

Liberty Valance y Howard Beale: espacios sagrados

LORENZO TORRES

Lo justo

En la *República* de Platón, Sócrates discutía con Trasímaco el calcedonio sobre el concepto de *justicia*. El sofista afirmaba: « [...] sostengo que lo justo no es otra cosa que lo que conviene al más fuerte»¹. Afirmación que podríamos poner en relación con el relativismo filosófico y moral en el que, históricamente, derivaron los sofistas y que Sócrates, por su parte, se encargó de criticar.

1 PLATÓN (2001): *La República*, Alianza Editorial, Madrid, p. 87, 338c. Tradc.: José Manuel Pabón y Manuel Fernández-Galiano.

Pues bien, uno de los medios de expresión artística privilegiados para observar esa disyuntiva entre el Poder y la Justicia es el cinematográfico. En la corta historia del cine encontramos modelos bien diferenciados como el clásico, en el que la diferencia entre ambos conceptos se marca, pero para aclararse nítidamente. Mientras que hay otros modelos, como el postmoderno, en el que tal diferencia no hace sino enturbiarse.

Relaciono ambos conceptos porque creo que son dos caras de la misma moneda o, al menos, porque creo que ambos deberían estar en una relación de interdependencia, contrapesándose el uno al otro. En este sentido, pienso que toda reflexión sobre el poder -como se puede deducir de la reflexión sobre la imagen que hace J.L. Godard- es una reflexión moral y filosófica.

Así, para superar ese relativismo moral, creo que es de suma importancia proponer nuevas formas de analizar cómo el Poder se representa en imágenes en nuestra sociedad. Y eso es lo que me propongo aquí. Quizá, así, podamos comprobar que puede y debe haber lecturas diferentes a aquella que defendía Trasímaco respecto de lo Justo.

Esta disquisición sobre el Poder y la Justicia me llevará al tema que intitula este artículo, es decir, el de lo Sagrado. En este sentido, si los dos primeros conceptos que propongo son interdependientes, el tercero actuará de espacio -esperaré todavía para denominarlo *simbólico*- que posibilitará esa interdependencia.

Para ello me voy a valer de dos ejemplos de los modelos cinematográficos a los que me he referido. Como film clásico he escogido *El hombre que mató a Liberty Valance* (John Ford, 1962) que representa una sociedad mucho más violenta que la actual occidental; pero en la que, sin embargo, se luchaba por diferenciar claramente entre Poder y Justicia. El segundo es *Network* (Sydney Lumet, 1976), en el que se avanza de manera visionaria lo que es el actual mundo de la televisión.

El primero, pese a la fecha tardía en la que se estrenó, pertenece claramente al modelo de cine clásico de Hollywood, tanto en su puesta en escena como en su nivel narrativo. Ambos niveles -marcados por el clasicismo de Ford-, ayudaban a construir en el cine clásico un espacio mítico en el que el o los héroes ponían en juego su vida. En nuestro caso, uno casi la perderá y otro, Rance, el protagonista interpretado por James Stewart, continuará la cadena mítica poniendo, a su vez, su vida en peligro frente a un Poder desbocado. Por ello, recibirá, al final de la historia, dos recompensas: la mujer e imponer la Justicia.

En cuanto a *Network*, aunque su puesta en escena no se diferencia básicamente del modelo hollywoodiense clásico y su narrativa es absolutamente lineal, se juega con las expectativas del espectador de forma postclásica². Una de las diferencias más significativas entre ambos modelos es que, en filmes como *El hombre que mató a Liberty Valance*, se muestra la Verdad; mas no como verdad objetiva, sino mítica.

Por su parte, en *Network*, la búsqueda de la Verdad se convierte en una simple traducción en valor económico de los puntos de audiencia, etc. y, sobre todo, se confunde la Verdad con *la representación de la vida en directo*. En este sentido, la diferencia básica con el film de Ford es que en *Network* ya no hay lugar para el héroe ni para lo justo, pese a que nos encontramos, también, con un sacrificio final.

