

# MOVIMIENTO PERPETUO: LA SINTESIS FORMAL DEL CONCEPTO DE VIAJE EN «RIO ROJO» DE HOWARD HAWKS

IMANOL ZUMALDE ARREGI

"Para mí un film -motion picture- es  
ante todo movimiento -motion."  
(Howard Hawks)

Toda definición de su obra que proponga un realizador cinematográfico debe ser puesta en cuarentena o, cuando menos, aquel analista que se precie debería considerarla tal que aderezo literario a la obra en sí. No son (y no existe, que yo conozca, ninguna razón para afirmar lo contrario) los directores los mejor capacita-

dos para desmenuzar sus films y sacar a la luz las interioridades estéticas que contienen. Son, ineludiblemente, depositarios de una idea distorsionada del objeto cultural que lleva su firma; su perspectiva, demasiado próxima, está condicionada por su experiencia vital: han sido ellos quienes han comandado un equipo humano más o menos numeroso y heteróclito hasta conseguir una sucesión de duración variable (de unos 90 a 120 minutos según "obligan" los cánones al uso) de imágenes en movimiento y sonidos. Esta *hipertrofia de lo cercano* provoca que las declaraciones de los autores cinematográficos se evidencien, por lo general, limitadas en su interés: concentradas en la declamación de anécdotas de rodaje, o, en el caso de los más osados, en la exposición de la intenciones (*intentio auctoris*) que comandaron la creación conceptual del film, escasas veces emparentadas con la *intentio operis* inherente a la película.

Howard Hawks, aunque en menor medida que su colega y amigo John Ford, no sentía la necesidad de explicar sus films, no era aficionado a desgarnar su *intentio auctoris*, y sí era, y mucho, obstinado contador de anécdotas de rodaje. Este talante, junto a la sobriedad aparente de su obra, le proporcionaron la imagen de profesional espontáneo, solvente y eficaz, creador de una filmografía contundente, pero epidérmica. Solamente con los años (con la perspectiva que proporciona el tiempo) y el empuje de los discípulos de Bazin se da a conocer el Hawks profundo.

No obstante, de entre sus avaras declaraciones conceptuales me llama poderosamente la atención esa que he ubicado en la cabecera de este trabajo y en la cual nos propone que, en esencia, sus films no son sino movimiento. Esta afirmación, como el estilo narrativo de sus películas, es

concluyente y honda a un tiempo. Más que una huera declaración de intenciones es una forma de entender el medio cinematográfico, una elección excluyente de las posibilidades materiales y artísticas que le ofrece el ingenio del cinematógrafo, y un insólito bosquejo de urgencia de la *intento autoris* global de Hawks. Y si alguno de sus films podría ser considerada como la materialización patente y plena de esta idea, ese es *Río Rojo* (*Red River*, EEUU, 1948).

Este trabajo pretende no ya contrastar dicha aseveración hawksiana en uno de sus films, sino analizar detenidamente una escena puntual de uno de ellos en la que se patentizan algunas de las consecuencias prácticas de esa afirmación. Pero mentiría si me contentara con lo dicho a la hora de describir los objetivos de estas páginas: esta investigación lo es de una escena puntual y concreta extraída de un film (*Río Rojo*), y no pretende explicar cómo y con qué pretensiones el sujeto colectivo (guionista, cámaras, técnicos, actores, etc.) que, por convención y comodidad, llamamos Howard Hawks creó el mismo. En su defecto, aspira a sugerir unas vías de razonamiento y de meditación sobre la compleja estructura que se entreteje en torno a la escena medular del film.

Toda prospección analítica requiere indefectiblemente elecciones (el análisis exhaustivo de un objeto estético es utópico por inalcanzable), y éstas son las que definirán el resultado, necesariamente parcial, de la misma. Aquí se ha optado por una escena (la de la partida de la manada de vacas hacia Missouri) por cuanto considero que las elecciones formales que configuran la misma, lejos de constituir un arabesco o manierismo preciosista, sintetizan todo el film; es decir, condensan buena parte de los elementos (narrativos, narratológicos, temáticos y simbólicos) que el relato desarrollará en el resto de la película. En definitiva, este trabajo no es sino un argumentación o una defensa que se pretende razonada de esa mi elección primera.

No obstante, esta opción analítica básica no es arbitraria, sino que se refrenda y apoya en los indicadores, puramente immanentes, que el film despliega en su superficie y que hacen de ella (de la secuencia) el momento privilegiado de la película. Así las cosas, este análisis pretende exponer los mecanismos por los cuales el film sitúa esta secuencia singular como corazón de la película. En otras palabras, en las siguientes páginas intentaré verificar si la sinécdoque (la parte por el todo, la secuencia por la película completa) que implícitamente propone es válida y pertinente.

