

Ramón Moreno Cantero es licenciado en Historia del Arte, diplomado en Cinematografía y profesor de Enseñanza Secundaria. Ha escrito numerosos estudios sobre Lubitsch, Mann, Buñuel, Kieslowski, Zulueta y Capra. Es autor de la primera monografía en español sobre David Lean, de un estudio sobre Doctor Zhivago y de otro sobre *Apocalypse Now Redux*.

Palabras clave:

- Modelo Cinematográfico Clásico
- Eje de representación
- Cine negro
- *Western*

Los años del cambio: la asimilación de la violencia por el código fílmico institucional

RAMÓN MORENO CANTERO

El modelo cinematográfico clásico entró en crisis a comienzo de los años cincuenta. El cine negro y el *western* asumieron el cambio en forma de una violencia mucho más extrema, a veces incluso gratuita. Un “modelo de transición” privilegiaría entonces el papel luctuoso del tiempo real, renunciando ocasionalmente a la elipsis, y trabajaría sobre el mismo eje de la representación, violando así una de las normas más queridas por el cine clásico. Proponemos la comparación entre un film clásico (*Río Rojo*) y otro de transición (*El hombre de Laramie*).

The Classical Cinematographic Model ended up in crisis in the beginning of the fifties. Western and Film noir raised up with an extreme violence, even unjustified. Several aesthetic and linguistic changes transform Classical Model into a Transition Model. This one remarks the deadly role of real time, often forgetting the ellipsis, and crossing the 180 degrees classic axe in the filming space, principle of continuity editing. We propose to compare the classic Red River with the transition film The Man from Laramie..

1 NOËL BURCH, *El tragaluz del infinito*, trad. de F. Llinás, Cátedra, Madrid, 1987. Para comprender el mecanismo empático por el cual el modelo institucional consigue su masiva aceptación, consistente en el consciente borrado de las huellas enunciativas, consúltese V. SÁNCHEZ BIOSCA, ‘El dispositivo descubierto’, en *Contracampo*, 42, veranotoño de 1987, pp. 52-64.

2 Ese marco es decisivo para la constitución del clasicismo, pero su acercamiento sobrepasa este ensayo. Una profundización sobre dicho aspecto pasa por consultar la monografía de E. MORDDEN, *Los Estudios de Hollywood*, trad. de A. Fernández Harmony, Ultramar, Barcelona, 1988, para comprender la relación específica establecida entre cada productora y el público dentro del sistema de estrellas, así como D. GOMERY *Hollywood: el sistema de estudios*, trad. de A. C. Iriarte, Verdoux, Madrid, 1986, para establecer la base económica sobre la que toda la industria se sustentaba.

3 J. COMA, *De Mickey a Marlowe. La edad de oro*, Península, Barcelona, 1987.

4 V. J. BENET, ‘Narración, tiempo y cohesión del relato en *Gone with the Wind*’ en *Archivos de la FilMOTECA de la Generalitat Valenciana*, 14, junio 1993, pp. 127-144.

5 Un desglose elemental de las coordenadas del cine clásico puede encontrarse en J. L. CASTRO DE PAZ, ‘El modelo narrativo clásico de Hollywood. Sucinto esbozo de un estado de la cuestión’, en *Vertigo*, 13-14, noviembre de 1998, pp. 74-83. Esenciales son los estudios de D. BORDWELL, *Narration*



A VIOLENCIA CAMBIA DE ROSTRO: CLASICISMO Y MODELO FÍLMICO DE TRANSICIÓN. Cualquier obra audiovisual que logre una comprensión universal puede ser calificada de instituida, siguiendo la nomenclatura definida por Noël Burch en su Modelo de Representación Institucional,¹ modelo que incluye la disección de un código fílmico narrativo (de raíz novelesca decimonónica) e icónico (figurativo) dúctil a pesar de su aparente rigidez teórica, y que ha sido instrumentalizado de muy diversas formas. Quizás la que mayor grado de identificación consiguió fue la del clasicismo. Es indudable que existió un dilatado período denominado clásico (por consenso general aceptado), bajo el cual se estableció un modo de elaboración de sentido cuyas peculiaridades afectan —y unen en el mismo registro— al grueso de la producción cinematográfica entre mediados de los años veinte y mediados de los años cincuenta. Su marco industrial es el Sistema de Estudios de la producción cinematográfica estadounidense.² Si la etapa está tan bien definida es por dos razones. Primero, porque los veinte suponen la definitiva superación del Modelo Primitivo y el comienzo de la evolución del código dominante. Segundo, porque su paulatino ocaso durante los cincuenta coincide con el que sufrió el inmenso torrente de creatividad que afectó a cine, fotografía, teatro, radio, prensa, cómic, música y literatura en los Estados Unidos. En ese final tuvo mucho que ver el Comité de Actividades - Antiamericanas, tal y como explica Javier Coma.³ El código fílmico institucional quedaría englobado por ese conjunto de manifestaciones que levantaron un “arte del pueblo y para el pueblo”, en el cual consumismo y excelencia se dan la mano. Proponemos asumir esta etapa, siempre y cuando nos centremos en los mecanismos ideológicos que producen el sentido mencionado, ya que son éstos los que cuecen el barro institucionalizado transformándolo en una cerámica brillante: la clásica.

No nos compete definir la compleja discursivización del modelo clásico con profundidad. Tan sólo pretende-

mos rendir cuentas de lo que ocurrió con lo que podríamos llamar “la necesidad de la violencia” cuando dicho modelo entró en crisis. Aún así, debemos constatar que el film clásico necesita un final de trayecto, lo pide desde su apertura como una consumación necesaria que otorgue sabiduría al relato,⁴ el cual se sostiene sobre unos valores que dirigen la construcción comunal: su trayecto —a veces errático, pero siempre justificado— forma la espina dorsal del drama. El héroe clásico, sea como luchador contra cualquier forma tiránica (territorial, social o política) o como amante, era capaz de equilibrar pasión con conducta moral establecida. El sacrificio une ambos tipos: Rick en *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) es su paradigma. Más discretamente y con menores esfuerzos de producción, centenares de *working class heroes* protagonizaron relatos clásicos, sobre todo en los géneros negro y *western*.⁵ En cambio, la posición que comienza a abrirse paso a inicios de los años cincuenta parece exigir una inmolación progresiva del propio relato, cuestionando los principios ensalzados hasta el momento. Cuando el personalismo cobre fuerza por encima del grupo, la tensión hará quebrar los valores citados y la escritura fílmica procederá a su propia demolición. Recuérdese la esquizoide espiral en que se ve atrapado Scottie, el protagonista de *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1959), cuya narración asume una obsesión inacabable, esto es, carente de final.

Pero el cambio fue extraordinariamente paulatino en el tiempo, y es rastreable en una serie de obras que van creando un *modelo de transición*, gozne entre el clasicismo y la diáspora lingüística, genérica e industrial que estallaría desde inicios de los sesenta a ambos lados del Atlántico, disgregación que a veces corre paralela a un nuevo tipo de violencia que imperará durante la segunda mitad del siglo pasado.⁶ Temporalmente, el modelo de transición abarcaría casi todos los años cincuenta, con ejemplos distribuidos por todos los géneros cuyas coordenadas implican conflicto dialéctico-ético. Por mencionar sólo algunos ilustres recuerdos asociados a directores intergenéricos: en el negro, Joseph H. Lewis con *El demonio de las armas* (*Gun Crazy*, 1949), Nicholas Ray con *La casa de las*

sombras (*On Dangerous Ground*, 1951) o Samuel Fuller con *Manos peligrosas* (*Pickup on South Street*, 1953); en el bélico Robert Aldrich con *Attack!* (1956) o Anthony Mann con *La colina de los diablos de acero* (*Men in War*, 1957); en el suspense, Alfred Hitchcock desde la mencionada *Vértigo* y *Psicosis* (*Psycho*, 1960).⁷