Es a través de esa escena sacrificial donde vamos a encontrar uno de los posibles espacios para lo sagrado en el cine. Pero antes analizaré cómo el arte cinematográfico es un lugar privilegiado para investigar la imagen del Poder en nuestra sociedad y cómo esa imagen puede ayudar a gestionar de forma más justa ese Poder.

² GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1996): "Clásico, manierista, postclásico", *área5*, Madrid, noviembre.

La imagen del Poder como sacrificio mítico

En *El hombre que mató a Liberty Valance*, el personaje homónimo es un hombre fuera de toda ley (F1). Un hombre, pues, dominado por una pulsión violenta: lo vemos en su movimiento de carácter destructivo, así como en el rostro de su compadre desencajado por un goce siniestro. A este rostro se le podría aplicar una idea de otro de los filósofos que investigó más a fondo el concepto de Poder: me refiero a Nietzsche. En su obra *La voluntad de dominio* introduce la idea de que la naturaleza interna del ser es *Voluntad de Poder* y que su goce es todo aumento de poder³.

En esta secuencia del film asistimos a un sacrificio invertido: el director del periódico, el Sr. Peabody, es molido a golpes de látigo. Sin embargo, hay una diferencia con el cine actual o postmoderno en el que suele darse este tipo de sacrificios invertidos: no vemos al que recibe esa violencia, pues, como comprobamos en F1, queda en fuera-de-campo (espacio *off*). No obstante, no se trata de un problema de censura: al contrario, en F1, sentimos toda esa violencia sobre nosotros mismos, pues Ford sitúa el plano casi en el eje de mirada del espectador, por tanto, es casi un plano subjetivo del público.

Todo ello sitúa a F1 en una lógica simbólica que vamos a intentar desentrañar. Ahí se percibe cómo ese Poder nos afecta en cuanto espectadores y cómo se nos va a mostrar cierto espacio de lo sagrado a través del sacrificio.

Una pista importante para desentrañar esta lógica simbólica la encontramos en la mirada de los dos pistoleros: miran hacia la parte inferior del plano, formando una diagonal descendente que focaliza todo el peso visual del plano hacia ese lugar. En este sentido, se convierte, por ello, en el punto de ignición de la secuencia, o sea, en ese punto a partir del cual se estructura el sentido de ésta, como punto en el que la mirada del espectador encuentra un anclaje y una experiencia abrasadora en cuanto sublimadora.

Pero el tipo de composición contrapicada de F1 muestra, en primer lugar, el hecho mismo de la dominación, del Poder destructivo. Hay, sin embargo, otras implicaciones. Por ejemplo, antes hemos señalado cómo Ford convierte F1 en un plano casi subjetivo, por lo que podríamos preguntarnos por qué lo estructura así. Además, su composición parece claramente descompensada, ya que deja mucho aire en la parte superior del plano.

³ NIETZSCHE, Friedrich (1932): *La voluntad de dominio: ensayo de una transmutación de todos los valores (Estudios y fragmentos)*, Aguilar, Madrid.



F1

Asimismo, se muestra una violencia claramente gratuita, pues Liberty golpea una y otra vez al Sr. Peabody, sabiendo que ya está casi muerto, hasta que otro de sus compadres le detiene. La paradoja o la ironía es que, posteriormente, sabremos que el Sr. Peabody no ha muerto; así, la única muerte real del film será la que Rance habrá creído realizar sobre Liberty Valance.

Podemos relacionar esto con el sacrificio como lo caracteriza Bataille en su obra *El erotismo*: «La muerte consume un carácter de trasgresión que es lo propio del animal. Entra en la profundidad del ser del animal; es, en el rito sangriento, la revelación de esa profundidad»⁴. Tanto en Liberty como en su compadre se percibe ese carácter animal, un Poder desbocado fuera de toda lógica humana.