## LA HISTORIA Y EL RELATO: EL ESPACIO DIEGÉTICO

Más que ninguna otra de su autor, la historia que narra *Río Rojo* es una historia de movimiento, de tránsito, de viaje. En lo sucesivo tendré oportunidad de tratar más detenidamente este tema. Por el momento me contentaré con resumir el argumento que despliega el film como antesala necesaria para ulteriores precisiones: un hábil pistolero, llamado Ton Dunson, acompaña a una caravana de colonos que se dirige desde Saint Louis hacia California. Llegados a la inmediaciones del río Rojo abandona la caravana junto a su amigo Groot con intención de asentarse en tierras texanas. Se despiden de su novia, Fen, (pese a la insistencia de la chica, Dunson no permite que la

acompañe) y le regala una pulsera en señal de compromiso. Después, cuando se disponen a cruzar el río Rojo, a la sazón frontera natural entre los estados de Oklahoma y Texas, aprecian en el horizonte grandes columnas de humo provenientes de la zona por la que transita la caravana. Prevenidos del peligro evidente de un ataque comanche, se parapetan, con el río a sus espaldas, a la espera del enemigo. En la noche, son atacados y repelen la acometida con eficacia plena matando a todos sus agresores. Uno de ellos lleva en la muñeca la pulsera que Dunson regaló a Fen. Al alba, aparece un niño, Matthew Garth, con una vaca (el muchacho, bajo el shock del ataque indio, delira). Los dos colonos lo acogen y se dirigen hacia el Sur hasta arribar a unas tierras que son del agrado de Dunson. Transcurridos 14 años, las dos únicas reses con las que llegaron Dunson, Groot y Matt se han convertido en el rancho más grande del territorio, y el muchacho, ya todo un hombre, es el hijo *de facto* de Dunson (en su muñeca luce la pulsera que éste recuperó del indio en el río Rojo). La guerra ha depauperado la región y Dunson decide trasladar todo el ganado hacia zonas del norte más prósperas, hasta Missouri. Tras tres meses de viaje plagados de incidentes (una estampida, desertión paulatina de los hombres, cambio de destino de la manada y de jefe, encuentro de Matt con una joven -Tess Millay- de la que se enamora y a la que, al igual que Dunson hizo con Fen, lega la pulsera y abandona temporalmente) la manada llega a Abilene comandada por Matt. Dunson, despojado de su ganado y traicionado por su protegido, llega al mismo destino para enfrentarse a él. En un primer momento, Matt no repele la agresión, pero finalmente ambos se enzarzan en una pelea a puñetazos, tras la cual se reconcilian definitivamente.

Esta es, *grosso modo*, y de forma muy somera la relación cronológica de los hechos que se narran en este film. *Río Rojo*, como cualquiera de sus películas, es una clara muestra de la portentosa capacidad de Hawks para contarnos una ingente cantidad de sucesos en apenas un par de horas. En esta sucesión de acontecimientos, y desde una perspectiva puramente argumental, la partida de la manada hacia Missouri está lejos de constituir un momento álgido. Antes al contrario, es, sin llegar a ser un hecho accesorio, un instante medianamente relevante en la ligazón narrativa ulterior. Desde el punto de vista dramático, son más preeminentes o destacados otros acontecimientos diegéticos como, por apuntar algunos ejemplos a *vuela pluma*, los enfrentamientos entre Dunson y Matt, o las dos irrupciones de los indios. Ahora bien, la forma en la que se muestra, en especial en términos visuales, este suceso nos alerta sobre su trascendencia e importancia dentro no ya de la historia o argumento (que también la tiene) sino en el relato que da cuenta de esa historia.

Por lo que respecta al tiempo, los acontecimientos aparecen en el discurso respetando en términos generales el orden, la duración y la frecuencia con la que aparecerían en la historia (1). El relato presenta una sucesión

(1) Conviene recordar que lo que se concibe desde postulados narratológicos como *historia* no existirá para el lector-espectador sino por mediación del relato. En la lectura el lector-espectador tendrá un conocimiento indirecto de la

historia, y su verdadera fisonomía sólo se revelará tras una labor de reconstrucción que dispondría a los acontecimientos del discurso en el orden, la frecuencia y la duración que adquirirían éstos si hubiesen tenido lugar en la "vida real".



vidad rigurosamente cronológica (los hechos narrados se manifiestan en el orden en el que aparecen en la historia) y, excepción hecha de algunas elipsis y sumarios (el más importante de los mismos abarca mucho mástiempo -14 años- que el tiempo narrado -apenas 3 meses-), el discurso violenta a la historia en grado mínimo. Podría incluso afirmarse que toda trasgresión temporal que impone el tiempo diegético al de la historia se deriva de una suerte de gestión narrativa que ineludiblemente debe de economizar al verse obligada a plasmar en 125 minutos acontecimientos desarrollados en casi 15 años (2).

Dicho lo cual, parece razonable sostener que el tiempo tiene en el discurso que nos ocupa un lugar secundario, si bien la reiteración de puntuales acontecimientos (problema éste de *frecuencia*, en aportación de Genette) pasa a adquirir cierta relevancia dramática como tendré ocasión de explicar. En detrimento del tiempo, es el espacio y su representación, lo que plantea cuestiones de mayor interés. Formulado en otros términos, es en torno a la representación del espacio donde encontramos las claves de toda la estrategia narrativa y simbólica del film.