El *western*, objeto preciso de nuestro estudio, comenzó expresándose en la década de los cincuenta por medio de una agresividad injustificada socialmente respecto al código ético ensalzado en el período anterior. El héroe deja paso al solitario y la fundación territorial expone sus contradicciones, gracias a directores como Burt Kennedy, Delmer Daves, Budd Boetticher, Robert Aldrich, Samuel Fuller, Richard Brooks o Nicholas Ray, que arrojan la figura tan regeneradora como disruptora de Anthony Mann. He aquí los demolidores del edificio clásico levantado durante no menos de treinta años por John Ford, William Wyler, Raoul Walsh, Howard Hawks, Michael Curtiz, Cecil B. De Mille, William A. Wellman o King Vidor, nombres escogidos entre una verdadera legión dedicada, concretamente, al desarrollo del *western* como espacio mitológico en la etapa álgida del clasicismo cinematográfico estadounidense. Algunos de estos directores se hicieron eco de los nuevos tiempos, forzando el modelo al que se debían para describir comportamientos heterodoxos: el linchamiento en *Incidente en Ox-Bow* (*The Ox-Bow Incident*, William A. Wellman, 1948), o la anarquía individual como medio para consolidar territorios, dominando el *wilderness*, en *La pradera sin ley* (*Man Without a Star*, King Vidor, 1955).

DOS MODELOS, DOS OBRAS. *RÍO ROJO* Y *EL HOMBRE DE LARAMIE*. Lo más apropiado para conocer el momento del cambio es examinar de cerca una de las más célebres vasijas clásicas, comparada con otra que no puede considerarse como tal, a pesar de que su apariencia externa así lo indique. Elegimos dos films insertos en el mismo género (puntal del clasicismo hollywoodiense), el *western*, atravesados por protagonistas afectados por parecidos deseos vengativos, por unos personajes semejantes en más de un aspecto y por su esencia visual, consagrada a los exteriores paisajísticos. A pesar de las coincidencias iconográficas, *Río Rojo* (*Red River*, Howard Hawks, 1948) es una obra fundacionalmente clásica, mientras que *El hombre de Laramie* (*The Man from Laramie*, Anthony Mann, 1955) sólo comparte del clasicismo la práctica del código dominante. Nuestro método saltará de una a otra para diseccionar los dos modelos. Pero antes es preciso resumir sus argumentos.

En *Río Rojo*, Tom Dunson (John Wayne) y su amigo Groot Nadine (Walter Brennan) abandonan St. Louis y se dirigen a California en 1851 para colonizar una porción de Texas, no sin perder el primero a su prometida en un ataque indio, tras el cual encuentran a un adolescente que ha quedado huérfano, llamado Matthew. El trío toma posesión de unas tierras y el relato salta quince años, cuando Matthew (Montgomery Clift) es un hombre, sus dos “padres adoptivos” casi unos ancianos y el rancho se ha convertido en el que posee mayor cantidad de ganado en Texas; pero tras la guerra no hay mercado en el Sur, y deciden marchar a Missouri en un peligroso y largo viaje con miles de cabezas y un grupo de vaqueros reclutados. Dunson se obsesiona con llegar cuanto antes, no duda en castigar las debilidades de sus hombres y llega casi a asesinar a dos de ellos; Matthew se lo impide y toma el

mando hasta el final, abandonando a Dunson, el cual jura matarlo. Acuciado por el deseo de vengarse, persigue a su antigua expedición hasta hallarse días después en Abilene, donde, tras una pelea, ambos protagonistas terminan reconciliándose.

En *El hombre de Laramie*, Will Lockhart (James Stewart) llega a un pueblo que vive a la sombra del patriarca, dueño del mayor rancho de la zona, Alec Waggoman (Donald Crisp), de su vandálico hijo Dave (Alex Nicol) y de su hijo adoptivo Vic Hansbro (Arthur Kennedy). Lockhart es un oficial del ejército en excedencia que busca a un hombre que vende rifles a los indios, los mismos que masacraron la patrulla de la caballería en la cual prestaba servicio su hermano pequeño. Lo busca para matarlo en venganza, pero en el trayecto tropieza con Dave y sus hombres, que lo humillan. En un tiroteo posterior, ambos terminan heridos en la mano derecha, y Dave se enfrenta a su hermanastro por los rifles, ya que ambos son los artífices del negocio clandestino: Vic mata a Dave y su padre, Alec, culpa a Lockhart hasta que descubre el doble juego de Vic. Se lo comunica a Lockhart, éste corre en su busca y llega justo a tiempo para impedir la venta a una tribu cercana: obliga a Vic a lanzar la carreta con los rifles por un desfiladero y deja que los indios, defraudados, lo asesinen.

¿Cuál es la esencia del comportamiento heroico? Antes lo ciframos en clave de sacrificio, recogiendo ancestrales personajes literarios que alientan a sus herederos fílmicos. Es más, algunos de ellos pueden renacer bajo una nueva entidad tras consumir su donación (su deber) en forma de sufrimiento. La renuncia redimirá al individuo de toda trasgresión pasada y lo cubrirá con su nueva armadura heroica.⁸ Será recompensado, además, con la integración social y familiar, o con un futuro esperanzado. Pero el modelo de transición agrieta esa brillante armadura, mostrando su cara oculta: a veces, el sacrificio exige permanecer al otro lado de la ley, vale decir del grupo, para conservarlo intacto. Es el caso de ese héroe oscuro, necesariamente auto-excluido (inmolado por la narración) una vez ha terminado el trabajo con alto coste de sangre, pero que tiene el honor de clausurar el relato con una puerta que se cierra en *Centauros del desierto* (*The Searchers*, John Ford, 1956).⁹ En efecto, nos movemos en un espacio tan primordial como legendario, uno de los últimos creados por el arte occidental.

Todo lo expuesto se manifiesta en la analítica dicotómica que proponemos. *Río Rojo* manifiesta un hálito fundacional sostenido en narraciones legendarias y, por tanto, dotadas de fuerte intemporalidad: podremos comprobar cómo el uso de la elipsis diluye el impacto tanto de la muerte como de la violencia, siempre desenfocada y nunca gratuita. En cambio, *El hombre de Laramie* no construye una narración heroica: el tiempo corre palpable en determinadas escenas anunciando violencia vindicativa y desatada. El individualismo dirige el relato; su protagonista ni renuncia a la venganza ni se sacrifica. Sin embargo, libra al pueblo de la gerontocracia caciquil, a pesar de lo cual (y de la mujer que podría obtener) partirá sin considerar echar raíces. La historia en sí es un hecho particular casi insignificante, sin la aspiración legendaria del film de Hawks (que, en su ámbito general, crea nada menos que una nación). Pero comparémoslos alternativamente y por partes.

TÍTULOS MONOLÍTICOS-TÍTULOS HERIDOS. Comencemos por el (los) principio(s). Los propios títulos inaugurales

in the fiction film, Methuam and Co., Londres, 1985, o de T. GUNNING, *D. W. Griffith and the origins of American Narrative Film*, Illinois UP, Urbana & Chicago, 1981, y los realizados por Bürc (‘Porter o la ambivalencia’, trad. de A. Villalba, en *Cuadernos de cine 2 Textos Críticos. Modos de ver*, Valencia, 1984). La bibliografía española puso un puntal con el monográfico *El cine clásico y nosotros: teoría, historia*, coordinado por Vicente Sánchez Biosca y Vicente J. Benet, en *Archivos de la FilMOTECA de la Generalitat Valenciana*, 14, junio de 1993, en el cual el análisis textual específico y diferenciado ayuda a construir una visión teórica conjunta sobre el modelo clásico que ya iniciara la revista *Contracampo*.