Pero las palabras de Bataille van más allá, pues parecen indicar que sólo el carácter espectacular de la muerte emparenta a ésta con lo religioso y el rito, de tal manera que el carácter ritual y sagrado es lo apto para revelar lo que habitualmente escapa a la atención del espectador⁵.

Quizá le hubiese bastado a Ford mostrar cómo el Sr. Peabody recibía un tiro por la espalda; así, si representa de forma tan marcada esa casi-muerte -tan marcada que la deja en fuera de campo- es porque quiere que el espectador saboree su aspecto ritual. Hay aquí, pues, una ritualización, podemos decir, también, una puesta en imágenes de los efectos de un Poder no gestionado de manera justa. Por tanto, nos encontramos con una ritualización como estructura simbólica que da todo su valor a ciertos actos.

En F1 Ford inscribe en un solo plano todo el dilema del film: si lo leemos de izquierda a derecha, encontramos, en primer lugar y en segundo término, la imprenta, como el primer medio de comunicación masiva de nuestra civilización; por tanto, como testigo, a partir de ese momento, de lo que ocurra. La imprenta, que, como sabrán aquellos que recuerden el film, se convierte en herramienta indispensable para la imposición de la Ley y la Justicia en el territorio salvaje del lugar más lejano, ontológicamente hablando, de la civilización en ese momento histórico: el Oeste americano.

Antes he hecho referencia al hecho de que Liberty y su compadre mira en F1 hacia abajo y hacia el centro del plano. Decíamos, también, que podríamos considerarlo un plano subjetivo del espectador. Teniendo en cuenta que el Sr. Peabody es alguien que se ha levantado contra un Poder opresor y que ahora está yaciente, casi muerto ¿contra quién o

⁴ BATAILLE, Georges (1957): *El erotismo*, Tusquets, Barcelona, 1992, p. 115 (*L'erotisme*, Les Editions de Minuit, Paris) Tradc.: Antoni Vicens.

⁵ Íd., p. 116.

mejor, contra qué golpea Liberty? Para responder correctamente hay que tener en cuenta que esta secuencia la abre una mujer que se queda tras la puerta de la casa y por cuyo amor lucha Rance, el héroe principal. El mismo Rance se encargará de cerrar la secuencia, retando a Liberty y sabiendo que le espera una muerte casi segura. Es decir, como en la lógica de todo buen relato clásico, las implicaciones sexuales están presentes. Pero dejo ahora la pregunta en el aire para proseguir con la lectura de la imagen.

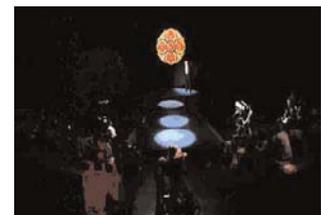
Al fondo, justo tras la imprenta, tenemos una puntiaguda cornamenta de ganado que nos recuerda el conflicto del film: Liberty es un asesino a sueldo contratado por los ganaderos para quedarse con las tierras de los agricultores. Elementos como los cuernos, el látigo de Liberty y la palabra "Bone" ("hueso"), escrita al revés y que podemos leer en la cristalería que cierra el plano por la derecha, crean una cadena semántica que nos lleva de vuelta a la parte inferior central del plano: Liberty parece querer matarle hasta romperle los mismos huesos, o sea, siguiendo la lógica de lo que vemos en la imagen, ponerlos del revés para impedir que se yerzan de nuevo.



F2

Sin embargo, en F2 se ve que, de todas formas, la mayor violencia la sufre el rostro del Sr. Peabody. Si relacionamos esto con la tarea del héroe en el film clásico, es como si éste tuviese que sufrir la desaparición de toda forma y objeto, es decir, atravesar lo imaginario, para conseguir a la mujer. Y, en un sentido siniestro, también, un Poder sin imagen: como se ve en F1, en el que debido a su marcada violencia se diluye el rostro y la misma figura de Liberty.