Antes de pasar a detallar la materialización visual del viaje en este relato, son necesarias ciertas matizaciones al hilo de las diferencias que median entre el espacio Pro-fílmico y los que propongo denominar como el espacio fílmico y el *espacio diegético o de la historia*. Es evidente que el espacio pro-fílmico o espacio real en el que se rodó la película, y el espacio fílmico representado por medio del *decoupage* fílmico, son dos conceptos bien divergentes. En el caso de *Red River*, el primero de ellos haría referencia a las llanuras y los ríos de Arizona por los que, durante el rodaje, transitó el equipo de filmación y actores que hizo físicamente la película. Espacio de Arizona que, como ocurre usualmente, no aparece ni en el referente de la historia ni en el propio relato. En términos de análisis, el espacio Pro-fílmico es el que menor interés suscita por razones obvias (se borra en favor del diegético a través del espacio fílmico). La dialéctica que se establece entre el recorrido de los personajes que propone la historia (el itinerario del viaje descrito en el espacio diegético) y la forma en la que éste se representa en el discurso (espacio fílmico) es la que me interesa destacar, y aquella en la que descansa parte sustancial de la estrategia simbólica de *Red River*.

El relato arranca, ya se ha dicho, en el momento en que Dunson y Groot abandonan una caravana en tránsito hacia California. Si recurrimos a un mapa de los Estados Unidos (representación adecuada y pertinente del referente real sobre el que transcurre la historia) contrastaremos lo evidente: que la caravana de colonos viaja hacia el Oeste desde el Este (desde la capital de Missouri, Saint Louis, hasta la costa Oeste atravesando longitudinalmente casi tres cuartas partes del territorio norteamericano). *Las primeras imágenes de la película* (la secuencia de la despedida

(2) El relato de *Red River* subvierte el tiempo de la historia a la que se refiere única y exclusivamente en términos de duración (la elipsis, tal como lo enunciara Gérard Genette -*Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989, págs. 151-152- es un problema de duración). Infidelidad por otra parte cuasi-inherente a la praxis narrativa, sea esta cinematográfica o

novelística. Pocas narraciones largas han respondido al reto de instituirse en reflejo especular durativo de la historia que cuentan, o dicho en términos genettianos, en hacer de la narración una escena (aquella en la que se manifiesta una mimesis completa entre duración de la acción completa en la historia y en el relato).

de Dunson) imponen la pauta, y establecen los cuatro puntos cardinales de la geografía y topología diegéticas: filmada desde el Sur (desde abajo), el tránsito de caravanas va de Derecha a Izquierda; es decir, que canónicamente la zona derecha de la pantalla (y de la imagen) se asocia con el Este (con el punto de partida del viaje), mientras que con la izquierda hace lo propio con el Oeste (con el punto de llegada, con el fin del trayecto). Consumada la despedida, Groot y Dunson cambian perpendicularmente de dirección: se dirigen hacia el Sur, hacia Texas (hacia la parte de abajo de la pantalla) y no se detienen hasta el río Rojo (hasta la frontera con Texas).

Una vez repelidos los indios, y luego de haber recuperado la pulsera y adherido a la exigua expedición a Matt y su vaca, los tres hombres y la pareja de vacunos continúan un largo viaje en la misma dirección (Sur) hasta llegar a las tierras donde se asentará y multiplicará el Rancho Río Rojo. Así las cosas, el viaje de ida de Dunson, Groot y Matt dibuja una dirección Suroeste en el espacio de referencia de la historia (en el espacio diegético pertinentemente representado en el mapa de USA), y se representa en el espacio fílmico con el tránsito de los personajes y objetos de la parte derecha de la pantalla a la parte izquierda.

Catorce años después, el propósito inamovible de Dunson es el de retroceder lo andado (cruzar nuevamente el río Rojo) y conducir 10.000 cabezas de ganado hasta Missouri. Es decir, que en términos de geografía real (en el espacio diegético o referencial de la historia) propone un viaje en dirección Noroeste, en sentido opuesto al de los colonos del principio del film. A la hora de abordar la representación de este viaje de retorno parecería lógico que fuese materializado en la pantalla (en el espacio fílmico) en una dirección opuesta (3), es decir, que la manada de reses transitara de la parte izquierda de la pantalla a la derecha, y nada más lejos de la realidad. La expedición hacia Missouri, que como ya se sabe llega a Abilene, transita siempre de la parte derecha de la imagen a la izquierda, es decir, en la misma dirección (hacia el Oeste) que seguía la caravana de colonos del comienzo del film.

Este contrasentido entre el espacio de referencia de la historia, que, con el mapa y la lógica geográfica en la mano, nos alerta de que la manada de Dunson y Matt transitan necesariamente en dirección Noreste, y el espacio fílmico, que indica un viaje en dirección Oeste o, mejor dicho, Noroeste, establece una *dialéctica espacial irresoluble, o conciliable solamente en términos simbólicos*: independientemente de su recorrido o movimiento geográfico opuesto, las dos etapas del viaje de Dunson (Missouri a Texas y, 14 años después, Texas a Missouri) *constituyen simbólicamente una única travesía esencial que poco o nada tiene que ver con el movimiento físico a través de un espacio geográfico, o si se quiere,*

(3) Quisiera sacar a colación una advertencia: estas reflexiones (la adecuación punto por punto entre el espacio fílmico y el diegético), no constituyen, como tampoco ocurre en el caso del tiempo narrativo (relaciones entre tiempo del relato y el tiempo de la historia y diegético) ninguna regla o canon. En este sentido, la gramática cinematográfica acepta implícitamente que la dirección del movimiento de los

objetos en el espacio fílmico pueda ser empleada para representar cualquier trayecto en el espacio diegético. En el caso particular de Red River, no obstante, las relaciones entre la geografía fílmica y la geografía diegética no son tan inmediatas y directas, sino dialécticas y simbólicas como pretendo demostrar.

una y otra representan las dos etapas de un trayecto en dirección única: la consecución de un objetivo o finalidad común (4).