⁶ Históricamente, estos cambios se larvan en el clima de desconfianza propio de la Guerra Fría, que dejó muy atrás el pensamiento hegemónico de la Segunda Guerra Mundial. La escalada armamentística nuclear y conflictos como la guerra de Corea exigieron nuevas respuestas artísticas a un mundo que se dividía dejando en el aire cualquier posición monolítica.

⁷ Como ejercicio ilustrador para establecer las diferencias entre ambos modelos, compárense *El último refugio* (*High Sierra*, Raoul Walsh, 1941) con su versión posterior, *He muerto mil veces* (*I Died a Thousand Times*, Stuart Heisler, 1955). Si es preciso poner rostro a dichos modelos y a sus implicaciones antagónicas, piénsese en los de Humphrey Bogart en la primera película y en el de Jack Palance en la segunda, encarnando al mismo personaje.

⁸ Para comprender la imbricación que el clasicismo opera entre heroicidad y deseo, formando el trayecto especular sobre el cual transitan los diferentes desplazamientos del punto de vista, véase J. GONZÁLEZ REQUENA, ‘Cuerpo a cuerpo’, en *Contracampo*, 20, marzo de 1981, pp. 37-42.

⁹ Tal final resuena sobre el héroe híbrido —también afectado por irrefrenables deseos vengativos— de *Munich* (Steven Spielberg, 2005) en su última secuencia: la metáfora puerta fordiana asume la forma de un destierro en el diálogo. Este último suspiro ético del modelo de transición demuestra que tenemos más concordancia ideológica con el mismo que con el período clásico. Lo cual, una vez recordadas sus coordenadas históricas, no es una buena noticia.

definen el carácter estético-ideológico de cada film. Ambos mantienen en sus bandas sonoras dos canciones, pero de diferente carácter: la de *Río Rojo* es un auténtico himno que glosa la valentía de aquellos que buscan nuevas fronteras; la de *El hombre de Laramie* es una balada arrastrada que habla sobre un solitario de incierto pasado y sin futuro. En *Río Rojo*, tanto el título como los nombres de los actores están cincelados en roca, a modo de montañas desnudas e inamovibles, esto es, intemporales: la solidez que tal imagen evoca tendrá su correspondencia en los personajes, y juega con la identificación de fortaleza previa a los mismos, clara para la memoria colectiva, al menos, en el caso de John Wayne (fotograma 1). Sin embargo, los créditos principales de *El hombre de Laramie* transcurren sobre un costurón cosido que atraviesa la pantalla diagonalmente sobre un fondo casi neutro de color ocre (quizás una piel curtida) (fotograma 2): cicatriz suturada burdamente que nos enfrenta a una herida apenas cerrada, la misma que aqueja al protagonista del discurso y que al tiempo define su propuesta. El sistema instituido en esta ocasión no quiere cimentar, sino abrir.

NARRACIONES CONTRAPUESTAS. El peso de una narración de índole mítico alienta *Río Rojo*. Tras los créditos, un prólogo que es continuación, ya que está esculpido en la misma roca: una introducción a la historia de Texas y a la historia de los protagonistas que va a desarrollarse, y que trata de fundir ambas. A continuación, *Early Tales of Texas* es el viejo manuscrito que nos narra la (H)historia, sobre papel apergamino que remite a una palabra históricamente cierta sobre la cual se aposenta la leyenda. Ese verbo añejo habla de la formación de Texas, cuando Dunson y Groot parten de St. Louis en una caravana colonizadora. Dos escrituras se han sumado en un mismo substrato legendario, incuestionable: aquella esculpida sobre roca y ésta manuscrita sobre pergamino. Pero en realidad ya son cuatro las voces que reverberan sobre nosotros: la del tema coreado como un himno, la de los créditos monolíticos, la del prólogo y la del ajado pergamino. Todas tratan de consolidar un simulacro que está en la base ideológica del film: la “historicidad de la ficción”, una identificación entre relato y verdad que es capaz de crear mito. La información, por tanto, es exhaustiva, y se ve completada por la primera imagen no literaria, primer encuadre de la película: la caravana que forma una línea curva desde el primer jinete hasta los carros del final; línea que parece el reflejo del descenso esbozado por las colinas del paisaje (fotograma 3). La configuración no es azarosa, e inscribe dos fuerzas divergentes: la civilización y el medio natural que se le resiste (¿no ha creado mitos ese choque?); pero además visualiza el trayecto “aparte” del héroe, ya que Dunson abandona la fila con su carro para ser uno de los fundadores del “gran país”. Podríamos decir que este cuadro constituye la quinta voz, contundentemente icónica, que refuerza toda la intencionalidad: éste es un principio preñado de futuro, como todos los principios que así se reconocen.

En cambio, el segmento inicial de *El hombre de Laramie* es de una economía informativa irritablemente austera, sobre todo comparada con el caudal de datos descrito. Otra caravana, ahora de pocas carretas, atraviesa un esquelético desierto fotografiado sin el bagaje metafórico del plano anteriormente mencionado, hasta que se detiene y Lockhart baja para visitar, en absoluto silencio y soledad, un recodo oscuro que

alberga los restos calcinados de unos carromatos y algunos uniformes rotos. Sólo avanzada la narración sabremos que los restos son los de la unidad de caballería que fue masacrada por los indios en la cual prestaba servicio su hermano pequeño, pero de momento, la desolación no tiene motivo. Únicamente tres datos nos colocan sobre la pista: un cartel de la caballería, un sombrero chamuscado y la trompeta lejana que se filtra en la música incidental; tal precariedad narrativa no responde a una planificación clásica habitual. Nos encontramos frente a un relato aclásico, en este caso levantado sobre los pedazos de otro truncado por la muerte; el trayecto del protagonista es así postnático (no ha encajado la muerte de su hermano, como él mismo dirá) y pretanático (busca al hombre que vendió los rifles a los indios para asesinarlo). La narración permanece en deuda con otra pretérita de la cual sólo quedan huellas quemadas, pero que la dirige: Lockhart levanta la vista y es respondido en riguroso contraplano por una panorámica que rodea el lugar, vacío pero lleno de reminiscencias pasadas que resuenan inmediatamente sobre un plano medio acotado a primer plano de su ominoso rostro. La panorámica no termina, pues, su promesa de constituir una visión subjetiva sino tras un recorrido independiente de la cámara. El lenguaje fílmico —respondiendo a la silenciosa llamada de un pasado doloroso— se ha lanzado a recorrer ese espacio inaugural por su cuenta, sin asignar tal indagación al personaje de forma exacta y geométrica, tal y como una planificación clásica hubiese hecho, breve y moderadamente.¹⁰ El intento por utilizar el punto de vista subjetivo sin desarrollarlo plenamente nos habla del modelo de transición, en el cual la fractura con su precedente no se ha operado de forma rotunda. De nuevo constatamos su condición de “film-sutura”.

TIEMPO DRAMÁTICO CLÁSICO Y TIEMPO REAL TRANSICIONAL. *Río Rojo* construye un relato mítico, pero jugando con dos trayectos unidos por una elipsis temporal de quince años —como se recordará por la sinopsis argumental— que avanza la narración. Esos años pasan sobre una serie de imágenes emblemáticas del ganado y del rancho en crecimiento que unen dos encuadres casi idénticos: un primer plano de Dunson agachado que se amplía al levantarse, descubriendo a Groot y Matthew detrás, en pie; en el segundo se acusan ya en sus fisonomías los efectos de la edad, del tiempo eludido. Pero es precisamente el tiempo real el gran expulsado de la narración: su transcurso tiene una problemática inserción en el planteamiento clásico por el anuncio luctuoso que supone. Ya que, en un discurso predefinido por y para la intemporalidad de la figura heroica, la muerte se incluye a través de la metáfora, pero nunca por medio del devenir cronológico, necesariamente soslayado por un mecanismo elíptico que construye otro tiempo, el dramático. De hecho, el último plano mencionado incluye el precio del mito: al fondo del encuadre, y de los siguientes, pueden verse siete cruces que corresponden a las tumbas de aquellos que quisieron arrebatar el rancho a Dunson; el tiempo ha dejado su luctuosa estela. El resto del film usará las elipsis indefinidas como principal artefacto para tejer ese tapiz temporal dramático por el cual transita la historia clásica.

