

El deseo femenino en *El hombre que mató a Liberty Valance* de John Ford (1962): la sombrerera y la flor de cactus

Begoña Siles Ojeda¹
Carolina Hermida-Bellot²

Recibido: 11/09/2025
Aceptado por pares: 29/11/2025

Enviado a pares: 29/09/2025
Aprobado: 22/04/2026

DOI: 10.5294/pacla.2026.29.s3.8

Para citar este artículo / To reference this article / Para citar este artigo

Siles Ojeda, B. y Hermida-Bellot, C. (2026). El deseo femenino en *El hombre que mató a Liberty Valance* de John Ford (1962): La sombrerera y la flor de cactus. *Palabra Clave*, 29(s3), e29s38. <https://doi.org/10.5294/pacla.2026.29.s3.8>

Resumen

El artículo propone una relectura de la película *El hombre que mató a Liberty Valance* de John Ford (1962) desde los presupuestos teóricos y metodológicos desarrollados por el profesor Jesús González Requena. La metodología empleada se basa en el análisis textual, que combina elementos del psicoanálisis, la semiótica y la filosofía, para desentrañar el inconsciente simbólico inscrito en el texto fílmico. Se incorporan también planteamientos teóricos de Sigmund Freud, Julia Kristeva y Gilles Deleuze para explorar la diferencia sexual, el deseo y la violencia como ejes estructurantes del relato. El análisis se centra en el triángulo amoroso entre Hallie (Vera Miles), Tom Doniphon (John Wayne) y Ransom Stoddard (James Stewart), mostrando cómo el deseo de

1 <https://orcid.org/0000-0002-5964-5116>. Universidad Cardenal Herrera-CEU, CEU Universities. besiles@uchceu.es

2 <https://orcid.org/0000-0003-2864-7730>. Universitat Politècnica de València. carolina.hermida@upv.es

Hallie (ligado al progreso, la educación y la ley) moviliza la acción de los protagonistas masculinos. El artículo concluye que el filme narra una historia de amor melancólica, en la que los deseos (femeninos y masculinos) se enfrentan a la imposibilidad de su plena realización, imposibilidad simbolizada en la flor de cactus contenida en la sombrerera de Hallie, que cierra el filme.

Palabras clave

Cine; análisis cualitativo; estética; estudios sobre las mujeres.

Female Desire in John Ford's *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962): The Hatbox and the Cactus Flower

Abstract

The article proposes a reinterpretation of John Ford's *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962) based on the theoretical and methodological premises developed by Professor Jesús González Requena. Its methodology is grounded in textual analysis, which brings together elements of psychoanalysis, semiotics, and philosophy to unravel the symbolic unconscious embedded in the film text. Theoretical approaches by Sigmund Freud, Julia Kristeva, and Gilles Deleuze are also incorporated to explore sexual difference, desire, and violence as key organizing principles of the narrative. The analysis focuses on the love triangle involving Hallie (Vera Miles), Tom Doniphon (John Wayne), and Ransom Stoddard (James Stewart), showing how Hallie's desire—linked to progress, education, and the law—drives the male protagonists' actions. The article concludes that the film tells a melancholy love story in which female and male desires confront the impossibility of their full realization—an impossibility symbolized by the cactus flower in Hallie's hatbox in the film's closing shot.

Keywords

Film; qualitative analysis; aesthetics; women's studies.

O desejo feminino em *The Man Who Shot Liberty Valance*, de John Ford (1962): a caixa de chapéu e a flor de cacto

Resumo

Este artigo propõe uma releitura do filme *O homem que matou o facínora* (*The Man Who Shot Liberty Valance*), dirigido por John Ford (1962), a partir dos pressupostos teóricos e metodológicos desenvolvidos pelo professor Jesús González Requena. A metodologia adotada baseia-se na análise textual, que combina elementos da psicanálise, da semiótica e da filosofia para desvendar o inconsciente simbólico inscrito no texto fílmico. Também são incorporadas contribuições teóricas de Sigmund Freud, Julia Kristeva e Gilles Deleuze para explorar a diferença sexual, o desejo e a violência como eixos estruturantes do relato. A análise concentra-se no triângulo amoroso entre Hallie (Vera Miles), Tom Doniphon (John Wayne) e Ransom Stoddard (James Stewart), mostrando como o desejo de Hallie — ligado ao progresso, à educação e à lei — mobiliza a ação dos protagonistas masculinos. O artigo conclui que o filme narra uma história de amor melancólica, na qual os desejos — femininos e masculinos — confrontam-se com a impossibilidade de sua plena realização, simbolizada na flor de cacto contida na caixa de chapéu de Hallie, que encerra o filme.

Palavras-chave

Cinema; análise qualitativa; estética; estudos sobre as mulheres.

Introducción

Cuando se rememora la obra del director John Ford se establece inmediatamente una cadena metonímica con dos emblemas representativos de la masculinidad caracterizada por una conducta activa: el género del wéstern y el actor John Wayne.

Ahora bien, aunque pueda parecer una paradoja, partimos de la hipótesis de que en el centro secreto de la obra del director Ford hay una fascinación por las mujeres que saben qué hacer con su deseo. De tal forma que, ante la masculinidad activa del héroe del wéstern “fordiano”, nos encontramos unos personajes femeninos que, mediante su supuesta pasividad, despliegan una gran actividad para materializar el encuentro amoroso con el otro.

Freud (1997) planteó que este pensamiento de “caracterizar psicológicamente la feminidad por su preferencia de fines pasivos [...] no equivale a la pasividad, puesto que puede ser necesaria una gran actividad para conseguir un fin pasivo” (p. 3166). De este modo, Freud cuestiona la identificación automática entre masculino-activo y femenino-pasivo, y sobre todo se centra en disputar que la pasividad femenina, condicionada por las normas sociales y por la posición pasiva de la mujer en el ámbito biológico-sexual, deba extenderse a otras esferas de la feminidad, concretamente en lo referente a su libido.

Esta distinción es crucial, pues lo que en la superficie de la trama “fordiana” puede leerse como inacción o espera femenina es, en realidad, la puesta en marcha de una intensa actividad estratégica dirigida a materializar el deseo y fijar el objeto amoroso.