Esta unidad esencial, que no geográfica ni euclidiana, que liga a ambos viajes, y que es sugerida mediante la concomitancia direccional de las dos travesías en el espacio fílmico o representado, nos lleva inmediatamente a cuestionarnos sobre la naturaleza del objetivo que Dunson persigue a lo largo de todo el film, en torno a la razón que le incita a reanudar el viaje 14 años después. En primera instancia, en la superficie narrativa, Dunson argumenta diciendo que está arruinado y que si emprende el viaje de vuelta lo hace por razones de la más estricta supervivencia física y económica. Pero en la lógica narrativa subyacente, en el orden de las motivaciones profundas del personaje, el fin último del viaje es otro bien distinto. Para argumentar esta última afirmación me veo obligado a dedicar algunas líneas a desgranar el entramado narrativo elemental de *Red River*.

### UN POCO DE NARRATIVIDAD: UN ARGUMENTO ELEMENTAL

Como en toda narración, este relato plantea básicamente las vicisitudes de un sujeto que busca un objeto (5). Ese actante elemental, que en principio y para no complicar la explicación, consideremos que en la superficie del texto se materializa en el personaje de Dunson, quiere un objeto: en este caso, y sobre esto no existe duda alguna, este objeto se concretaría, no ya en llevar 10.000 cabezas de ganado a Missouri sino en asegurar un *asentamiento definitivo y estable*, un hogar en el sentido que se desprende de los *Westerns* del cine clásico americano (un rancho y una familia). Por eso se dirige hacia el Oeste y se adentra en tierras hostiles y sin colonizar junto a otros muchos sujetos con las mismas intenciones (con el mismo propósito narrativo de conseguir ese objeto de valor). El relato solamente describe la realización traumática de ese hacer (construir un hogar) y elide las demás fases que Greimas considera propias de la sucesión lógica de toda narración (6). Y ésta la manifiesta parcialmente; es decir, que, mediante un acierto fílmico brillante, como se verá, elide los 14 años necesarios para

(4) Todo esta filiación simbólica constituye un argumento fundamental del film y se extiende a los detalles más mínimos. Un ejemplo muy breve: la estampida de la manada, a la sazón, un contratiempo físico pero también simbólico en el viaje hacia Missouri, es representada en la pantalla en sentido contrario a la dirección de ese viaje; en otras palabras, que no podemos conocer la dirección en el espacio referencial en la cual se despliega la inmensa manada, solamente apreciamos que las reses se desbocan siguiendo una única dirección (de la parte izquierda a derecha de la pantalla). Luego, independientemente de su dirección referencial, la estampida es, en virtud de la orientación que adquiere en el espacio fílmico, un contratiempo para el espíritu de ese viaje.

(5) El análisis que propongo se apoya en la interpretación que de la narratividad propone la semiótica greimasiana. Según Greimas, en un estadio muy elemental de la generación de sentido, todo objeto cultural describe las relaciones de una serie de posiciones sintácticas elemen-

tales, a las que denomina actantes; es decir, que, en un nivel elemental, todo discurso no contiene sino las potenciales interacciones que se establecen en torno a un Sujeto y un Objeto de Valor. Muy brevemente, ese Sujeto quiere entrar en conjunción (poseer) o disjunción (desprenderse) con ese Objeto. La narración no hará sino desarrollar las vicisitudes de esa apropiación o expropiación del objeto.

(6) El Programa Narrativo Canónico enunciado por Greimas establece que ese Sujeto pasa lógicamente por los siguientes cuatro estadios: Manipulación (alguien, que puede ser él mismo, le propone un contrato, un Hacer -tomar o dejar el objeto), Adquisición de competencia (ese sujeto, una vez decide Hacer, se provee de la capacidad para hacer -del Querer, Deber, Saber y Poder Hacer), Realización (el sujeto materializa el Hacer) y Sanción o Valoración (el sujeto, a la luz de las condiciones del contrato de la primera fase, es recompensado o castigado por su acción).



levantar el Rancho Río Rojo (la primera parte del objeto de valor) y se detiene en exclusiva en la conflictiva búsqueda y consecución del segundo componente del objeto de valor (la familia, la descendencia, la perpetuación sanguínea de la propiedad, en definitiva).

En realidad, y la elipsis de esa realización primera no nos dice otra cosa, el Objeto de valor que busca Dunson, aquello que le falta y que perdió en parte por negligencia propia y en parte por la inevitable irrupción de los salvajes indios, es la familia; si se quiere, la mujer capaz de completar ese hogar y de proporcionar continuidad a lo logrado en esos 14 años.