Analizamos dos de esos momentos. En la primera parte del relato, Dunson y su compañero se enfrentan a un ataque indio nocturno, solventado con brutalidad por el primero al acuchillar repetidamente al último de los

¹⁰ Hay pocos films clásicos que instrumentalicen el subjetivismo. Tal vez los más célebres pertenezcan al cine negro: *La dama del lago* (*Lady in the Lake*, Robert Montgomery, 1946,) en su totalidad, y *Senda tenebrosa* (*Dark Passage*, Delver Daves, 1949) en su primera mitad.

atacantes. La escena esgrime una violencia excesiva aun para ser meramente defensiva, pero es justificada cuando Dunson descubre en la muñeca del muerto el brazalete regalado un día antes a su prometida, que permaneció con el grupo principal. Así, un acto de crueldad lava otro. Lo relevante para nosotros es lo que sucede a continuación, pero que no vemos: Dunson escucha a más indios y desaparece entre las sombras... Tras un fundido en negro, unos buitres sobrevuelan la zona de día, mientras su compañero nos informa de que ya no quedan indios en los alrededores. La "limpieza étnica" es difícilmente disculpable, y menos si responde a una venganza personal, pero pasa de puntillas sobre la percepción gracias a esa elipsis que ha expulsado el momento más sanguinario. Más tarde arrebatará una gran porción de tierras al gobernante local, simplemente tomando posesión de las mismas, para lo cual tendrá que asesinar a uno de sus sicarios. Tampoco este momento es eludido, pero consigue ser embragado apelando a una palabra aún más mítica, la religiosa: Dunson, piadosamente, lo entierra y reza sobre su tumba. Cuando la violencia se abre paso debe simbolizarse; más en este caso, ya que así se cimentó el hogar, la patria.

No ocurre lo mismo en *El hombre de Laramie*, donde el espacio se sostiene sobre un tiempo lento y real, cuya evidencia enfrenta a protagonista y espectador con la propia mortalidad del devenir vital. Algo común a los cinco *westerns* dirigidos por Anthony Mann con James Stewart es la ocasional desaparición de la elipsis corta, aquella que elimina una parte de la acción breve en un borrado operado por el montaje sin afectar a la diégesis filmica, pero que adelanta el relato. Detengámonos en uno de esos momentos que podrían haber sido reducidos, pero que son mostrados a plena luz solar, y que comparte con la última secuencia analizada de *Río Rojo* otro conflicto territorial. En un espacio desnudo —el desierto salino cincelado en blanco quemador— Lockhart y sus hombres cargan un carro con sal: por el horizonte se intuye un grupo de jinetes, o más bien el polvo que levantan; todo el recorrido de ese grupo, desde la informidad fotográfica que provoca su lejanía hasta la llegada, no es evitado, sino enfocado en una sola y prolongada toma. Tamaña intrusión temporal hubiese sido eliminada en otro caso, pero aquí se sacrifica el dinamismo del relato para ganar en pánico, ya que, en efecto, esos jinetes traen una agresividad que transformará el escenario. Cuando se marchan, después de acusar de ladrón a Lockhart y humillarlo (cuya faz ha pasado a ser un rostro mudado en odio), matar sus mulas y quemar los carros, el encuadre claudica en una cortina ocre enturbiada por humo negro, restos de un paisaje monocromo que ha estallado en llamas. Éstos son los intereses que el tiempo real cobra cuando es convocado por cualquier narratividad sin amparo clasicista.¹¹ La coda de esta escena que ha comenzado sin elipsis llegará con otra que también empieza sin elipsis, pero que termina de idéntica forma, con una violencia incontrolada: nos referimos a la paliza que Lockhart da a Dave minutos después en el pueblo, cuya descripción aplazamos.

LA MÁSCARA DEL HÉROE Y EL ROSTRO DEL SOLITARIO. Los dos sujetos objeto del engranaje institucional movilizan éste en gran medida hacia su derivación clásica o anticlástica. Es, pues, conveniente detenerse en ellos. Ambos tienen algo en común: afán vengativo y el peso de una muerte precedente. Pero la forma en la cual

gestionan dicha carga dista de ser parecida. Para distinguirlos, asumimos la distinción entre máscara y rostro definida por E. H. Gombrich.¹² Según ésta, rara vez es representada otra cosa que no sea *la máscara*, el disfraz social que suele ir acompañado por un complejo simbolismo ritual. La máscara oculta *el rostro*, que condensa lo inmutable del ser, reflejo de la pulsión pasional no encauzable, desde el sexo al temblor tánático. Pocos artistas pueden, según el autor, transparentar el rostro bajo la máscara. Para nosotros, el discurso clásico es "masquérico", mientras que el de transición se dedica a agrietarlo para hacer emerger el rostro.¹³

Río Rojo alienta el sacrificio necesario para fundar comunidad: Dunson pierde a su prometida en el primer segmento del film (de la cual sólo conserva la pulsera de su madre), la cual es sustituida casi de inmediato por un hijo adoptivo, el niño errático que ha perdido a sus padres y que lleva una vaca como única herencia; Dunson, por su parte, tiene un toro, así que el animal que el nuevo personaje aporta es providencial, ya que asegura la reproducción del futuro ganado. Pero no sólo garantiza la creación del rancho (del territorio, del país), sino de la familia, cuya génesis estaba en peligro. La relación entre ambos personajes será la de padre-hijo, y Dunson actuará en las siguientes escenas como figura paterna, es decir, legando: cuando llegan a las tierras elegidas, deben ganarlas al patriarca mexicano a quien pertenecen, con la primera sangre derramada; el padre debe defender su territorio matando y, acto seguido, entrega el revolver del fallecido a Matt, para —tras enterrarlo— pasarle su propia Biblia. Dos legados que son talismanes de valor fundador inequívocamente paternos, el arma (la fuerza) y la ley que debe guiarla. Tras el salto de quince años, comprobaremos en un plano detalle que Matt además porta la pulsera de aquella que tendría que haber sido su madrastra, ya muerta: el tercer talismán —ahora materno— que lo configura como hijo.

Por tanto, Dunson porta dos máscaras socializantes, la de héroe colonizador y la de padre transmisor; el aglutinante de ambas será la autoridad. Desde la atalaya que le proporciona espera dirigir hombres y bestias hasta Abilene con su extensa manada; el viaje será la crónica de una natural rebelión contra el padre. Prueba de que importa el grupo antes que el individuo es la forma en la cual se recoge la partida: el montaje fragmenta ese momento con brevísimos primeros planos de cada miembro aullando para mover el ganado, sin exceder así su valor de meros integrantes unidos por el impulso que emana de Dunson en un mismo tratamiento escalar. Predomina la sensación de grupo cohesionado.¹⁴ Un grupo que se quiebra cuando la figura paterna que lo posibilita se arroja la ley infundiendo más miedo que respeto, al exigir un esfuerzo superior al que los hombres pueden dar. "La ley soy yo", dirá Dunson, transformado así en tirano y provocando la respuesta del hijo, que toma el mando de la expedición cuando va a ajusticiar a dos de los vaqueros cuyo crimen fue huir. Es entonces cuando se siente traicionado y emprende la persecución contra el hijo no sanguíneo, el cual debe ocupar mientras tanto el lugar del padre utilizando para ello los talismanes que recibió de él. Finalmente, los dos resolverán sus diferencias a puñetazos, no a tiros, reconciliándose con una rapidez inusitada: el aprendizaje se ha completado, Matt mide sus fuerzas con el padre y la pelea refuerza los vínculos familiares clásicos. Es claro, pues, que el intervalo vengativo que sacude a Dunson, y al relato en su segunda

11 David Lean recurrió a la misma planificación en otro desierto, llevándola al extremo, para presentar al Sheriff Ali en *Lawrence de Arabia* (*Lawrence of Arabia*, 1962), prolongando su llegada en silencio hasta que dispara matando al guía de Lawrence. La narración también se tomó el tiempo necesario para aliarse con la fotografía y transformar el borrón icónico de la figura lejana en signo mortal.