Ahora vamos a analizar cómo el segundo film que hemos tomado como ejemplo, *Network*, gestiona este tema del sacrificio. En este film nos encontramos con un exitoso presentador de televisión venido a menos en los índices de audiencia. Tras creer escuchar unas revelaciones divinas, pierde el juicio; pero los directivos de la cadena, en vez de quitarle de antena, le crean un programa *ad hoc* para aprovechar el rotundo éxito de audiencia de su locura. Por cierto, que la secuencia que tratamos se encuentra justo en el centro temporal del film, lo cual es una forma de remarcar, por parte del director, lo que ahí va a ocurrir.



F3

Aquí se ajusta la frase de Trasímaco de que *lo justo es lo que conviene al más fuerte*, en el sentido de que lo que parece *justo* para el presentador -el hecho de que no se le despida- es, realmente, lo que conviene al dueño de la cadena. En este par de fotogramas (F3-F4) vemos que en *Network* también se incita a pensar en uno de los protagonistas -aquí me resisto a



F4

denominarle héroe-, Howard Beale, como relacionado con lo sagrado. No obstante, en este ejemplo el ámbito de lo sagrado, así como el del Poder, sólo se muestra en el nivel de la puesta en escena, es decir, en la escenografía que envuelve a Howard Beale en el plató de televisión.

6 Para un desarrollo más detallado de la relación entre el nivel narrativo y el de la puesta en escena, así de cómo ambos se entrelazan en el relato clásico, véase: GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1996): *op. cit.*

Sin embargo, en el nivel narrativo ya no hay lugar para el héroe que dé sentido a aquel nivel de puesta en escena⁶. Lo vemos gráficamente en la especie de pasarela representada en F3 que va hacia el fondo y sobre la que se reflejan unas luces que parecen venir de la bóveda de una catedral, así como en el rosetón detrás del presentador.

La simulación de lo sagrado es todavía más evidente en F4 en el que, además del rosetón, vemos a Howard con los brazos extendidos, como si estuviese clavado en una cruz imaginaria. Lo que declama el speaker en F3 refuerza este aspecto: «el profeta encolerizado de las ondas», refiriéndose a Howard Beale cual si de Moisés se tratase.

Pero se intuye, pues del espectáculo postmoderno televisivo se trata, que es una farsa, que nadie se cree lo que ahí está pasando. Ya no se da aquí la posibilidad del espectáculo ritual del que hablara Bataille: tan sólo queda de éste su aspecto espectacular que borra todo rastro de ritual. Se percibe en F3, en el que se muestra al público asistente al programa y en las cámaras, cual testigos simulados de un espectáculo incapaz de atender al Poder que encierra el ritual. Howard lo remarca: «la televisión como mentira, como parque de atracciones».

7 En este sentido, sería interesante comparar esa postura pacifista de Rance, con la actual postura del occidente europeo acerca de cualquier elemento que haga referencia al militarismo. Rance, finalmente, empuña el arma y, aunque no es quien mata finalmente a Liberty, es el impulsor heroico de ese acto. Si trasladamos ahora esa estructura a un escenario internacional ¿se podría pensar que ese fue el caso en la II Guerra Mundial entre EEUU y Europa y que, en un tiempo más cercano, como en Sarajevo o Irak, Europa simplemente se ha inhibido, dejando a EEUU el papel de malo? En cierto modo, representa también la diferencia entre saber y comprometerse a matar a Liberty Valance y creer, sin que exista compromiso más que el imaginario, que éste se va a morir él solo ante las cámaras de la CNN...

Sin embargo, hay algo que emparenta a *Network* con *El hombre que mató a Liberty Valance*: en ambos filmes hay un poder desbocado, que no atiende al ser de los sujetos. Así, lo que finalmente cambia en *Network* respecto del film clásico es la condición de la aparición o no de un héroe que llegue hasta las últimas consecuencias por defender lo justo.

Esto es algo que está muy remarcado en el film de Ford. Por ejemplo, el centro geométrico del film, es decir, cuando ha pasado la primera hora de las dos del metraje total del film -y si es acordada la importancia capital que en todo film tiene su centro-, se comprueba que dicho centro está ocupado por la secuencia en la que Rance aprende a manejar un arma. Es muy interesante que Ford lo remarque de esa manera tan evidente, porque durante todo el relato Rance ha estado evitando todo contacto con las armas⁷.