Ahora bien, aunque elidida, de la paciente construcción del inmenso rancho se nos apunta, reiteradamente, un dato: todo ello fue creado a partir de un toro y una vaca. Si atendemos al detalle, nada fortuito, de que, tras el ataque indio a orillas del río Rojo, a Dunson y Groot no les queda sino un toro, y que será Matt quien aporte la vaca y complete así la pareja inicial a partir de la cual se genera, al parecer lenta y laboriosamente, el mayor rancho de Texas, caeremos en la cuenta de que esta empresa no ha sido personal sino en comandita, de que no es Dunson quien por sí solo ha creado el rancho, sino que Matt tiene, cuando menos, una participación del cincuenta por ciento (literalmente, aporta, por dos veces como se verá, la parte femenina necesaria para recibir la simiente masculina).

En lo que respecta a la consecución del segundo componente de ese objeto de valor (la mujer, la familia), se repite la historia en una doble vertiente: por un lado, ante la incapacidad (no-poder hacer) del viejo Dunson, será nuevamente Matt, como con la vaca, quien aporte el componente femenino (a la joven Tess Millay) y complete la pareja nuclear que engendrará la familia (dará lugar a la "Manada humana Dunson-Garth-Millay"); y por otro, la solución argumental por la que se opta para dramatizar la unión entre Matt y Tess Millay es la misma (con la variación final, lógicamente) que la empleada para describir el fracaso entre Dunson y Fen (como Dunson hizo con Fen, Matt abandona a Tess -antes de cruzar un río y tras legarle el brazalete- por la dureza de la empresa que se avecina). Esta rima narrativa, de la que tendré ocasión de hablar más adelante, anuda y emparenta ambas acciones convirtiéndolas en una única. Ante el fracaso de Dunson en la consecución de una mujer (y la des)descendencia consiguiente), será su protegido, Matt, quien se la proporcione (7).

Si esto no fuera suficiente, la figuración que adquiere esta búsqueda sustancial de descendencia (la idea del viaje y del movimiento) y su materialización concreta en la superficie del relato (el traslado de la manada de Texas a Missouri), nuevamente se completa con la participación *ex aequo* de ambos personajes. El obsesivo propósito de Dunson por llevar al ganado a Missouri (propósito que nadie entiende, que nadie, ni siquiera Matt y

(7) Las interpretaciones que ven una velada homosexualidad entre los dos protagonistas principales (especialmente en lo referido al trato y la deferencia de Dunson para con Matt) también tienen cabida en todo este entramado narrativo. El objeto de valor esencial (la mujer, la descendencia) no variaría, si bien, en el caso de Dunson, se complementaría con un deseo homosexual reprimido. En la historia su simiente germinará en una mujer por mediación de Matt,

luego ésta primeramente, y en sentido figurado, deberá pasar por Matt. De acuerdo con esta lectura (de tintes freudianos, lo reconozco), la reconciliación final y la inclusión de la inicial del muchacho en el escudo del Rancho Río Rojo no serían sino la figurativización de esa cópula homosexual simbólica precedente a la cópula real inminente entre Matt y Tess Millay.

Groot sus más allegados, llega a descubrir que enmascara una suicida huida hacia adelante en búsqueda de mujer) es ciegamente respetado por Matt, hasta que éste considera inaceptable la manera en la que reprende a los desertores de la empresa. Aunque el destino final no es Missouri, será Matt quien, durante la segunda parte del trayecto, comande la manada hasta Abilene (8). Luego ésta es, significativamente, una acción realizada por los dos personajes al cincuenta por ciento.

Si he dedicado tanto tiempo y espacio al esclarecimiento de las concomitancias narrativas que unifican y asocian a los dos personajes principales de *Red River*, ha sido con la intención de demostrar que, en un nivel narrativo elemental, ambos constituyen un único actante o sujeto de acción: el sujeto que consigue el objeto de valor (un hogar: un rancho y una mujer que le proporcione descendencia). Este único actante se materializa y concreta (se actorializa, según el metalenguaje propuesto por A. J. Greimas) en el relato en dos personajes de caracteres y aspecto muy dispares (tan divergentes como lo pudieran ser John Wayne y Montgomery Clift), donde sus acciones, en ocasiones aparentemente opuestas, no responden sino a la consecución de unos objetivos comunes. En pocas palabras, Dunson y Matt constituyen los dos personajes en los que se ha materializado un único actante, el principal de la narración.

## LA ESCENA: EL EMBRION FILMICO

Pues bien, todo ese entramado narrativo básico (la unión esencial, si se quiere espiritual, de los dos personajes principales por la consecución de un único objeto de valor común), así como la vinculación simbólica y sustancial de dos trayectos espacial o topológicamente contrarios, se materializan en la escena matinal de la partida de la manada, y, más concretamente, en una panorámica semicircular que describe todo ese mundo autosuficiente en los *momentos previos a su puesta en movimiento*. Antes de desarrollar esta afirmación, describiré la escena.