Bajo esta premisa, en este artículo, nos centraremos en el análisis de la diferencia sexual en la película *El hombre que mató a Liberty Valance* (Ford, 1962). Un análisis que nos convoca a interrogarnos por el deseo femenino y masculino, tanto el que late en el corazón de la protagonista, Hallie (Vera Miles), como el que palpita en las entrañas de los dos protagonistas, Tom Doniphon (John Wayne) y Ransom Stoddard

(James Stewart). Así, en los deseos de estos personajes, el amor se revela como esencia trascendental de la trama de este wéstern.

Parafraseando a Kristeva (1987), esta película crepuscular de Ford contiene una de las más intrincadas “historias de amor” del cine. Kristeva estudia cómo la cultura configura las expectativas amorosas y cómo el amor puede impulsar transformaciones sociales y personales. Por ello, en este artículo, *El hombre que mató a Liberty Valance* (Ford, 1962) no se analizará simplemente como un wéstern o un drama político, sino a través de una lente que prioriza la dimensión trascendental del amor y el deseo.

El wéstern clásico de John Ford

El hombre que mató a Liberty Valance (Ford, 1962), a pesar de ser un filme considerado anacrónico en los anales del género del wéstern, es contemplado como uno de los wésterns clásicos tanto del director (un cineasta que se presentaba siempre con estas palabras: “Me llamo John Ford y hago películas del Oeste”) como del género, además de ser uno de los más emblemáticos de la historia del cine por su belleza estética y complejidad narrativa.

Para González Requena (2010), *El hombre que mató a Liberty Valance* (Ford, 1962) no solo constituye una de las obras más representativas de la escritura clásica cinematográfica (junto con los otros dos wésterns de Ford: *La diligencia* (1939) y *Centauros del desierto* (1956), sino, además, uno de los grandes relatos mitológicos del siglo XX. Esto supone que *El hombre que mató a Liberty Valance*, al igual que las tragedias de Sófocles, las de Shakespeare o la novela de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes, atraviesa el espacio y el tiempo, el contexto social, político y de producción de la obra, para conmover a los espectadores de cualquier época. Una valoración, por tanto, que nos hace pensar que el contexto épico del wéstern, y en concreto *El hombre que mató a Liberty Valance*, al igual que toda buena obra de arte, apela al inconsciente, al drama subjetivo de cada espectador.

A este respecto, González Requena (2006) añade a la idea de que los relatos míticos configuran el inconsciente su importancia antropológica:

Por ello, decir que los relatos permiten a los sujetos elaborar sus deseos inconscientes, siendo algo cierto, resulta del todo insuficiente para rendir cuentas de la magnitud, propiamente antropológica, de su función. Pues, antes que eso, y por su implicación activa en el proceso edípico, se nos descubren como máquinas simbólicas decisivas en el proceso de articulación de la pulsión en deseo. O formulado de manera más sencilla —pero no menos exacta—: es en los relatos simbólicos donde los sujetos aprenden a desear. (p. 557)

De este modo, el wéstern de Ford, en particular, pero el cine clásico, en general, como espacio artístico, mítico y épico, escenifica la pulsión que nos habita. Una pulsión que hace referencia a lo real de la existencia, como verdad. Como afirma Martín Arias (1999), “el texto artístico, para serlo, debe enfrentarnos a la verdad [...] que, para el ser humano, tiene que ver con lo real”, siendo el sexo y la violencia “lo más real que existe para el ser humano” (p. 36); ahora bien, continúa Martín Arias, en el buen cine clásico, lo real del sexo y la violencia no solo se escenifica, sino que se “articula simbólicamente”.

Una articulación simbólica que tiene que ver con dar sentido a esa verdad de lo real, estableciendo relaciones metafóricas que hablen de la violencia (la pulsión de muerte) y la diferencia sexual (la pulsión de vida). Es más, como explica Martín Arias (1999), la violencia, como el sexo, no solo están presentes, sino que se enlazan, esto es, “la violencia comparece en el texto clásico ligada a la construcción de una metáfora de la relación sexual” (p. 38).

Por ello, como apunta González Requena (2006), “la ley simbólica que conforma el universo del relato clásico es una ley sexuada, en cuya configuración nuclear se localiza la construcción de la diferencia sexual: lo activo y lo pasivo, el sujeto y el objeto, el héroe y la mujer, constituyen los términos que modelan ese acto” (p. 563). Y el acto al que se refiere el autor es el que realiza el héroe del relato al enfrentarse, en el momento

justo, a lo real de la existencia (de la violencia y el sexo); ahora bien, precisa que ha de ser un acto enlazado a la promesa de la palabra para que pueda sentirse como un acto verdadero.

De tal modo, para Martín Arias (1999):

Las mejores metáforas, las más brillantes, las más esplendorosas, las que más impactan en el cine clásico, por ejemplo, en el cine de John Ford, giran en torno a esto, a la construcción simbólica, metafórica, a través de una trama de conflictos, de la diferencia masculino/femenino. (p. 38)

Metodología

Para abordar cómo se escenifica el deseo femenino y el masculino, cómo se representa la diferencia sexual y la violencia que estructura la trama de la historia del filme *El hombre que mató a Liberty Valance* (Ford, 1962), utilizaremos los planteamientos metodológicos y teóricos del análisis textual desarrollado por González Requena. Este análisis consiste en una lectura deletreada de cualquier tipo de texto, con atención al texto artístico o mítico, como el que nos concierne, por entender que es un espacio donde queda inscrita la huella inconsciente de la experiencia subjetiva, tanto del autor como del lector-espectador, más allá de la intención comunicativa o narrativa de índole funcional. Este método y teoría del texto convoca y confronta saberes, como la filosofía, el psicoanálisis, la semiótica o la antropología: saberes involucrados con el problema de la subjetividad humana. Por ello, tendremos también como referencia algunos ensayos clínicos de Freud (1997, 2006) y las aportaciones teóricas de Kristeva (1987, 2017) y Deleuze (1984).

La obra de estos autores nos permitirá dilucidar el objetivo principal del análisis de *El hombre que mató a Liberty Valance* (Ford, 1962): que Hallie, la protagonista, no es un ser pasivo en la historia del filme, sino que sabe lo que quiere, tal y como hemos señalado en la presentación del artículo. Es más, será su deseo el que movilice, en parte, la trama, en el sentido de emplazar a actuar a los dos protagonistas: Tom Doniphon y Ransom Stoddard.