12 E. H. GOMBRICH, 'La máscara y el rostro: la percepción del parecido fisonómico en la vida y el arte', trad. de A. López Lago y R. Gómez Díaz, incluido en *La imagen y el ojo*, Alianza, Madrid, 1991, pp. 99-127.

13 Una aplicación de tal principio sobre la filmografía compartida entre Anthony Mann y James Stewart puede consultarse en R. MORENO CANTERO, 'Anthony Mann: la máscara del *western*, el rostro de Stewart', en *Vértigo*, 12, diciembre de 1995, pp. 42-49.

14 Peter Bogdanovich comprendió bien el compañerismo masculino perfecto que destila esta secuencia, y así la incluyó en *La última sesión* (*The Last Picture Show*, 1971): proyectada en la pantalla de un cine en su última noche antes de ser cerrado, vista por dos muchachos que han perdido su grupo adolescente durante el proceso de crecimiento. Esa incondicional amistad masculina (más añorada que real) sería expuesta por Hawks muchas veces a lo largo de su filmografía: *Una novia en cada puerto* (*A Girl in Every Port*, 1928), *La escuadrilla del amanecer* (*The Dawn Patrol*, 1930), *Pasto de tiburones* (*Tiger Shark*, 1932), *Rivales* (*Come and Get It*, 1936), *Sólo los ángeles tienen alas* (*Only Angels Have Wings*, 1939), *Air Force* (1943), *Río Bravo* (*Río Bravo*, 1959) o *Peligro...línea 7000* (*Red Line 7000*, 1965). Para comprobarlo en boca del mismo director, revítese la entrevista con Joseph McBride, recogida en *Hawks según Hawks* (Akal, Madrid, 1988). Una opinión crítica casi legendaria la aporta Robin Wood en *Howard Hawks* (JC, Madrid, 1982, pp. 97-144).

mitad, no es tan obsesivo como parecía ni tenía matiz criminal, sino tan sólo didáctico: era la última lección para su hijo. Es más, el trayecto de la venganza se diluye en otra línea argumental, con la aparición de la protagonista (Joanne Dru), que así le resta fuerza.

Todo lo contrario al malsano deseo vindicativo que aqueja a Lockhart en *El hombre de Laramie*: la entidad caracterial del personaje está tocada por esa especie de pecado original, cuyo peso —cargado de muerte anunciada— hace asomar el rostro bajo la máscara social. Si la intención de Dunson es arraigar (y sólo emprende la marcha forzada), Lockhart se definirá claramente en el registro opuesto cuando dice: “El sitio en que me encuentro es mi pueblo” o “somos piedras movedizas”. Su objetivo implica desplazamiento y expulsión, y no asentamiento ni aceptación, algo que también comparten los otros cuatro vaqueros interpretados por Stewart para Anthony Mann, en *Winchester 73* (1950), *Horizontes lejanos* (*Bend of the River*, 1952), *Colorado Jim* (*The Naked Spur*, 1953) y *Tierras lejanas* (*The Far Country*, 1955). En este grupo la clausura del relato está siempre presente, acarreada por un ser y su venganza —omnipresente— satisfecha por uno o varios cadáveres. Tal sentido unívoco cubre con un velo fúnebre muchos relatos transicionales, remachando con cada nuevo paso la detención de la ficción que es metáfora de muerte, y que la obra clásica trata de diluir.

Si los films hawksianos pretenden fundar y cohesionar, los de Mann evidencian disgregación: sus protagonistas rara vez encuentran redención clánica, imposible precisamente por la ontología del personaje (de un “individualismo furioso”),¹⁵ especialmente en *Colorado Jim*, encerrado en una perpetua esquizofrenia. Y aunque exista un islote de futuro (en *El hombre de Laramie* una mujer que pertenecía a otro: precisamente al traficante de armas buscado), Lockhart no se agarra al mismo y abandona el lugar una vez ha terminado su trabajo. La representación se abre al rostro, conformando un icono gestual contraído: siganse los primeros planos del actor en los films citados. En tal clima, no es de extrañar la furia desatada en la secuencia que termina con Lockhart inmovilizado recibiendo un disparo a bocajarro en una mano: sufre así la venganza de Dave, que acaba de recibir idéntica herida en un tiroteo “licito”. (En *Tierras lejanas* su protagonista también es temporalmente neutralizado por un disparo en la mano. En el contexto genérico tamaña mutilación equivale a una castración, no tanto sexual como antropológica. El acto en sí tutoriza la interpretación, como expresión patológica de un personaje trastornado por los celos hacia el hermanastro, y que se enfrenta a otro trastornado por la muerte de su hermano. Unidos a su pesar por odios semejantes, terminan marcados con el mismo estigma. Su cicatrización, imposible para uno, improbable para otro, cruzaba la pantalla en los créditos. No es casual el último encuadre de esta secuencia, en el cual Lockhart se aleja tambaleándose a caballo, convertido en sombra negra por efecto de un premeditado contraluz: su disolución es la consecuencia de enfrentarse a sí mismo, ya que Dave no es sino su doble.

Resulta instructivo comparar la factura de la secuencia con aquella de *Río Rojo* en la cual Dunson es despojado de su autoridad: también recibe un disparo en una mano que le impide desenfundar, entre varios vaqueros que impiden su avance, pero controla el odio hasta el punto de que el único que intenta dispararle es abofeteado por Matt. Para garantizar la comunidad clá-

sica, a veces es necesario cuestionar el liderazgo, más aún si éste es paterno. La violencia queda instituida como herramienta. En cambio, en *El hombre de Laramie* la violencia se intuye como fin y como catarsis: un camino iniciado por el cine estadounidense sin vuelta atrás, y que mató el clasicismo.

LA REGLA DE EJE EN LOS WESTERNS CLÁSICOS Y TRANSICIONALES. Llegados a este punto, es preciso dar un rodeo antes de retomar nuestro estudio comparativo. Hasta ahora hemos procurado integrar diversas metodologías analíticas: genérica, ideológica, histórica, icónica y narratológica. Así lo demandan las obras sobre las cuales hemos posado nuestra mirada subjetiva, demostrando la utilidad de plantear el acercamiento exegético interdisciplinar e interculturalmente.¹⁶ Sin embargo, nuestra lente tiene que afinarse técnicamente para rendir cuentas de dos secuencias cruciales en las cuales la estructuración visual se impone. Ambas son construidas bajo una ley representacional, pero usada de manera esclarecedoramente distinta. Esa ley es la regla del eje o de los ciento ochenta grados, según quien la denomine, y constituye el sello escénico del código dominante desde los años veinte.

Una descripción esquemática de la regla del eje sería la siguiente. Durante la filmación de una escena se establece un semicírculo imaginario en el cual toda ubicación de la cámara es correcta para filmar tomas que crearán continuidad en su montaje posterior. Si se intercala una toma hecha desde el “otro lado del eje” se rompería dicha continuidad al variar la dirección de las miradas, de los personajes y el escenario del fondo. El sistema clásico fijó un ángulo de unos treinta grados de la cámara respecto del personaje, sin colocarse en el propio eje más que en contadas ocasiones.¹⁷ Para los cineastas clásicos, la línea marcada es infranqueable porque asegura la narración y la unidad temporal. Para el espectador “completa la ilusión de ver un espacio ficcional íntegro”.¹⁸

Practicada en el modelo primitivo, fue asumida por el instituido cuando se enfrentó al ordenamiento de planos que suponía el montaje, necesitando asegurar la continuidad en la dirección de gestos, miradas y movimientos de los actores. Afecta, por tanto, a la filmación y a la manipulación posterior. Gracias a la extensión comercial del cine norteamericano, devoto practicante, la regla se impuso, con excepciones, en la cinematografía mundial. Sus implicaciones perceptuales y simbólicas se ajustan especialmente al *western*: como género, supone un inmenso campo de pruebas técnico, lingüístico e iconográfico, sobre todo en lo que a creación de espacios físicos se refiere, por su dependencia paisajística natural y urbana. Dada su temprana presencia silente, es también adecuado para estudiar la evolución del código instituido, su refinamiento clásico, su transición en un modelo intermedio y su disgregación. Muchos de sus cuadros se convierten así en lecciones teóricas y prácticas.