Desde el punto de vista dramático, ya se ha dicho, la escena no es, a primera vista, gran cosa: al alba, un grupo de vaqueros al cuidado de 10.000 cabezas de ganado y comandados por Dunson, comienzan su periplo hacia Missouri. Esta acción, que en el discurso apenas dura dos minutos y cuarenta y siete segundos, es resuelta en 39 planos. Entre esos casi tres minutos y cuatro decenas de planos destacan, siguiendo un criterio puramente cuantitativo, los treinta y seis segundos dedicados a un solo plano. Ese plano, que considero nodal y que por sí solo vertebra toda la película, salta a la vista del espectador por varias razones que van desde el prolongadísimo movimiento de cámara que lo constituye hasta la compleja manipulación del punto de vista que genera.

(8) El ganado no llega a Abilene, estado de Kansas, por capricho de los hombres contrarios a la idea de Dunson de llevarlo a Missouri, sino porque, por diversas informaciones que van recibiendo a lo largo del viaje, los vaqueros creen que por esa ciudad pasa el ferrocarril, a la sazón, el medio más idóneo para trasladar las reses al resto de la nación, incluido, por supuesto, al estado vecino de Missouri. De lo

que se deduce, por otra parte, que la insurrección de Matt no lo es tanto en contra del objetivo final aparente del viaje (llevar el ganado a Missouri) como en oposición a los métodos (imposición *manu militari* de la dirección de la manada) y al trazado más adecuado para conseguirlo (a través de Abilene y no recorriendo las peligrosas tierras del este de Oklahoma y Missouri).





**Foto 1:**  
**Inicio del**  
**movimiento**  
**de cámara**  
**(Dunson**  
**se dispone**  
**a mirar)**

Esta panorámica nutrida de información y de extrema belleza es el plano décimo de la escena. Previamente se nos muestra cinco planos de conjunto donde se describe ese mundo inmóvil (reses tranquilas pastando y hombres y carretas a la espera), el sexto plano muestra a Dunson saliendo a caballo de su rancho al encuentro de la manada y los hombres, la llegada hasta ellos en la mismísima puerta del rancho y una pregunta del capataz "¿Listos, Matt?" (plano 7), la escueta respuesta del joven protegido "¡Listos!" (plano 8), y Dunson que mueve la cabeza de izquierda a derecha y se acomoda en su montura para realizar el prolongado barrido (plano 9)[Foto 1].

Esta panorámica barre, en dirección opuesta al movimiento de cabeza previo de Dunson (es decir, de derecha a izquierda), todo el paisaje que circunda a ese personaje. Describe un movimiento de cámara de 180° que construye un friso en el que, inmersos en un mar de ganado quedo y manso, en primer lugar se aprecia a Matt y otros tres muchachos que, por los planos precedentes, conocemos que están a la vera de Dunson, parte de la entrada al rancho y, enmarcado en la misma, otro hombre más, una carreta, otro grupo de tres hombres, otra carreta seguida de otro grupo de seis hombres y, finalmente, culmina con la imagen de Dunson que concluye el movimiento de cuello y cabeza (y ojos) que se supone ha generado todo ese barrido visual, se rasca la nariz, retrocede con el cuello y mira al lugar del inicio de la toma (donde está ubicado Matt)[Foto 2].

A esta prolongada panorámica, le siguen los siguientes planos: el contracampo de la última imagen de Dunson, es decir, Matt y, en esta ocasión, otros dos hombres (plano 11); una nueva imagen de Dunson que enuncia la orden "¡En marcha a Missouri, Matt!" (plano 12); contracampo en el que Matt, se incorpora de su caballo y grita "¡Yahoo!" (plano 13); tres muchacho sobre sus caballos que comienzan a moverse y a gritar (plano 14); una vertiginosa sucesión de 17 primeros planos de otros tantos

rostros de vaqueros repitiendo el grito de Matt (planos 15 al 31); tres planos en los que, desde una mayor distancia, se aprecia a los muchachos que ponen en marcha a la inmensa manada (planos 32 al 34); un plano en el que, montados sobre sendas calesas de carreta, Groot dice al indio "¡Vamos Quo, a Missouri!" y hace un frustrado intento de grito vaquero (plano 35); imagen tomada desde debajo de la carreta en la que se aprecia todo el movimiento de la manada puesta ya en tránsito (plano 36); plano en el que se aprecia a los dos únicos objeto que todavía no se han puesto en marcha, Matt y Dunson, uno a la vera del otro, sobre sus respectivos caballos, donde el primero vuelve a realizar un movimiento de cuello (izq. a dcha.) mientras el joven se afana liando un cigarrillo (plano 37); breve *travelling* de derecha a izquierda en el que se muestra, en la distancia, toda la febrilidad de la manada; y el último plano, semejante al Nº 36, en el que Dunson y Matt mantienen una breve conversación "¡Ahí va eso Matt!, 14 años de duros trabajos y dicen que no acabaremos en Missouri"; "Pueden estar en un error" (contesta el joven); "¡Ojalá sea así!" (sentencia Dunson)- y en la que Matt termina con el cigarrillo, lo enciende y se lo da a Dunson que lo coge y se pone en marcha (plano 39).