Para abordar el análisis, se ha realizado un estudio de la trama de la película a partir de sus diálogos, así como un *decoupage* de la obra filmica, con atención en los aspectos relacionados con la puesta en escena y en imagen, ya que todos estos elementos tienen un valor metafórico y metonímico en la construcción del deseo de los personajes.

Análisis

Ransom Stoddard versus Tom Doniphon: el libro de leyes y el revólver

El hombre que mató a Liberty Valance (Ford, 1962) está claramente dividido en dos partes temporales, cada una de ellas reflejando la realidad histórica del pueblo ficticio de Shinbone donde se desarrolla la historia de los tres protagonistas: Tom Doniphon, Ransom Stoddard y Hallie.

El relato se inicia en el tiempo presente de los personajes, cuando el senador Ransom Stoddard y su mujer Hallie vuelven a Shinbone para asistir al funeral de su viejo amigo Tom Doniphon. Ahora bien, este presente queda atravesado por un extenso *flashback*, que ocupa el grueso del relato, donde el senador Ransom Stoddard cuenta a los periodistas del *Shinbone Star* quién fue Tom Doniphon, ante la insistencia del editor Maxwell Scott (Carleton Young):

Maxwell Scott: Senador, no quisiera inmiscuirme, pero un senador de los EE. UU. es noticia. ¿Por qué ha efectuado este largo viaje para enterrar a un hombre? No puede usted limitarse a decir que se llamaba Tom Doniphon y nada más. ¿Quién fue Tom Doniphon?

A cuya pregunta, Ransom Stoddard contesta lacónicamente y con un tono enfadado: “Un amigo. Y desearíamos que nos dejaran en paz”. Respuesta que no frena al editor del periódico, que insiste: “Lo siento senador Stoddard, pero no me basta. Tengo derecho a conocer toda la historia”. Ante dicha persistencia, Stoddard se levanta, mira a su mujer y, tras obtener el consentimiento de ella con un gesto afirmativo de la cabeza, accede: “Creo que está usted en su derecho”.

Así es como Ransom Stoddard inicia su relato:

Ransom Stoddard: La primera vez que llegué a Shinbone fue en una diligencia. Hace muchos años me licencié en Derecho, con la maleta llena de libros de leyes, el reloj de mi padre y 14,80 dólares. Seguí literalmente el consejo de Horace Greeley:³ Ve al Oeste, joven, y busca fama, fortuna y aventura

Pero antes de hallar fama y fortuna, Stoddard tiene que enfrentarse a la aventura del salvaje Oeste: a la violencia pulsional, gozosa, impuesta por el forajido Liberty Valance (Lee Marvin), quien, con sus secuaces, asalta la diligencia en la que viaja el joven Ransom y otros pasajeros, entre ellos, una mujer viuda a la que arrebatan sus pertenencias con una agresividad arbitraria que desata la furia de Ransom. Se produce, entonces, un enfrentamiento entre Liberty y Ransom que moviliza la interrogación sobre qué es ser hombre y, por ende, qué atributos masculinos lo recubren:

Ransom Stoddard: ¡Quita las manos! ¿Qué clase de hombres sois?

Liberty Valance: De esta clase, amigo [*lo golpea*]. Ahora, ¿qué clase de hombre eres tú?

Ransom Stoddard: Soy abogado y estoy autorizado en este territorio. Puede apuntarnos ahora, pero lo veré en prisión.

Liberty Valance: ¿Prisión? [*lo golpea con el látigo*]. Un libro, leyes... abogado ¿eh?... yo te enseñaré la ley... la ley del Oeste.

Se plantea, entonces, desde el inicio un duelo entre dos tipos de hombres: el abogado, quien a través de sus libros encarna la ley jurídica proveniente del Este; y el forajido, quien con su látigo impone la ley del más fuerte que impera en el Oeste.

En este sentido, Deleuze (1984) considera que “Ford tiene una gran inclinación por esta estructura dualista, que indica también un

3 Horace Greeley (1811-1872) fue un periodista y político estadounidense. Fue uno de los fundadores del Partido Republicano (1854) y director del *New York Daily Tribune*, el periódico más influyente de Estados Unidos entre 1840 y 1870 (Martín Arias, 2023).

binomio: el hombre de ley relevando al hombre del Oeste en Liberty Valance” (p. 220).⁴

Sin embargo, al inicio del relato, la ley que todos los habitantes de Shinbone conocen y aceptan es la ley de este “hombre del Oeste”, tal y como Tom Doniphon explica a Ransom en su primer encuentro, en la cocina del Restaurante Peter, mientras le están curando las heridas producidas por Liberty Valance en el asalto a la diligencia:

Ransom Stoddard: ¿Cómo decía que se llamaba... el hombre del látigo de plata?

Tom Doniphon: Liberty Valance. Pero si eso es lo que va a hacer, es mejor que consiga un arma [*ofreciéndole a Ransom su propia pistola*].

Ransom Stoddard: ¿Una pistola? Yo no quiero una pistola, no quiero matarlo, quiero ponerlo en la cárcel.

Tom Doniphon: Esos libros de leyes son importantes para usted, pero aquí no. Ahí fuera un hombre resuelve sus propios problemas [*echándose la mano a la cartuchera*].

Ransom Stoddard: ¿Sabe lo que me está diciendo? Está diciendo exactamente lo que dice Liberty Valance. ¿A qué clase de comunidad he venido? Todos parecen conocer a Liberty Valance, es un ladrón armado, un asesino, pero el único consejo que usted me da es que consiga un arma.

Como vemos, Tom Doniphon asume que la comunidad a la que Ransom ha ido a parar es una comunidad dominada por la ley del más fuerte, una ley que ejercen e imponen aquellos hombres que saben manejar rápidamente una pistola, tal y como hace Tom, quien sabe manejar el arma, siendo, incluso, más rápido que el propio Liberty: “Liberty Valance es el hombre más duro al sur del Picketwire, después de mí”, afirma. Por tanto, si Ransom quiere llevar a cabo la tarea que se ha impuesto (encerrar a Liberty Valance en prisión) va a necesitar un revólver, como le aconseja Tom cuando comprueba que este persiste en colgar el

4 Una estructura dualista que a Deleuze (1984) le hace preguntarse si el duelo en el filme no es solo con el bandolero, sino también “con la mujer, con el amigo, con el recién llegado que va a suplantarlo” (p. 219).

letrado que indica: “Ransom Stoddard, abogado”: “Acepta un consejo, forastero: si pones eso, tendrás que defenderlo con un arma, y tú no eres exactamente de ese tipo”.