No es cometido nuestro establecer una genealogía sobre dicha regla. Es posible que sea un resabio teatral que intenta retener la frontalidad del escenario; su uso en los primeros tiempos mudos puede confirmar esta impresión.¹⁹ Limitémonos a recordar que, cuando se precisó de una gramática que hilvanara la sucesión de cuadros, comenzaron los problemas. D. W. Griffith ensayó durante años la continuidad direccional entre planos por los que un personaje salía del margen dere-

¹⁵ G. A. ASTRE, A. P. HOARAU, *El universo del western*, trad. de Marta Fernández-Muro, Fundamentos, Madrid, 1986, p. 283.

¹⁶ A tal respecto, y ante la imposibilidad de elevarnos sobre la casuística que motiva estas líneas, preferimos convocar la lectura de un artículo con el cual nos solidarizamos. MICHELE COMETA, ‘Empezar por el medio’ en *La Torre del Virrey*, trad. de Teresa Grau, número cero (Invierno de 2005-06), pp. 5-16.

¹⁷ El que pasa por ser primer *western*, *Asalto y robo a un tren* (*The Great Train Robbery*, Edwin S. Porter, 1903) mantenía en su último plano (o primero, según dónde lo colocara el proyccionista) a un pistolero ajeno al relato disparando a cámara. Al ser extradiagético, no tiene por qué guardar ninguna regla pero, en todo caso, estaría ya colocado en el mismo eje de forma tan excepcional como sorpresiva.

¹⁸ D. BORDWELL, J. STEIGER, K. THOMPSON, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and mode of production to 1960*, Columbia UP, Nueva York, 1985, p. 59. El capítulo ‘Space in the classical film’ sigue siendo la contribución más lúcida a este aspecto tan caro al cine clásico. También recoge opiniones al respecto de directores de *westerns* como Robert Aldrich o King Vidor (pp. 56 y 57). Una aproximación más didáctica que utiliza el *western* como ejemplo se acomete en D. BORDWELL, K. THOMPSON, *El arte cinematográfico. Una introducción*, trad. de Y. Fontal Rueda, Paidós, Barcelona, 1995, p. 264.





19 Asalto y robo a un tren tributa de la frontalidad propia del cuadro primitivo en sus interiores, pero en algunas de sus secuencias exteriores ya apunta la posición de un punto de vista diagonal, en unos treinta grados, respecto al motivo principal, en este caso el tren, lo cual revela una elección que demarca la parcela de filmación.

20 Lo hizo en los más de quinientos cortos rodados entre 1808 y 1812 para la Biograph. Gian Piero Brunetta los estudia, extrayendo conclusiones fundamentales para establecer la progresión lingüística del código fílmico dominante, en *Nacimiento del relato cinematográfico*, trad. de V. Sánchez Biosca, Cátedra, Madrid, 1987.

21 La Segunda ley de la Gestalt, reformulada y aplicada a las artes plásticas por Rudolf Arnheim, establece que suele dominar la estructura visual más sencilla, adecuándose al motivo representado. R. ARNHEIM, *Ensayos para rescatar el arte*, trad. de J. García Bonafé, Cátedra, Madrid, 1992, p. 210.

cho y entraba en el siguiente por el izquierdo.²⁰ Al reducirse la escala del plano general conjunto a medios y primeros planos, hubo que señalar una zona interna del propio encuadre. Especialmente cuando las conversaciones se desdoblaron en la alternancia de plano-contraplano. Se trata, en el fondo, de una urgencia por la legibilidad, cuestión ésta en la que el cine se jugaba su predicamento popular.

Como se ha dicho, la regla del eje es uno de los más preciados mandamientos instituidos, ya que ubica la cámara y garantiza un espacio centrado comprensible. Espacio paradigmático que exige un esfuerzo perceptual ya que, en la subsiguiente fragmentación dirigida por el montaje, termina por eliminar de la visión partes del escenario. Éste es, usualmente (pero en absoluto necesariamente), mostrado en su integridad al inicio de la secuencia para atender la demanda referencial de la mirada, como un mapa retenido sobre el que disponer las piezas siguientes, el despiece escalar que normalmente se acometerá. Puede decirse que construye un marco cognitivo magnético, ya que dispone elementos que pueden desplazarse a un lado u otro, desaparecer, reaparecer o ceder su lugar, cambiar de tamaño y de distancia sin perder, no obstante, la ligazón estructural que los une al cuadro. Su cualidad formalista básica es, por tanto, inferencial: resulta capaz de inscribir configuraciones cambiantes sin desubicarlas, aunque su

conjunto no esté presente, algo que consigue porque implanta una estructura sencilla, la más simple según las condiciones dadas. Ancla centros, mantiene direcciones y ordena escalas: sin orden de primacía, del plano general al plano detalle sin comprometer el significado. La regla de los ciento ochenta grados apela a la Segunda Ley “gestáltica” como principio sintáctico.²¹

Recuérdese el duelo final a tres de *El bueno, el feo y el malo*, (*Il buono, il brutto e il cattivo*, Sergio Leone, 1966), en principio complejo de filmar y de montar, dado el larguísimo preámbulo de miradas sucesivas anterior al tiroteo, llevado al límite temporal. La progresiva reducción hasta llegar a los primeros planos y primerísimos planos del trío de ojos no cae en el confusionismo gracias al respeto del eje. Éste es el único sostén y guía para mantener la direccionalidad sin ningún escenario al que acudir y, como humilde línea, conduce a la más simple de las representaciones: izquierda-centro-derecha. (Obviamente no sólo el duelo crea ejes de representación. Es una norma útil para conversaciones, escenas alrededor de una mesa, reuniones en una habitación, con la que se marcan tantos ejes como parejas haya. A tal efecto, el cine sonoro de Ernst Lubitsch ofrece ejemplos magistrales.) La secuencia mencionada nos reconduce a la comparativa entre los enfrentamientos del *western*, desde su particular instrumentalización de la regla. Escogemos uno que también es motivado por otra venganza.

El final feliz de *La diligencia* (*Stagecoach*, John Ford, 1939) es consecuencia de tres muertes, la de los asesinos del hermano de Ringo (John Wayne), que en un duelo desigual (tres contra uno) consigue la justicia que lo define en su presentación como personaje. El cuadro que establece el espacio de la representación es prototípico, ligeramente elevado (fotograma 4). Sobre él puede trazarse el eje que limita los recorridos y, en este caso, ofrecer una comarca potencialmente dialéctica. En el fotograma 5 vemos que a Ringo se le asigna el camino que va de izquierda a derecha, mientras que en el fotograma 6 comprobamos que sus enemigos van en dirección contraria. La fragmentación espacial encaja por tres razones: la fijación de la cámara a su semicírculo predeterminado, la equivalencia escalar y angular en ambos planos y el amparo de las sombras que casi oculta esta calle nocturna. Sólo queda el enfrentamiento en sí, gracias a la depuración icónica acometida en encuadres fijos.