Si dramáticamente esta escena no tiene una importancia de primer orden, simbólicamente constituye todo un acontecimiento: la vuelta al inicio de la acción (de la historia), la ruptura con la quietud y el estatismo y la puesta en movimiento, la reanudación del viaje. Se ha argumentado en las páginas precedentes acerca de la disparidad geográfica, de orientación y dirección, entre el viaje de los colonos del inicio del film y de la manada hacia Missouri, y sobre la unión esencial de ambas lograda tanto por la representación (ambos viajes se muestran siguiendo un movimiento de objetos de la parte derecha de la pantalla a la izquierda), como por el fin u objetivo narrativo implícito que persiguen (el hogar, la familia, la mujer que completará el ciclo). *Toda esta unión simbólica se perfila e instaura, e incluso se podría decir que se reglamenta, en la secuencia descrita, en concreto en la panorámica que destaca poderosamente en la misma.*

La filiación es clara: la dirección del movimiento de cámara (en sentido contrario a la agujas del reloj, de derecha a izquierda, y en contra de toda la lógica geográfica impuesta por el film, como se ha dicho) impone el patrón de representación del viaje: a lo largo de todo el film a partir del plano Nº 32 de esta secuencia, salvo contadas excepciones, la manada se moverá en esa dirección, con lo cual se nos indica inequívocamente que ese trayecto, lejos de constituir una travesía geográfica (en tal caso, como se ha dicho más arriba, la dirección del viaje sería la contraria), se trata, antes bien, de un recorrido o periplo, digamos, espiritual: el del reinicio de la búsqueda de mujer por aquel que mira, o, más rigurosamente, por aquel a quien vemos mirar lo que nosotros, los espectadores, vemos (digamos, en principio, que se trata de Dunson). Por la imposición que esa mirada realiza del sentido que debe adoptar la representación del viaje (esa mirada establece claramente las coordenadas del espacio fílmico), podemos razonar diciendo que ese movimiento de cámara posibilita el establecimiento de la unión sustancial entre ambos viajes físicos (la dirección de ese movimiento de cámara instaura la lógica que la continuidad fílmica respetará en lo sucesivo: los *raccords* de movimiento serán de derecha a izquierda).

Independientemente de que, por sí sola, la dirección de la mirada y, por tanto, de la panorámica inaugure y formalice toda esa asociación y



**Foto 2:**  
Fin del  
movimiento  
de cámara  
(Dunson  
termina  
de mirar)

vinculación simbólicas entre dos viajes en direcciones geográficas contrarias, imponiendo, de esa manera tan sutil y genial, las pautas de una exégesis global del film, este movimiento de cámara en su unicidad, independiente del resto de los planos con los constituye la continuidad de la escena y, por extensión, del film en su conjunto, contiene las claves de la lógica narrativa subyacente gracias a una sabia utilización del punto de vista.

## OTRO POCO DE NARRATOLOGIA

Desde el punto de vista narratológico, y por lo que respecta a la voz narrativa, *Red River* es un relato curioso, *rara avis*, por cuanto constituye, literalmente, una forma híbrida de narración, una suerte de relato *homo-heterodiegético* (9) en su vertiente verbal. Esta contradicción (una persona narrativa esquizofrénica *sensu stricto*) se deriva del hecho de que, en su representación verbal, el narrador se materializa por las dos vías que le facilita el modo de expresión cinematográfico: escrita (en el libro que se abre al comienzo del relato y que va apareciendo periódicamente en imagen) y oralmente (mediante la voz de Groot que, con independencia de persona, va pautando la peripecia de forma paralela a lo que, vía visual, nos muestran el libro y las acciones de los actores). Lo que llama la atención es la disociación de ambas instancias enunciativas, que estos dos narradores verbales no coinciden en persona, y mucho menos convergen en un personaje: el texto escrito se refiere a Groot en tercera persona, y no atribuye la primera persona a ninguna instancia diegética (luego, por esta parte, es

(9) Gérard Genette (*Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989, págs. 298-301) define dos tipos de relato según este movimiento: una persona narrativa *heterodiegética* (el narrador es anónimo y ajeno a la historia, no emplea la primera perso-

na para designar a ninguno de los personajes diegéticos) u *homodiegética* (el narrador se identifica como sujeto diegético, y en caso extremo -relato *autodiegético*- es el propio protagonista).



un relato heterodiegético), mientras que la voz *en off* es inequívocamente la de Groot (es, por esta otra, un relato homodiegético, cuasi-autodiegético (10).

Pero si la persona narrativa adquiere interés en *Red River*, no lo tiene menos la manipulación del punto de vista que se realiza en la panorámica que me ocupa. El movimiento de cámara, ya se ha descrito, comienza con la imagen de Matt mirando a la cámara (al espectador) y concluye con la de Dunson que, mirando a la manada paciente, finaliza el movimiento de cabeza paralelo al realizado por la cámara. En una primera aproximación, podría decirse que se trata de lo que se conoce en el lenguaje de análisis cinematográfico como una *imagen semi-subjetiva* (accedemos, desde una perspectiva casi idéntica, desde su espalda, a aquello que ve el personaje). No obstante, el entramado narratológico es más complejo.