De nuevo, en estas últimas palabras de Tom, igual que en las anteriores de Liberty, resuena la interrogación sobre el tipo de hombre que Ransom es, o no es. Comentarios que evidencian, por una parte, que existen dos tipos de hombres, y, por otra, que Ransom se comporta de manera anómala con respecto a los atributos e ideales considerados masculinos en el viejo Oeste.

Ransom Stoddard es, ante todo, “abogado”, y así lo reitera ante Liberty y Tom. Un abogado con la autorización y el deseo de poner orden y ley en el territorio salvaje a través del derecho y la educación, tal y como reza en la pizarra de la escuela que funda en Shinbone: “La educación es la base de la ley y el orden”. Su tarea en el Oeste, por tanto, tiene que ver con el fin civilizatorio, esto es, implantar los ideales del relato de la modernidad de libertad y democracia, fin que solo podrá materializar si encarcela a Liberty Valance.

En principio, Ransom posee los atributos necesarios para convertirse en el héroe del relato y cumplir con su tarea, pues tiene el *saber* jurídico, ofrecido por los libros de leyes que lo acompañan; el *poder*, en el sentido de autorización, que le otorga la Licenciatura en Derecho sobre el territorio;⁵ y el *querer*, que surge de su carácter obstinado e intrépido que le llevará a enfrentarse a Liberty Valance.

Sin embargo, como sabemos, fallará en su tarea inicial, pues no logrará encarcelar a Liberty Valance. Es precisamente ese semblante narcisista de “soy abogado” el que impide a Ransom saber de lo real de la violencia, de la pulsión que anida en ese salvaje Oeste, que está metaforizada en Liberty Valance, quien solo podrá ser anulado, como advertía Tom,

5 “Se llama Territorio al espacio que aún no está organizado políticamente y permanece bajo la tutela del gobierno federal hasta que se organiza su autogobierno y acaba por ser admitido como estado de la Unión” (Johnson, 2011, p. 130).

mediante el uso de la pistola. A este respecto, cabe recordar las palabras de González Requena (2010) cuando aclara que “el narcisismo no es otra cosa que una especie particular de ceguera”.

Por ello, Ransom, como abogado del Este, se pasea ufano con sus libros de leyes y ataviado con un delantal⁶ que utiliza en su trabajo de lavaplatos sirviendo mesas y siendo la mofa tanto de Liberty Valance como del editor del periódico, Dutton Peabody (Edmond O’Brien), y de Tom Doniphon, por el carácter afeminado que le otorga. Un carácter afeminado que se enfatiza por las caídas, los desfallecimientos que sufre y no saber utilizar un revólver. Pues Ransom carece de todos aquellos objetos que caracterizan la masculinidad en el salvaje Oeste: de pistola, de caballo (Ransom llega en la diligencia y se desplaza por el territorio en carruaje) y, curiosamente, de sombrero (y decimos “curiosamente” porque todos los hombres del relato llevan sombrero, excepto Ransom, en este salvaje Oeste) (figura 1).

Figura 1. Fotogramas de *El hombre que mató a Liberty Valance*.



Fuente: Ford (1962). Códigos de tiempo: A) 0:20:23; B) 0:33:33; C) 0:43:43; D) 1:33:33.

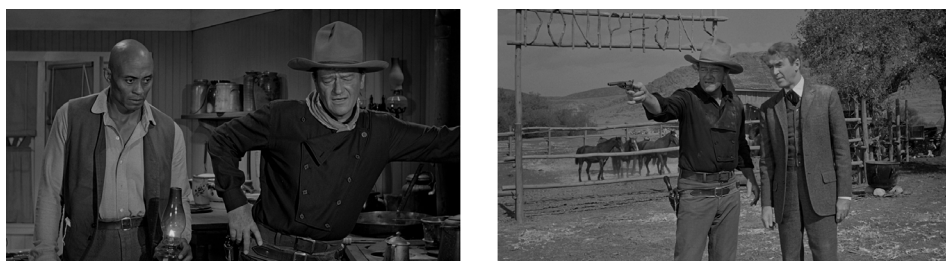
⁶ En el cine de John Ford, en concreto en sus wésterns, esta prenda, en principio insignificante, es una de las más dignas y hermosas del vestuario de las mujeres fordianas.

Frente al abogado, Ransom Stoddard, el vaquero, Tom Doniphon. Este sabe que la realidad del Oeste está condicionada por la ley del más fuerte, impuesta por el manejo del arma, fuera de la ley jurídica. Tom no inicia nunca una acción violenta, pero todos lo respetan en Shinbone por ser el más rápido manejando la pistola, un arma que pone al servicio de la defensa de la comunidad.

Como sostiene Martín Arias (2011), parafraseando las ideas de Anderson (1999), Tom Doniphon “aparece en campo adornado con los atributos de la antigua ley de la nobleza caballeresca que se resume en el enunciado: ‘Equitore, arcum tendere, veritarem dicere’ (montar, disparar y dar en el blanco, y decir la verdad)” (p. 12).

Tom, como buen vaquero del Oeste, está caracterizado por la pistola, las botas, el caballo y el sombrero (figura 2). Objetos que son reclamados autoritariamente por Ransom Stoddard al inicio del filme al comprobar que el cadáver de Tom ha sido despojado de ellos: “Ponle sus botas, su cinturón y su revólver”; elementos que, para Ransom, dignifican la vida y la muerte de Tom.

Figura 2. Fotogramas de *El hombre que mató a Liberty Valance*.



Fuente: Ford (1962). Códigos de tiempo: A) 0:20:58; B) 1:04:55.

Estos dos hombres, con sus diferentes atributos, conforman la trama amorosa del relato al estar unidos por el deseo de la mujer, Hallie, sobre el que pivota la narración.

Y bien, ¿cuál es el deseo de esta mujer?