Se revela la naturaleza especular del eje: refleja su opuesto como un espejo, invirtiendo la primera imagen. Teniendo en cuenta que la resolución ética del conflicto será criminal, gane quien gane, el eje no deja de ser un recurso metafórico para el *western*, ya que visualiza una postura violenta, al margen de la ley o en el límite de la misma. Si Ringo vence, vivirá y escapará con la chica, porque el *sheriff* se lo permitirá en la última secuencia del film, esto es, habrá recorrido el filo de la ley. Eso es exactamente lo que hace con el eje en los fotogramas 7 y 8: pisarlo y utilizarlo para disparar contra su imagen invertida, la de los desalmados. Un pistolero puede ser héroe o forajido; depende del lado del espejo que elija. Distinguir ambos lados es una de las misiones del discurso fotográfico clásico.

El cuadro filmado sobre el mismo eje es breve e incluye los disparos: su contracampo sería el de la muerte. En buena medida enfrenta al espectador con el espejo, máxime en este caso, ya que Ringo casi se echa

sobre la cámara. El clasicismo no soporta recorrer el eje demasiado tiempo; lo reservará para momentos como el descrito, criminal y reflexivo para con el espectador. A pesar de la complejidad iconológica que parece derivarse de nuestra explicación, es preciso resaltar la extraordinaria sencillez de la puesta en escena.

DOS OBSESIONES, DOS DISCURSOS PISANDO EL EJE DE LA REPRESENTACIÓN. Dos secuencias de semejante topografía, llamadas a su comparación, canalizan la obsesión de los protagonistas, Dunson-Wayne y Lockhart-Stewart, escenificando dos peleas de fundamental comprensión para los relatos. La diferencia, como dijimos, estriba en la utilización de la regla del eje.

La resolución de *Río rojo* lleva a la pelea entre Dunson (padre) y Matt (hijo). La estructura espacial acata los ciento ochenta grados, pero diseñando una configuración visual más compleja. Hay otra necesidad simbolizante, ya que el dualismo ley-crimen es superado por una lección encubierta. La que el padre da al hijo para que emule su fuerza como rasgo madurativo, lo cual implica un enfrentamiento iniciático. Decimos que es encubierta porque, en principio, el duelo es presentado como mortal; tanto, que Dunson dispara contra uno de los hombres de Matt que trata de detenerlo, consiguiendo herirlo nada más. Los fotogramas 9 y 10 establecen el eje del enfrentamiento. Compárese el punto de vista elevado del fotograma 10 con el del fotograma 4, perteneciente a *La diligencia*, que establece un cuadro perspectivista muy semejante, cuando la exactitud debería guardarla con el fotograma 9, su gemelo. Ese cuadro más elevado es necesario para mostrar dos aspectos: el escenario en su totalidad y el herido al fondo, en línea con padre e hijo, declarando la determinación de Dunson. Al contrario que en la película anterior, el lugar está plenamente iluminado, ya que la pelea que a continuación se desarrolla necesita ciertos referentes para fijar el semicírculo.

Dunson continúa imparable, gritándole a Matt que desenfunde, obligando a retroceder a la misma cámara; una cesión a su ímpetu que introduce movimiento (fotograma 11). Por el contrario, Matt permanece inmóvil (fotograma 12), asumiendo la reducción que Dunson impone, de plano general conjunto a americano-medio y, por fin, a primer plano (fotogramas 13 y 14). Espera simplemente la reprimenda, y el discurso se ha desdoblado en esa reflexividad de la que hablamos más arriba; Matt es Dunson y su contrario, de momento. Pero toda la energía que el padre está desplegando en el terreno del cuadro ha sido frenada en la operación del montaje, y se descompone en la sucesión de planos-contraplanos enumerados. La rabia asesina no era tanta, a pesar de que Dunson dispara cerca de Matt. Un cuadro los junta al fin, con el padre que trata de entablar la recurrente pelea hawksiana que une más que separa. Entonces se produce una curiosa inversión de posiciones: Dunson gira alrededor de Matt para abofetearlo (fotograma 15) y la agresión se produce en el siguiente plano (fotograma 16). El *raccord* en el gesto ha enlazado ambos cuadros, pero ha cambiado a los personajes de lugar. Si se nos permite la expresión, un “falso salto de eje”; ya que la cámara sigue en su zona de filmación, al otro lado de la valla que va a ser claramente visible en los siguientes cuadros, marcando un límite. Pero el efecto es el de haberlo atravesado,

con el subsiguiente cambio direccional. El encuadre asume la función especular del eje, ya que le corresponde alcanzar la estructura más simple: conseguir una imagen que supere el antagonismo para convertir al hijo adoptivo en sucesor gracias a la violencia adoctrinadora. Y, para lograrlo, el padre deberá dar varias vueltas al aprendiz (fotograma 17) y levantarlo, sosteniéndolo, posibilitándolo (fotograma 18). La transmisión del talismán, la fuerza, funciona, y Matt reacciona respondiendo con un puñetazo que comienza en el fotograma 19 y termina en el fotograma 20, en dos cuadros relacionados de igual forma al bofetón que Dunson le dio segundos antes. El reflejo está completo, ante la sorpresa del padre (fotograma 21): así puede (podemos) verlo todos en el fotograma 22. Con una pequeña refriega después, se consolida el vínculo familiar tras la reconciliación, justificando de paso el tronco básico —comunal— del clasicismo.

Parece claro que los desplazamientos laterales de las figuras conforman estructuras susceptibles de ser interpretadas, aunque estén previamente asignadas. Su límite, la línea demarcadora, rara vez es ocupada por la cámara clásica: en ninguna ocasión durante la secuencia de *Río Rojo* y, como vimos, escasamente y asociada a la muerte en la de *La diligencia*. Pero puede ocuparse, y se ocupó, llevando la mirada a otra posición más incómoda, cuando el clasicismo filmico se disgregó. El eje será invadido por una cámara ávida de retratar el individualismo de los *outsiders*, cuyos deseos son más fuertes que su sociabilidad, desencantados que aplican la ley fronteriza a esa otra frontera que circunscribe el área de filmación. Examinemos la secuencia de *El hombre de Laramie* en la que Lockhart encuentra a Dave (que lo ha humillado y robado con anterioridad) solo en medio del pueblo abarrotado y, sin pensarlo, se abalanza sobre él iniciando una sucísima pelea. La represalia es algo más: da rienda suelta a su instinto más brutal, acumulado por una venganza lejana (la de su hermano) y otra reciente. Baste ver su rostro cuando descubre al enemigo (fotograma 23). Nada hay de justo en la acción, sólo una locura irrefrenable; tanto, que el discurso optará por retroceder ante la misma. Un plano muestra al vaquero avanzando a paso ligero desde el porche del hotel hasta que derriba a su contrincante del caballo. El recorrido largo y mudo no es seccionado en forma alguna, tal y como se hizo con Dunson en *Río Rojo* para descargar su ímpetu. En esta ocasión tomamos una alarmante conciencia de la violencia que va a desatarse, ya que a la unidad espacial se une la temporal sin elipsis atenuantes. Ya lo dijimos: el *tiempo clásico*, tan manipulado para disimular su transcurrir, es sustituido por un *tiempo real*, anuncio del final que a todos aguarda y que deja rastro en el relato que se atreve a imprimirlo.

Pero no olvidemos que Lockhart está avanzando sobre el eje, enfrentándose a nuestra mirada frontalmente (fotogramas 24 y 25). Es más, construye la línea con su caminar, ya que, como puede verse cuando alcanza su objetivo, ésa no es la marca que delimita el semicírculo de la inminente agresión. Es otra, hecha a la medida de un hombre sin regla alguna. La cámara resiste su presión hasta que, agobiada, comienza un *travelling* de retroceso al llegar a la mitad de la calle. El lenguaje sucumbe a la determinación e incluso se retira cuando llega al plano medio: la cámara lo deja pasar (fotograma 33) al cambiar de dirección para derribar del caballo a Dave (fotograma 26): un trayec-

to soportado sin corte hasta el límite tolerado por el código institucional, pero excesivo para el sistema clásico. A continuación, sobreviene un salto en el escásimo eje que se ha creado cuando lo baja del todo, en un nuevo plano (fotograma 27) que inicia la pelea entre ganado, polvo y suciedad. Esta vez sí es fracturada por el montaje, e incluirá otro salto más, si bien poco ostentoso. La falta de respeto por la norma va pareja a una violencia igual de irrespetuosa.

