“El tren de las 3:10” (1957). Resortes estructurales de un género cinematográfico

escrito por Ignacio Ilundain | 17 enero, 2026

El tren de las 3:10 (“3:10 to Yuma”), es un *western* dirigido por Delmer Daves en 1957 cuyo guion está basado en un relato de Elmore Leonard. La película, en blanco y negro, está protagonizada por Glenn Ford en el papel del villano Be Wade y Van Heflin como Dan Evans. *El tren de las 3:10* es una película perteneciente a un género con unas reglas conocidas y que funcionan. Todos los participantes en la realización de esta película conocen su oficio, saben hacer bien lo que hacen. El resultado es una película redonda. Lo mismo se dice de *Casablanca* (M. Curtiz, 1942; reflexión aquí), ejemplo sobresaliente de una película deficiente en el dibujo de los personajes o en el uso de tópicos argumentales, pero cuyo resultado es óptimo.

Esta película es un buen ejemplo para ver cómo funcionan los resortes estructurales que definen un género cinematográfico. Cuando vamos a ver “una del Oeste” (en su período clásico), ya sabemos, más o menos, con lo que nos vamos a encontrar. Conocemos los tipos de historias, de conflictos, de personajes. Las diferentes películas son variantes sobre los mismos tipos de problemáticas. Esta sencilla reflexión es aplicable a todas aquellas películas que pertenezcan a géneros cinematográficos muy bien definidos.

Cuestiones argumentales. Uno/s contra muchos

Solo ante el peligro (F. Zinneman, 1952; reflexión aquí) es una referencia clara de la película que nos ocupa para los espectadores de la época y para los cinéfilos de hoy. La hora

exacta del título, en el original en inglés de las dos cintas, está ligada a la llegada de un tren; el que uno solo tenga que defenderse de muchos… *Río Bravo* (H. Hawks, 1959; reflexión aquí), es una buena y peculiar réplica a *Solo ante el peligro* y con el mismo núcleo argumental. *Los siete magníficos* (J. Surges, 1960), versión americana de la excelente *Los siete samuráis* de Kurosawa (1954): ambas también son películas en las que unos pocos se enfrentan a un enemigo más poderoso.



En otros géneros también se utiliza esta estructura. La inolvidable *Doce hombres sin piedad* (S. Lumet, 1957) en la que un miembro de un jurado se opone a todos los demás. *Un hombre para la eternidad* (F. Zinnemann, 1966) que cuenta la historia de Tomás Moro enfrentándose a Enrique VIII y toda la corte. *El dilema* (M. Mann, 1999) en la que un periodista desvela una práctica fraudulenta de una gran empresa tabaquera norteamericana. Los ejemplos podrían ser innumerables.

En todos los casos, el protagonista (o unos pocos), **teniendo la razón moral de su parte**, se enfrenta a otros, a poderes institucionales imponentes. Algo muy valioso está en juego, y ese bien es el que quiere defender, por el que quiere luchar con riesgo muy alto al poner en peligro su integridad vital. Esta situación de riesgo se multiplica al **no contar con el apoyo** y aprecio de los demás miembros de su grupo.

Dan Evans quiere que sus hijos se sientan orgullosos de su padre mostrando su valentía. Este tema aparece varias veces al comienzo de la película, y es algo central. En las escenas iniciales no lucha contra los asaltantes de la diligencia porque sabe con seguridad que perdería, aunque los hijos le piden hacerlo. Cuando, ya casi al final, todos le dicen que lo deje, que no tiene compromiso por seguir luchando, encontrará una razón más alta para persistir. Los "malos" han matado de manera cruel a un ayudante, un borracho que luchó por el bien común y la justicia. Él no puede hacer menos. Sería traicionar el servicio heroico de su vecino.

El esquema es que alguien justo lucha por algo justo en condiciones de inferioridad, enfrentándose a los injustos en una lucha desigual. Esta situación revela algo peculiar: el bien a defender se considera tan alto que merece la pena el riesgo, y no hacerlo, no intentarlo, se viviría personalmente como traición. En *El tren de las 3:10*, Dan Evans conduce al villano Be Wade a una estación de tren para llevarlo a una ciudad mayor en la que se le juzgará. Tendrá que luchar contra los colaboradores del villano para poder hacerlo.

Nos gusta ver este tipo de historias. El héroe tiene momentos de indecisión, de lucha interna (no así en *Río Rojo*, ya mencionada). Esto permite realizar al espectador una identificación emocional algo realista ya que la lucha interna remite a experiencias biográficas comunes. Además, el héroe no colapsa, lo cual es congruente con el deseo común en los espectadores: resistir es posible.

Por otro lado, a la **integridad moral** se une la **habilidad en la lucha**. Que la habilidad final para vencer sea algo creíble también es necesario. De hecho, en esta película, el héroe no podría haber vencido la dificultad sin la ayuda del villano que paga una deuda contraída, demostrando tener sentido del honor.

Otro aspecto a tener en cuenta es que parece ser una

convicción arraigada el hecho de que los **grandes poderes** lo son porque tienen, cuando menos, una cierta **complicidad con el mal**. Que solo se tiene un gran poder, sea personal o institucional, si se usan recursos para imponer su voluntad. Por eso nos gustaría ver caer a los poderosos a manos del débil justo. Por lo menos, en el cine, el poderoso injusto no queda impune y merecerá la pena luchar por algo noble y difícil si hay alguna esperanza de vencer.