El deseo de Hallie: la forja catalizadora del progreso civilizatorio

En un principio, todos localizan el deseo amoroso de Hallie ligado al de Tom Doniphon, quien está construyendo un cuarto y un porche para cuando se casen. Así lo manifiesta, por ejemplo, el padre de Hallie, Peter, quien replica a su mujer: “Si Tom Doniphon es listo, se lo pedirá [matrimonio] antes de que mi mujer le haga enfadar”.

También el redactor del *Shinbone Star*, Peabody, pregunta a Tom si “se oyen campanas de boda” cuando, en el restaurante de Peter, Tom confiesa lo bonita que es Hallie. Pero no solo ellos dan por hecho esa ligazón entre Hallie y Tom, sino que el propio Ransom lo corrobora, en la conversación que mantiene con Tom cuando este lo conduce hasta su casa para enseñarle a manejar un arma:

Tom Doniphon: Mira [*enseñándole el porche*].

Ransom Stoddard: Muy bien. ¿Qué intentas decirme?

Tom Doniphon: Quiero decirte que Hallie es mi chica. Estoy construyendo ese cuarto y el porche para cuando nos casemos.

Ransom Stoddard: Tom, creo que eso lo saben todos.

Tom Doniphon: Todos menos Hallie y, tal vez tú.

Ransom Stoddard: Eso es mentira y tú lo sabes.

La relación entre Hallie y Tom queda metaforizada en la flor de cactus que Tom le regala y que ella acepta con efusiva alegría, afirmando emocionada que “es la flor de cactus más bonita que ha visto”, procediendo inmediatamente a plantarla en su pequeño jardín.

Sin embargo, esta relación que todo el pueblo parece conocer y aprobar se ve truncada con la llegada de Ransom a Shinbone, ante lo cual podemos preguntarnos: ¿por qué Hallie queda prendada de este abogado que, como hemos comentado, se aleja de los valores tradicionales masculinos que imperan en el Oeste? La respuesta la podemos encontrar en varios indicios que manifiestan el acercamiento de Hallie a los valores del Este que Ransom representa.

El primero de ellos es el hecho de que Ransom llegue al pueblo malherido con el mérito de ser un “pobre hombre, golpeado y azotado por intentar proteger a una mujer”, palabras cariñosas que Hallie dedica al abogado la primera vez que lo ve mientras cura sus heridas. Unas palabras que despiertan la burla de Tom hacia Ransom: “Bien, Pompey, parece que tenemos a un defensor de las mujeres”, dice con aire socarrón, pero que despiertan también cierta inquietud e incomodidad en Tom, como se demuestra cuando entra con el cactus en la cocina y observa a Ransom y Hallie, cercanos el uno al otro: “Bien, forastero, veo que sigue protegiendo a las damas”, comenta con ironía.

El segundo indicio lo encontramos también en la misma escena, en la que Ransom no solo queda tildado como “el defensor de las mujeres”, sino que se presenta también como el abogado dispuesto a encarcelar a su agresor sin necesidad de utilizar las armas. Semejante declaración de principios asombra a Hallie hasta el punto de llegar a exclamar contra Tom, y en favor de Ransom, que “un poco de ley y orden en Shinbone no harían mal a nadie”, identificándose así con la tarea que Ransom encarna: la del orden civilizatorio.

El tercer y definitivo indicio es la alegría con la que Hallie recibirá el compromiso por parte de Ransom de enseñarle a leer y a escribir. Aunque sea de forma accidental, es Ransom quien pone por primera vez un libro en sus manos: “Coge el libro, vamos, coge el libro. Nora, Peter, ¡venid a escuchar esto! Coge el libro. Aquí, donde dice: ‘Bajo la ley de este territorio...’ Hallie, léelo en alto”. Un libro que ella no sabe leer en ese momento, pero en el cual localiza ese deseo de orden y de ley para Shinbone.

Podríamos sostener que Ransom llama la atención de Hallie porque, más allá de su belleza (único rasgo que Tom destaca de ella), es capaz de ver en ella a un sujeto deseante. En términos psicoanalíticos: “El sujeto [en nuestro caso, Hallie] solo existe si se identifica con otro ideal que es el otro que habla [Ransom], el otro en cuanto hablante. Fantasma, formación simbólica más allá del espejo, ese Otro [...] hace de él un Sujeto” (Kristeva, 1987, pp. 30-31).

Así, el compromiso de Hallie con la tarea civilizatoria y la renuncia a la violencia es tal que, cuando Ransom toma contacto con la realidad violenta del Oeste y ordena a todos los que acuden a la escuela que se marchen a sus casas, Hallie se enfada con él y le recuerda su propósito: “Rance, después de todo lo que nos has enseñado, ¿cómo puedes decir ahora que nos escondamos?”.

De este modo, si, tal y como hemos señalado al principio, Freud entiende que, para la supuesta pasividad femenina, es necesaria una gran actividad, ¿no ven en estas posturas de Hallie pruebas suficientes de su deseo? Un deseo que la lleva a afirmarse enérgicamente ante Tom cuando este le ordena que abandone la escuela ante el peligro que supone la llegada de Liberty al pueblo: “Escúchame, Tom Doniphon. Lo que haga o dónde vaya no es asunto tuyo. Yo no te pertenezco”.

La determinación de Hallie, aunque sutil, es tal que acaba extendiéndose a Tom, quien, como buen héroe “fordiano”, renuncia a su amor por Hallie con tal de que ella pueda ver cumplido su propio deseo, que pasa porque Ransom cumpla con su tarea. De ahí que, en la convención, Tom, como destinador de la tarea del nuevo héroe, conmine a Ransom a presentarse a las elecciones para que cumpla con la palabra dada a Hallie de establecer el orden en Shinbone: “Hallie es ahora tu chica. Vuelve ahí dentro y acepta la nominación. Tú le enseñaste a leer y a escribir. ¡Ahora dale algo para que lea y escriba!”.

Así pues, aunque en la película se repite en diversas ocasiones que Hallie es la chica de Tom, su relación nunca llegará a prosperar, pues su deseo se focaliza en esos libros que le ofrece Ransom. Como refiere González Requena (2010), Hallie se convierte en el catalizador del progreso y la modernización del salvaje Oeste,⁷ como se evidencia en la conversación que mantiene con Ransom en torno a la “flor de cactus” y las “rosas de verdad”:

7 Según Lema (2005): “En ella [Hallie] se borran las fronteras entre las culturas del Oeste y del Este. Siente amor por su tierra y orgullo por haberse ido a educar. Congenia tanto con Tom como con Ransom. Propicia la unión entre los dos para que el pueblo se deshaga de Liberty Valance”.

