.

Veamos, por lo tanto, cómo reacciona esta extraordinaria similitud en el plano formal en esa otra dimensión que es la de lo simbólico.

Comienzan los encuentros

Así, aunque ambos individuos conduzcan por sí mismos en un inicio;

en *Mulholland Drive*, el vaquero no se cruzará y formulará una interrogación sobre el sentido de la marcha, como sí sucede en Ford.

Tom: Where are you going?

Y menos aun en Lynch, el individuo será reconducido por un golpe eficaz del vaquero hacia el encuentro que le aguarda.

Un encuentro en Ford que se produce ahí, en los umbrales del establo que contiene los caballos de Tom.

Espacio en el que la palabra, el nombre del vaquero, es lo que preside la entrada del establo, quedando vinculado a él, en cierta medida, su acceso.

En cambio, en Lynch, el umbral del establo ha sido ya atravesado por el individuo nada más arrancar la escena, sin cruce o mediación alguna del vaquero.

Nuestro protagonista se adentrará en un establo vacío, sin animales sujetos en su interior, y, sobre todo, sin un nombre en lo alto de su umbral; en su lugar, se ubica la calavera de una bestia que solo resplandecerá anunciando la llegada del vaquero. Conformándose entonces un encuentro que ya se produce dentro del establo.

Será esta una notable oposición entre el inicio de ambas escenas, entre el adentro y el fuera y entre la mediación o no del vaquero.

Chica correcta: enunciación de los vaqueros

Vayamos ahora al aspecto diferenciador mayor de esta escena: el efecto de las palabras del vaquero y cómo resuenan en la resolución emocio-

nal del encuentro. Por más que las palabras del vaquero en *Mulholland Drive* tengan que ver sobre la tarea de elegir a la chica correcta,

Cowboy: When you see the girl that was shown to you earlier today, you will say, «this is the girl». The rest of the cast can stay, that's up to you…

donde pareciera sobrevenir una prohibición asociada a ella;

Cowboy: But that lead girl is not up to you.

sin embargo, el resultado de estas palabras, más que cristalizar en una tarea, lo que desencadenan no es otra cosa que la ausencia y la esfumación del propio vaquero.

Palabras esencialmente vacías de sentido, que nadie es capaz de sostener, y que encuentran su materialización inmediata en un plano vacío.

Un vacío especialmente vinculado a la subjetividad, puesto que es un plano subjetivo del protagonista;

tan vacío como apagada está su mirada ante la esfumación del vaquero.

Sucederá todo lo contrario en el encuentro con el vaquero de Ford; en cuyo inicio no está otra cosa que la interrogación sobre algo que ha de decirse.

Ransom: All right, Tom. What are you trying to tell me?

A la que sobreviene Tom, con una prohibición, señalando a la habitación de matrimonio a medio pintar.

Tom: I'm telling you that Hallie's my girl. I'm building that room and porch for her for when we get married.

«Ella no es para ti, y eso que te señalo es nuestra habitación, por lo tanto, tú no puedes entrar ahí», pareciera decir Tom con estas palabras. Es pertinente entontes recuperar el elemento formal con el que comenzába-

mos: el que ella literalmente se fundía entre ambos hombres, dando comienzo a la escena del encuentro con el vaquero. Y es que, porque ella está al fondo de ambos hombres,

la resolución de este encuentro no puede tener otra vibración emocional que esta: la de una neta explosión de odio hacia ese vaquero que la prohíbe.

En resumen, si en ambos encuentros con el vaquero tiene lugar la enunciación sobre la chica correcta, su resolución emocional nos devolverá dos miradas bien diferentes.

Tan diferentes como la subjetividad que la habita, como muestran sendos contraplanos subjetivos.

Se contrapone así, en la experiencia del individuo, y del espectador, el sentimiento de odio hacia el vaquero caído frente al sentimiento de sinsentido, de vacío, que planea tras la esfumación del vaquero.

La muerte al fondo de la habitación

Ensayemos ahora a expandir dicha dialéctica de miradas más allá de estas escenas. Es también la mirada lo que se encuentra en el fondo de ambas películas. Una mirada que apunta hacia el fondo de la habitación: directamente hacia la muerte. Tanto en *The man who shot Liberty Valance*,

como en *Mulholland Drive*.

El punto de llegada son dos planos subjetivos, radicalmente opuestos en lo que a la escritura de la muerte se refiere; esto es, todo el abismo simbólico existente entre un ataúd cerrado y un cuerpo en abierta descomposición.

Pero retrocedamos nuevamente a Ransom viendo al vaquero caído. Habría que añadir ahora la pregunta de si es este acto una explosión de odio desorbitada, fuera de todo orden. Vayamos a su preciso instante para comprobarlo. La mirada de Ransom justo ahí parece devolver lo contrario. Ampliemos.

Es esta una mirada especialmente focalizada, nada dispersa, diríamos consciente de lo que acaba de hacer: tumbar al vaquero. Y por ello, instantes después de la explosión de odio, la cámara aun así es capaz de anclarse en su punto de vista, devolviéndonos un plano subjetivo.

Un acto de mirar bien distinto será el que se encuentra al fondo de la habitación de *Mulholland Drive*.

Hay algo de abismado y perdido en esa mirada, como en la de Saturno.

La energía en ambas imágenes se desborda alrededor de la región de lo oral, tanto en el grito incontenible de ella como en la devoración del planeta. E incluso hacia ambas bocas apuntan unos brazos en igual angulación. En cambio, en la mirada de Ransom, la energía encontraría su lugar inmediato en la consciencia del acto que acaba de ser realizado: haber tumbado al vaquero.

Espacio doblemente interior: relato frente a delirio

Para levantar acta de ello, pongámosla en relación con esta otra mirada que traíamos.

Ampliemos.

Ambas miradas participarían de una tensión y una expresión similar, dibujando una diagonal decreciente que a fin de cuentas quedaría polarizada por el mismo objeto.

Esto es, por el vaquero caído. Conformándose una ecuación en términos de igualdad formal, que a su vez dibuja un arco que va del sentimiento de odio hacia ese vaquero hasta la rendición de sus honores. Porque de eso va el relato de Ransom que articula toda la película, de declarar los honores de ese que realmente dio muerte a Liberty Valance.

Solo ahí, Ransom enuncia su relato. Y justo detrás de su cabeza, en un espacio más interior, se encuentra el ataúd de Tom, en un espacio doblemente interior, podríamos decir. Como si la gravedad de la muerte del vaquero fijara a Tom ahí y el relato no hiciera otra cosa que orbitar sobre ella. No podemos perder de vista ahora ese otro texto que se nos cruza directamente.

Porque aquí también habrá un espacio, pero no es el espacio de la enunciación de un relato, todo lo contrario, es el espacio en el que se gesta el delirio que intenta reconstruir la realidad que conforma la primera gran parte de la película. Y desde ese espacio, somos empujados hacia otro espacio más interior.

Un espacio doblemente interior, podríamos decir, donde siempre ha habitado una muerte que todo lo hace estallar; no solo a su protagonista sino a la propia película, pues es la escena que precipita su final.

Tendría sentido ensayar la delimitación de una topología común entre ambas películas. De este modo, detrás de donde el protagonista enuncia el relato, y detrás de donde la protagonista gesta su delirio;

al fondo de la habitación, la escritura de la muerte ocupa un espacio doblemente interior, radicalmente opuesto en lo simbólico.

Podemos ver entonces cómo a partir de estos dos encuentros con el vaquero, literalmente cruzados en el tiempo del metraje,

extraeríamos suficientes elementos para indicar que algo de Ford habita y da sentido a *Mulholland Drive*.