Además, si en *El hombre que mató a Liberty Valance* el Poder adquiere una imagen clara en el cuerpo del antagonista, en *Network* ésta adquiere

un carácter múltiple, polimorfo, pero igualmente mortífero al final, pues en este caso sí, el presentador muere asesinado por unos terroristas en el mismo plató.

Las implicaciones sexuales también están presentes en Network, pues los terroristas están comandadas por una mujer negra, líder activista, que representa el poder de la mujer masculinizada. Esta mujer, además, es amiga de la directora del programa de Howard, que es a su vez amante del mejor amigo de éste. Precisamente, la historia de Howard corre paralela a esa historia de pasión incestuosa que, finalmente, se define como imposible.

La muerte y lo sagrado

En F5 Liberty realiza un acto ritual invertido: tapa el rostro del Sr. Peabody en un último acto irrespetuoso irónico e hiriente. Posteriormente la ironía se vuelve sobre sí misma, pues el Sr. Peabody no llega a morir. Este gesto adquiere, además, un sentido perverso, pues al inicio de la secuencia que analizamos se comprueba que en la portada del periódico se explica cómo Liberty Valance ha sido vencido.

A continuación, se rompe en Rance Stodard la resistencia a empuñar un arma heroicamente y no duda en retar a Liberty. Cuando sale de plano en busca de su arma, Ford no le sigue con la cámara, sino que la deja fija, quedando el plano vacío por unos instantes (F6): vacío de personajes, pero lleno de sentido, pues es la representación de la posible muerte a la que va a enfrentarse Rance y la real (no la del Sr. Peabody) que vendrá a continuación (la de Liberty Valance). Sea como fuere, un reto al que Rance deberá enfrentarse para imponer la Ley y lograr como recompensa a la mujer. Lo que representa, pues, ese vacío, es una imagen del Poder que se aleja de lo imaginario para entrar decididamente en un terreno donde se da la posibilidad de gestionarlo dentro de otra lógica: no una relativista o siniestra, sino una fuera de toda imagen y, aún así, simbólica.

En F7, por su parte, vemos la simulación de la muerte: Howard, el presentador estrella, simula su muerte en directo, como si llegase a un éxtasis religioso al final de cada una de sus actuaciones ante la cámara. Aquí, sin embargo, no se tapa el rostro del virtualmente muerto: la hipervisibilidad a que da lugar la televisión lo impide. Al contrario, se hace evidente la absoluta accesibilidad del espectador a la muerte, como puede observarse en F8 que muestra al público del plató, el brillo cega-



F5



F6



F7



F8

dor de la luz de los focos y, sobre todo, al gran ojo siniestro de la cámara.

Hemos comprobado con estos dos ejemplos cinematográficos que una misma representación visual violenta del Poder puede concluirse en un sentido radicalmente diferente, según el grado de compromiso con la idea de Justicia que se tenga, así como con la capacidad de convertirse en héroe en un momento dado.

Asimismo, hemos analizado cómo el espacio en el que se desarrolle esa lucha por humanizar los conceptos del Poder y de lo Justo es de suma importancia, pues de cómo se gestione, por ejemplo, en el ámbito de la mirada, surge su capacidad de convertirse en un espacio, esta vez sí, simbólico; es decir, en un espacio para lo Sagrado.

De cómo gestionemos el enorme Poder que ostentamos por ser la civilización de la Imagen, la más avanzada del planeta, dependerá nuestra supervivencia. Dicho de otro modo, ésta dependerá de nuestra capacidad para seguir creando espacios sagrados para la subjetividad humana. Y en ese bricolaje simbólico es de especial importancia, igualmente, poder hallar todavía un lugar para el héroe. En última instancia, pues, es un compromiso moral acuciante seguir investigando el estatus de lo sagrado y su relación con el héroe.