Hallie: ¿No es la cosa más bonita que has visto? [*observando la flor de cactus*].

Ransom Stoddard: Sí, es muy bonita. Hallie, ¿has visto alguna vez una rosa de verdad?

Hallie: No, pero algún día, si se construye una presa en el río, tendremos agua y toda clase de flores.

La flor de cactus que Tom le ha regalado, a pesar de su belleza, termina siendo eclipsada por el deseo futuro, representado por toda esa clase de flores que germinarán, cuando la civilización, en forma de presa, canalice el caudal del río (figura 3). Porque es, precisamente, la ausencia de una presa que contenga dicho caudal, lo que favorece la pulsión que predomina en el salvaje Oeste (figura 3).

Figura 3. Fotogramas de *El hombre que mató a Liberty Valance*.



Fuente: Ford (1962). Códigos de tiempo: A) 0:38:18; B) 0:32:35.

Sin embargo, esa flor de cactus cobrará especial protagonismo cuando ese futuro anhelado por Hallie y por Ransom se convierta en el presente desde el cual Hallie, convertida ahora en esposa del senador Ransom Stoddard, se interroga por su deseo.

La sombrerera de Hallie: el deseo nostálgico de la mujer

Si el tiempo de la diligencia (aquella en la que llegó Ransom al viejo Oeste) es el tiempo del pasado, contenido en ese gran *flashback* que ocupa todo el grueso del filme; el tiempo del ferrocarril es el tiempo del presente, que aparece dividido en dos secuencias: la secuencia de inicio y la secuencia de finalización del filme.

Dos secuencias que narran cómo la pareja, formada por Hallie y el senador Stoddard, vuelve a un Shinbone ya civilizado para asistir al humilde funeral de Tom, quien ha fallecido en el completo anonimato. Dos secuencias en las que la joven y enérgica Hallie del pasado da pie a una Hallie madura, cuyos silencios, miradas y gestos desprenden un halo melancólico impregnado de tristeza, añoranza y, quizá, de cierta insatisfacción.

Como bien han estudiado previamente otros autores (González Requena, 2010; Lema, 2005; Mangado, 2017; Martín Arias, 2011, 2017; Sigrun Brodey, 2009), durante la primera secuencia de la película, Hallie se aferra a una enigmática sombrerera que parece magnetizar los movimientos de los personajes, así como los desplazamientos de la cámara y los cambios de plano en el montaje.

Una sombrerera que todos miran, aunque nadie nombra, y que pasa de las manos de Jason Tully (Willis Bouchey) a las de Link Appleyard (Andy Devine), para acabar en las de Hallie, quien la mira y la toca en diversas ocasiones sin mostrar nunca su interior. Solo Ransom se mueve ajeno a ella, siendo el único que no repara en la caja ni la toca en ningún momento, ignorante por completo de lo que esa sombrerera representa para el deseo de su mujer. Pues, aunque durante toda la secuencia se nos oculta, como espectadores, qué es lo que la sombrerera contiene en su interior, al final de la película sabremos, al mismo tiempo que lo descubre Ransom, que esa caja ha estado esperando vacía, pacientemente, para aguardar el más bello cactus en flor que Hallie ha encontrado en el jardín⁸ de la casa donde vivía Tom (figura 4A), rimando, en este sentido, con el cactus que Tom regaló en su momento a Hallie.

Teniendo en cuenta, como refería Freud (2006) al analizar el primer sueño de Dora, que la caja es, igual que el bolsillo o el cofrecillo del sueño, una representación de la genitalidad femenina, no podemos menos que ver en este gesto de Hallie cierto deseo hacia el vaquero que perdió en aras del proyecto civilizatorio. Quizá, por ello, Hallie se mantiene, en el fondo

⁸ Jardín donde, recordemos, Tom quiso construir una habitación y un porche para Hallie, un sueño que nunca llegó a cumplir, pues la casa quedó arrasada por las llamas que él mismo provocó al comprobar que Hallie caía en brazos de Ransom, tras el duelo a muerte con Liberty en el que todos dan a Ransom como vencedor.

de la imagen, de espaldas a Ransom y al ataúd de Tom con la cabeza gacha (figura 4B). Como anota Sigrun Brodey (2009): “No solo renunció a Tom por Ranse, sino que también renunció al amor en favor del progreso, a eros en favor de la igualdad e, incluso, a la estética en favor de la practicidad” (p. 113) (figura 4).

Figura 4. Fotogramas de *El hombre que mató a Liberty Valance*.



Fuente: Ford (1962). Códigos de tiempo: A) 0:07:51; B) 2:00:39.

La pregunta ahora es ¿por qué, entonces, aquel bonito cactus que Tom le regaló a Hallie, y que parecía olvidado, recobra una fuerza inusitada? ¿No será que el orden y la educación ansiadas por Hallie, y de las que Ransom se vanagloria ante los periodistas, ella sabe que han sido posibles gracias a la violencia de Tom convertida en el disparo más certero? Pues, a pesar de que todos los ciudadanos de Shinbone y del territorio dan por hecho que el senador Ransom Stoddard fue quien mató a Liberty Valance en un duelo, los espectadores sabemos, a través del relato de Tom a Ransom el día de la convención, que fue Tom quien, desde la sombra, y gracias a la ayuda de Pompey (Woody Strode), disparó y mató a Liberty (figura 5).

Figura 5. Fotogramas de *El hombre que mató a Liberty Valance*.



Fuente: Ford (1962). Códigos de tiempo: A) 1:34:30; B) 1:57:29.