Cuestiones argumentales. Violencia y ley

Un debate propio de este género y de los conflictos sociopolíticos en general, es la lucha por la **preeminencia entre la violencia y la ley**. El villano le quiere sobornar, quiere enfadarlo, y Dan Evans le responde que le podría matar diciendo que se defendió de un ataque. Nadie sabría que fue un asesinato, algo que el villano demostró hacer sin problema alguno de conciencia. Sin el respeto a la ley no habría legitimidad moral, tanto de su comportamiento particular, como del ordenamiento de la vida social. La tesis, de naturaleza tanto moral como política, sería que la ley es lo opuesto a la violencia, que la ley es el fundamento moral de la vida social.

Ese es un bien por el que merece la pena luchar. En *Camino de la horca* (R. Walsh, 1951; reflexión aquí), también se trataba este problema. Es un bien que no depende para ser tal de lo que piense la mayoría. De hecho, esta faceta se subraya con fuerza en esta película: al final, el protagonista se queda solo, se le invita con buena voluntad a no seguir. Esa soledad se prueba y manifiesta la verdad del bien a defender, la verdad del ser moral que nos define. Es un **bien con validez intrínseca**. Esa es su fuerza. Ese tipo de convicciones son las que guían la conducta moral.

Cuestiones argumentales. Una comunidad en construcción

Los *western* sirven para pensar algunas **categorías políticas básicas**. En ellas aparece con fuerza el problema de la ley, su relación con la moral, como hemos visto. Otro tema político mencionado aquí es el tema del espacio de jurisdicción. Resulta algo chocante que uno de los personajes diga que nadie sabe muy bien dónde está la frontera con México. Esa idea directriz de conquista de un espacio, de delimitación de fronteras, está unido a todo el esfuerzo de **institucionalización** que define una comunidad política. La fuerza de la ley es algo todavía débil en esta situaciones de desarrollo. Esta idea también es común en este género cinematográfico.



Unido a ello, otro elemento argumental recurrente es la **oposición** entre **vida asentada, familiar**, y la **vida nómada propia de un forajido** o pistolero. Esto se ve en esta película con fuerza, donde el "malo" ve la bondad de una vida familiar aunque sonría con cierto cinismo y relativa superioridad ante ello. Es la oposición entre la comunidad en sentido fuerte, y la soledad de quien vive al margen, que cuenta con socios más o menos leales aunque sea capaz de prescindir de alguno de ellos si la situación así lo exige (como aparece en las escenas iniciales del asalto a la diligencia).

Esta oposición entre comunidad y "sociedad" (unión de socios) conlleva diferentes visiones de la individualidad. Una forma, la **comunitaria**, percibe en el ser miembro una dimensión básica

de la individualidad (familia, vecinos, comunidades históricas). La otra, la **societaria**, percibe la individualidad de una manera más aislada y fría, en la que la unión con los demás tiene un carácter fuertemente "económico": les une el logro de un interés común. En la película estas dos formas están claramente delineadas. Es tener un hogar o no. Esto mismo se veía también en *Raíces profundas* (G. Stevens, 1953; reflexión aquí).

El dibujo de los personajes. Los tipos

Van Heflin encarna un tipo de personaje muy similar al que encarnó en *Raíces profundas*. Es casi el mismo papel aunque sean personajes e historias diferentes. Los **personajes** en estas películas de género **son tipos**. El pendenciero, el borracho, el villano cobarde, el héroe noble y hábil, el banquero muchas veces corrupto (y gordo). Luego, los personajes femeninos, muchos de ellos definidos según la visión propia tanto del período histórico narrado como de la fecha de realización de la película. Son tipos conocidos. Siempre ha sido así. Si nos vamos al teatro barroco español del tiempo de Lope o Calderón, tenemos lo mismo: el galán, el gracioso…

Un personaje-tipo es una expectativa de comportamiento para el espectador. Si el dibujo del personaje no se individualiza, la caracterización del mismo será excesivamente esquemática y, por lo tanto, irreal, lo cual puede no importar mucho si aceptamos las "reglas del juego". Pero las personas no somos tipos. Podemos tener rasgos típicos que la caracterología estudia, pero nunca nos identificamos con un esquema, que tiene una función heurística y de orientación. Así como las personas no somos tipos, tampoco lo son los personajes, personas posibles en un mundo de ficción. Cuanto mejor esté caracterizado el personaje, cuanto más individualizado, más creíble será

El dibujo de los personajes. Los actores

Glenn Ford borda el papel de un “malo”, a veces simpático, atractivo para las mujeres, con principios morales en algunas ocasiones… El gran público le conocía por encarnar papeles en *Gilda* (C. Vidor, 1946) o *Jubal* (D. Daves, 1956).



Hay **actrices y actores que “bordan” un tipo de papel**. La versatilidad para caracterizar personajes muy diferentes no está al alcance de muchos. Nos acostumbramos a ver a tal actor representando tal tipo de papel… A veces hay sorpresas, pero que tal actor/actriz interprete un personaje también es una **expectativa de comportamiento** para el espectador. Contra esto quiso luchar, con éxito aunque con muy difícil continuidad, Robert Bresson, sobre todo en *Un condenado a muerte se ha escapado*(1956; reflexión aquí) quien utilizó a actores no profesionales para que la identificación entre actor y personaje fuese máxima y el personaje no tuviese rasgos propios del actor conocido por el público.

Pero no todo puede ser previsible. Una película debe tener elementos de sorpresa, de pregunta presente en el espectador para mantener el interés y la diversión. ¿Cómo vencerá a los malos nuestro héroe? Esa pregunta domina la visión de la película. Confiamos en que lo hará, pero no sabemos cómo. Es

esa síntesis entre expectativa e intriga la que define el interés con la que se ve este tipo de películas.