Lockhart-Stewart ha recorrido el eje de la representación, agobiando la cámara-mirada que también está recorriéndolo unos pasos por delante; pero tal eje no puede ser transitado por el objeto de la representación y por el propio discurso a la vez, ya que ese acto evidencia un trabajo de escritura que el código debe tapar; de hecho, cuando ambos van a chocar, uno debe apartarse, claudicando ante la pulsión violenta del otro, reflejada en ese rostro que —como la propia representación— ha optado por quitarse la máscara durante un fugaz instante. Sin embargo, sobre tal edificación siempre existió una grieta obstruida que se resistía a su simbolización estética, exacta a esa cicatriz groseramente cosida, tan polisémica, que atraviesa la pantalla durante los genéricos de este film de transición. Otra secuencia confirma esa equivalencia. Lockhart termina matando al hijo del cacique ganadero, y éste, un anciano casi ciego, se abalanza sobre él a caballo en otro duelo cargado de venganza irreflexiva. Y, de nuevo, el eje sufre la acometida y la defensa. Esta vez sí se delimita, e incluso parece respetarse el ángulo de treinta grados a uno de sus lados (fotogramas 28 y 29). Pero la cámara sigue al agresor en un desenfrenado movimiento de persecución, pocos pasos tras el jinete. Ese *travelling*, poco habitual, aspira al subjetivismo: otro punto de vista antinómico con el clasicismo, como ya observamos. Planos subjetivos, ejes esporádicos, tránsitos sobre los mismos, saltos... Serán otros cineastas, como Sam Peckinpah, Sergio Leone o Clint Eastwood, los que usarán sin complejos estas disrupciones clásicas, convertidas en instrumentos para la disección de paisajes cabalgados por el odio y la redención.²²

En este último contexto, resulta conmovedora la apuesta de John Ford en 1962 con *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*). No tanto por tratar de convalidar un pasado, un Oeste, a través de la leyenda como valor a retener, o por reivindicar la violencia como método para asegurar el futuro, aunque exija el exilio del héroe a cambio. Lo que nos llama la atención es que eligiera la regla de los ciento ochenta grados como artimaña narrativa para desvelar el saber que da sentido histórico al relato. El duelo entre el abogado Ranse Stoddard (James Stewart), inexperto tirador, y el forajido Liberty Valance (Lee Marvin) es filmado desde una zona escrupulosamente respetada (fotograma 30). La victoria del primero, sorprendente, lo convertirá en mito y en la base para su prometedor carrera política. Con los años, cambiará el territorio con leyes que dejarán fuera a Tom Doniphon (John Wayne), el duro vaquero cuya forma de vida será incompatible con ese futuro. Sin embargo, éste último fue el que mató a Liberty oculto entre las sombras de la calle, salvando a Ranse, perdiendo a la mujer que amaba y a su mundo. Esta verdad, desvelada en un *flashback*, es representada en

el mismo lado del eje, unos metros más alejado del mismo, integrando la topografía espacial del cuadro con la misma narración (fotograma 31). Un único cuadro basta para comprenderlo. Tal sabiduría vuelve a recordarnos la coherencia gestáltica de la estructura más simple; en este caso una actualización postrera de la que analizamos en otra calle oscura, también en blanco y negro, de *La diligencia*. Se adivina la añoranza por una época de certezas en proceso de desintegración.

Una última comparación de índole filosófica emerge al contemplar ambos desenlaces: como hemos comprobado, *Río Rojo* termina con la consolidación comunal (un pueblo salvado del hambre por el ganado recién llegado) y familiar (reconciliación padre-hijo, con la certeza de la mujer a la espera de unirse al núcleo). ¿Cuál es el final de *El hombre de Laramie*? El anciano Alec, contagiado por la epidemia revanchista que Lockhart parece haber llevado a la población, lo transmite a éste en su lecho de muerte confirmando quién vende rifles a los indios, esto es, su hijo adoptivo Vic.²³ El talismán que transmite el sabio ya no es la fortaleza que lleva a “crear civilización”, sino esa venganza que garantiza otro momento violento más, lúgubramente anunciado por la sombra de Lockhart antes de abandonar la habitación, y perpetuado por su segunda conversión en negro jinete que cabalga en sucesivos planos generales para buscar a Vic.²⁴ Los encadenados elípticos entre cada uno de esos planos no pueden disimular el lento transcurrir del tiempo, que añade una dimensión profundamente ominosa a esta cabalgada, escasamente simbolizada por un modelo fílmico consagrado a rendir cuentas de la violencia extrema y de sus precarias motivaciones éticas. Se insinuaba otro camino tanto para el género como para la experiencia audiovisual en la segunda mitad de siglo.

FICHA DE LAS PELÍCULAS

Río Rojo (*Red River*). 1948. Una producción Monterey para United Artists. Productor: Howard Hawks. Director: Howard Hawks. Guión: Bordon Chase y Charles Schnee basado en la novela de Bordon Chase *The Chisholm Trail*. Director de fotografía: Russell Harlan. Director artístico: John Datu Arensma. Música: Dimitri Tiomkin. Montaje: Christian Niby. Intérpretes: John Wayne, Montgomery Clift, Joanne Dru, Walter Brennan, Coleen Gray, John Ireland, Noah Beery, Jr., Jefe Yowlachie, Harry Carey, Sr., Harry Carey, Jr.

El hombre de Laramie (*The Man from Laramie*). 1955. Columbia Pictures Corporation. Productor: Williams Gotees. Director: Anthony Mann. Guión: Philip Yordan y Frank Burt basado en una historia de Thomas T. Flynn. Director de fotografía: Charles Lang. Director artístico: Cary Odell. Música: George Dunning. Montaje: William Lyon. Intérpretes: James Stewart, Cathy O'Donnell, Arthur Kennedy, Donald Crisp, Alex Nicol, Aline MacMahon, Wallace Ford, Jack Elam, John War Eagle, James Millican.

22 Otro género que también resuelve sus propuestas socio-éticas con violencia binaria (ley-marginalidad) es el cine negro, cuyos ejes se hacen precarios cuando juegan con la venganza asesina: es el camino que recorre el protagonista de *El enemigo público número uno* (*The Public Enemy*, William Wellman, 1931), que hace retroceder la cámara antes de organizar una masacre (y cuyo cadáver ocupa el último plano del film).

23 En una escena anterior, Alec confiesa a Lockhart haberlo visto en una pesadilla recurrente según la cual mataría a su hijo. La premonición macbethiana sitúa a *El hombre de Laramie* bajo la influencia de *El rey Lear*, al igual que otro film de Mann, *Las furias* (*The Furies*, 1950). En ambos el anciano propietario de un rancho que se comporta como el rey de toda la comarca tiene que enfrentarse al hecho de que sus hijos (hija en el caso de *Las furias*) quieren heredar antes de tiempo, quebrantando su voluntad. En tal sentido, la crueldad que define a muchos personajes shakesperianos tiene mejor integración en el modelo transicional.

24 Apelamos al valor iconográfico de la sombra cuando opera desde la enunciación fotográfica, asumiendo notas lúgubres a lo largo de toda la historia del cine, como antes lo hizo en la de la pintura. F. J. DE LA PLAZA, 'La sombra inmóvil del que va a morir. Nota para una iconología del cine de Orson Welles', en *Cuadernos Cinematográficos* 6, Universidad de Valladolid, 1989, pp. 129-148.