Para que los espectadores tengamos ese saber, traigamos a colación las palabras de Deleuze (1984) cuando señala:

Ford inventa un procedimiento muy interesante, la imagen modificada: una imagen es mostrada dos veces, pero la segunda, modificada o completada para hacer sentir la diferencia entre S y S'. En *Liberty Valance*, el final muestra la verdadera muerte del bandido y al *cowboy* disparando, mientras que antes se había visto la imagen parcial a la que se atenderá la versión oficial (el que mató al bandido era el futuro senador). (p. 211)

Deleuze (1984) destaca, al mismo tiempo, la nobleza del *cowboy* clásico en la segunda escena:

En *El hombre que mató a Liberty Valance*, se da muerte al bandolero y el orden queda restablecido; pero el *cowboy* que lo mató [Tom] deja creer que quien lo hizo fue el futuro senador [Ransom], aceptando así la transformación de la ley, que deja de ser la tácita ley épica del Oeste para convertirse en la ley escrita o novelesca de la civilización industrial. (p. 211)

Estas mismas ideas fueron expresadas por Johnson (2011) en el relato homónimo, publicado por primera vez en 1953 y en el que se basa la película, donde la autora narra que, si algo heroico hizo el abogado (Ransome Foster en la novela; Stoddard en la película) fue “hacer frente” a *Liberty Valance*, “ir a su encuentro”, y puede estar “orgulloso” de ello, aunque es cierto que “no hizo mucho más” (pp. 146-147). De hecho, podemos considerar este gesto como un acto suicida, pues Ransom falló el tiro. Su gesto heroico de acabar con *Liberty* hubiera sido inútil de no estar acompañado por el tiro certero de Tom (Bert Barricune en la novela), quien “nunca falla”.

Esta precisión de Tom con el arma es conocida por todos, también por Hallie, quien, en dos momentos cruciales de la película, llama desesperadamente a Tom para proteger a Ransom de *Liberty Valance*, sabiendo de la falta de habilidad del abogado con el revólver. La duda que planea entonces sobre todo el filme, cuando se analiza desde el punto de vista de Hallie, es si esta falta en Ransom, junto con

su palabrería política como senador, ha afectado la relación que han mantenido ambos desde que abandonaran Shinbone. Pues, aunque en el filme no se habla ni se muestra cómo ha sido la vida de este matrimonio, lo que se manifiesta de forma sutil, pero evidente, es la insatisfacción de Hallie.

Algo parece haber fallado en el matrimonio. Algo que advierte también Martín Arias (2017), quien cae en la cuenta de que, en la primera secuencia del filme, “todos los personajes secundarios que van apareciendo, llaman a Hallie, ‘señorita’ (Miss Hallie) y nunca ‘Señora’ (Mrs. Stoddard)”, y así se sugiere “que ese difícil y complicado proceso que permite casar a lo femenino con lo masculino no ha concluido del todo” (p. 38).⁹

Parece que lo único que “casa” en esta pareja son esos jardines de Shinbone que han sustituido el desierto, gracias a la labor política de Ransom, respaldada por Hallie. Unos jardines que deberían ser, como dice Hallie en la escena final, un motivo de orgullo para el senador: “Mira esto: en otros tiempos era un desierto, ahora es un jardín. ¿No estás orgulloso?”.

Sin embargo, la satisfacción de la tarea cumplida parece no complacer a ninguno de los dos, pues sobre el senador planea siempre la sombra de Tom, de ahí que Ransom no conteste directamente a Hallie, sino que formule otra pregunta: “Hallie, ¿quién puso las flores de cactus sobre el ataúd de Tom?”. A lo que Hallie contesta tajante: “Fui yo”.

Es necesario destacar el tono funesto de la escena, pues ambos siguen vestidos con los ropajes del funeral, destacando, sobre todo, la negritud del sombrero de Hallie, quien no se lo retira en ningún momento. Como anota Kristeva (2017): “Conscientes de estar condenados a la pérdida de nuestros amores, quizás nos enlutamos más al percibir en el amante la sombra de un objeto amado anteriormente perdido” (p. 19).

9 A este respecto, cabe anotar que en el relato de Johnson (2011) sí se dice claramente que “los Foster tuvieron cuatro hijos” (p. 149); sin embargo, nada en la película parece indicar que Ransom y Hallie los tuvieran.

Así, el gesto de Hallie de poner de forma secreta el cactus en flor sobre el ataúd de Tom orienta su deseo hacia el pasado, recordando a todos la deuda que tienen con un olvidado Tom Doniphon. Deuda saldada simbólicamente con ese cactus y ante la cual Ransom Stoddard declina la cabeza, en un gesto de caída de su narcisismo. Gesto que se repetirá cuando al final el trabajador del ferrocarril lo recuerde de nuevo como “el hombre que mató a Liberty Valance”.

Como señala Deleuze (1984):

El héroe de Liberty Valance se empeña en quitarse la mancha del crimen [la muerte de Liberty Valance] para convertirse en un senador respetable, mientras que los periodistas se obstinan en dejarle su leyenda, sin la cual no sería nada. (p. 211)¹⁰

Por tanto, si los actos de Hallie eran, como referíamos al inicio, el motor de la acción de los dos protagonistas, también ahora, con este pequeño gesto, Hallie consigue por primera vez que Ransom considere su deseo como mujer y se plantee el abandono de su carrera política para volver a ese Oeste ya civilizado, pero sin olvidar la aspereza del desierto, simbolizada en la flor de cactus.

Conclusiones: la melancolía de una historia de amor

El análisis textual realizado en torno a *El hombre que mató a Liberty Valance* (Ford, 1962) confirma la hipótesis central del artículo: no es posible considerar el personaje de Hallie únicamente como un personaje pasivo y secundario respecto de la trama épica del relato, sino que Hallie es la verdadera protagonista de la trama lírica en la que Tom Doniphon y Ransom Stoddard se ven implicados y, sin la cual, la trama épica no encontraría modo alguno de progreso.

10 Deleuze (1984) se refiere a las palabras del editor del *Shinbone Star* cuando Ransom termina su confesión: “Esto es el Oeste, señor. Cuando la leyenda se convierte en hecho, escribe sobre la leyenda”, dice mientras quema la declaración del senador.

A lo largo del análisis se ha confirmado cómo la joven y enérgica Hallie desprende una gran actividad estratégica que materializa su deseo de orden, ley y progreso civilizatorio, movilizando a Ransom y Tom, los personajes masculinos protagonistas de la trama épica, y así se convierte en el catalizador fundamental del progreso civilizatorio en Shinbone.

Además, hemos podido ver cómo el personaje de Hallie, en su madurez, encarna uno de los valores tradicionales del héroe masculino clásico, que es el sacrificio, pues, como se observa al final del filme, no solo Tom sacrifica su amor por Hallie, sino que también ella sacrifica su deseo por Tom en pos del anhelo de un avance civilizatorio que sea capaz de canalizar la violencia pulsional del Oeste salvaje, devastadora para las mujeres, como se ve al inicio del filme.

En este trayecto que realiza el filme (del pasado al presente, del Oeste al Este, de la ley del más fuerte a la ley jurídica, del revólver a los libros), los dos objetos femeninos por excelencia en el filme, la sombrerera (continente) y la flor de cactus (contenido), emergen como símbolos clave del deseo amoroso femenino, pero también de la imposibilidad de la realización plena de dicho deseo.

Podemos afirmar, entonces, que el relato de *El hombre que mató a Liberty Valance* (Ford, 1962) no solo es un wéstern crepuscular, que marca el fin de una era en el género cinematográfico, sino que es también una melancólica historia de amor, tejida con hilos de sacrificio, lealtad y verdades a medias.

La melancolía de esta historia se fragua en el acto sacrificial de Tom, el hombre que de verdad mató a Liberty Valance para salvar a Ransom y permitirle ser un héroe. Un acto que conlleva una deuda afectiva que expande un halo sombrío en la existencia de Ransom y Hallie.

Tom, el héroe olvidado, morirá con la sola compañía de Pompey, lejos del amor de su vida y viendo que su mundo, el viejo y salvaje Oeste se desvanece. Hallie vivirá una existencia de honor y respeto con Ransom,

en su idealizado y civilizado Este, pero siempre con la añoranza de lo que dejó atrás. Y Ransom, el senador resignado a sostener una carrera política construida sobre una mentira, aunque noble, sentirá siempre el peso de la verdad de saber quién fue el hombre que verdaderamente mató a Liberty Valance.

De este modo, observamos cómo, a pesar de la consecución del ideal civilizatorio, la historia de amor consume la vida de los tres personajes bajo el “sol negro de la melancolía” del que hablaba Kristeva (2017), con esa desoladora aflicción de saber que los deseos, ya sean estos femeninos o masculinos, difícilmente casan con la realidad.

El filme consagra, así, la historia de amor como la esencia trascendental de la trama, y revela las complejas dinámicas subjetivas que subyacen a la construcción de la diferencia sexual y el mito en el cine clásico. La imagen final del ferrocarril en el que viajan Hallie y Ransom, alejándose hacia el Este, pero con la promesa en el horizonte de volver hacia el Oeste, y sobre la que se inscribe la palabra FIN, metaforiza este trayecto sinuoso del deseo:

Es el no-tiempo del amor que, instante y eternidad, pasado y futuro, presente, me colma y, sin embargo, me deja insatisfecha. Hasta mañana, hasta siempre, como siempre, fiel, eternamente como antes, como cuando fue, como cuando haya sido, a ti...
¿Permanencia del deseo o de la decepción? (Kristeva, 1987, p. 5)

Contribuciones de autoría (CRediT)

Begoña Siles Ojeda: Conceptualización, metodología, análisis formal, investigación, redacción, supervisión.

Carolina Hermida-Bellot: Metodología, análisis formal, investigación, redacción, visualización.

Referencias

Anderson, L. (1999). *About John Ford*. Plexus.

Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine 1*. Paidós.

- Ford, J. (dir.) (1939). *La diligencia* [película]. United Artists.
- Ford, J. (dir.) (1956). *Centauros del desierto* [película]. C.V. Whitney Pictures.
- Ford, J. (dir.) (1962). *El hombre que mató a Liberty Valance* [película]. John Ford Productions.
- Freud, S. (1997). Nuevas lecciones introductorias al psicoanálisis. Lección XXXIII: La feminidad. *Obras completas* (t. 8, pp. 3164-3178). Biblioteca Nueva.
- Freud, S. (2006). Análisis fragmentario de una histeria (caso Dora). *Obras completas* (t. 3, pp. 934-1002). Biblioteca Nueva.
- González Requena, J. (2006). *Clásico, manierista, posclásico: Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Castilla Ediciones.
- González Requena, J. (2010). *El hombre que mató a Liberty Valance: Teoría de lo simbólico*. En *Seminario Psicoanálisis y Análisis Textual*. Universidad Complutense de Madrid.
- Johnson, D. M. (2011). *Indian country: Un hombre llamado Caballo, El hombre que mató a Liberty Valance y otras historias del Far West*. Valdemar.
- Kristeva, J. (1987). *Historias de amor*. Siglo XXI.
- Kristeva, J. (2017). *Sol negro: Depresión y melancolía*. Wunderkammer.
- Lema, R. (2005). La flor del desierto en *The Man Who Shot Liberty Valance: Un análisis del discurso audiovisual*. *Razón y Palabra*, 46. <https://www.redalyc.org/pdf/1995/199520647011.pdf>
- Mangado, M. (2017). El funeral de un héroe en *El hombre que mató a Liberty Valance*. *Trama y Fondo. Suplemento "Los funerales fordianos"*, pp. 113-122. <https://tramayfondo.com/revista/libros/184/9-Marta-Mangado.pdf>

- Martín Arias, L. (1999). *Un perro andaluz*: Lectura y diferencia sexual. *Trama y Fondo*, 7, 31-49. https://www.tramayfondo.com/revista/libros/52/7_Luis-Martin-Arias.pdf
- Martín Arias, L. (2011). El cine como experiencia estética. *Praxis Pedagógica*, 11(12), 6-15. <https://doi.org/10.26620/uniminuto.praxis.11.12.2011.6-15>
- Martín Arias, L. (2017). Funeral y rito matrimonial en *The man who shot Liberty Valance*. *Trama y Fondo. Suplemento "Los funerales fordianos"*, pp. 29-41. <https://tramayfondo.com/revista/libros/184/2-Luis-Martin-Arias.pdf>
- Martín Arias, L. (2023). "Bar's closed": Política y poética en el cine de Ford. *Trama y Fondo*, 55, 75-94. <https://tramayfondo.com/revista/libros/196/Luis-Martin-Arias.pdf>
- Sigrun Brodey, I. (2009). Cactus Roses and Camellias: Flowers, action, and masculinity in "Sanjurō" and "The Man Who Shot Liberty Valance". *U.S.-Japan Women's Journal*, 36, 92-116.