El narrador de lo visual no se identifica miméticamente con la visión de ninguno, sino que sibilinamente sitúa su foco de visión entre dos personajes, colocándolos uno a cada extremo -al inicio y al final- del movimiento, y realiza un periplo visual que los une en su acción de mirar (Matt que mira a Dunson, y Dunson que mira a Matt y al resto del universo visual al que accede desde su atalaya perceptiva). La cámara no muestra lo que ve uno de esos dos sujetos, sino, literalmente, la suma o conjunción de ambas *apreciaciones*. De esta forma se propicia que el barrido de cámara explicita, en su periplo visual, la vinculación sustancial que une a ambos personajes o, si se prefiere, da lugar a la creación de un sujeto colectivo (Dunson-Matt)

En ese inquietante barrido, la cámara construye y muestra un universo (el universo de Dunson, pero también del de Matt) que se asienta, como la propia visión a través de la cual el espectador accede a verlo, en dos pilares: los dos sujetos diegéticos, ahora además apreciadores, que en instancias subyacentes de sentido, constituyen un único actante o sujeto de acción. Este movimiento de cámara no hace sino enunciar el vínculo espiritual, esencial (y a la postre irrompible (11)) que une a dos personajes en apariencia autónomos (12). En este sentido, este movimiento de cámara es la materialización expresiva en la misma superficie del relato de cuestiones narrativa subyacentes no tan explícitas en el resto del relato. Es, en pocas palabras, la representación de la fusión de dos instancias diegéticas en una amalgama actancial, en un solo actante.

Panorámica que, asimismo, constituye un todo, el del microcosmos de Dunson y Matt y de Groot que nos lo cuenta; una globalidad orgáni-

(10) Sin ser el personaje principal de la historia (léase Dunson o Matt, indistintamente), Groot es un personaje de una relevancia narrativa de primer orden (asiste, como testigo presencial, a todos de los acontecimientos de la historia a excepción de la entrevista entre Dunson y Tess) y, como se acaba de afirmar, de una trascendencia narratológica fundamental. Así las cosas, Groot es el personaje más importante del relato (que no de la historia), de ahí la condición cuasi-autodiegética del mismo.

(11) Gerald Mast está plenamente convencido de este extremo: "The shot makes the film's ending, the gun battle that does not take place, completely probable. The 180-degree circle implies that, although Dunson and Matthew may leave their physical world, they physical home, they cannot leave the emotional circle that consti-

tues their spiritual 'home' wherever they may go" (Howard Haks, *storyteller*, New York, Oxford University Press, 1982, pág. 314)

(12) La vinculación narrativa entre ambos personajes se hace manifiesta incluso en esta secuencia: las dos acciones (además de la de mirar, que como se acaba de enunciar, tienen una sólida filiación narratológica) que realiza Dunson en esta escena (dar la orden de partida y fumarse un cigarrillo), requieren de la participación activa de Matt: la orden de partida en primera instancia es de Dunson ("En marcha a Missouri, Matt") pero es ampliificada y hecha realidad para el resto del grupo por Matt mediante el consabido grito; por lo que respecta al cigarrillo que fuma Dunson, éste es confeccionado y encendido por el joven.

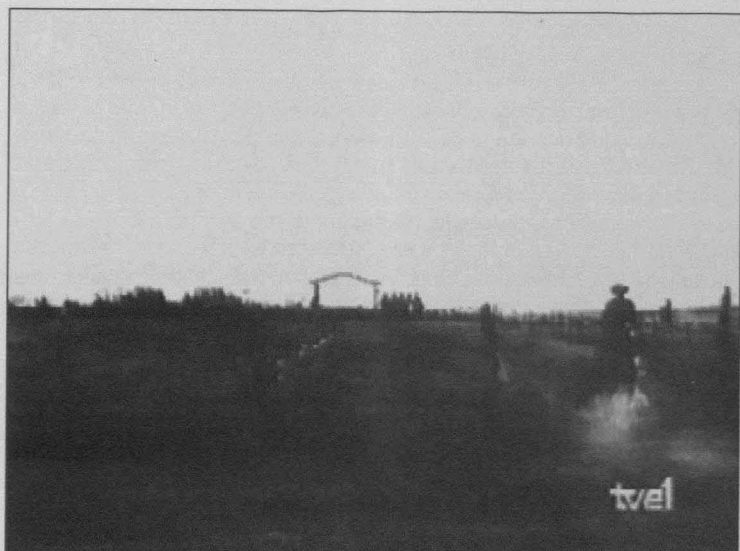


Foto 3:  
Entrada  
del rancho  
Rio Rojo

ca, homogénea, clausurada y estancada, antítesis del universo fragmentario, heterogéneo y virulento constituido por la vertiginosa sucesión de 17 primeros planos de esos hombres que, aunque inicialmente insertos en el microcosmos de Dunson y Matt, lo adulterarán al punto de propiciar el enfrentamiento entre ambos. En este sentido, la sucesión de primeros planos, por la oposición explícita que entraña con la unidad de la panorámica, es un anticipo, una *prolepsis* o *anuncio* en terminología genettiana, de las deserciones, el enfrentamiento y la insurrección del grupo; en definitiva, un anticipo que el devenir de la historia ulterior no hará sino concretar.

### RELACIONES FORMALES: LOS MOTIVOS DE LA SEMICIRCULARIDAD

Ahora bien, la figura que describe en el espacio ese movimiento de cámara constituye una nueva fuente de implicaciones temáticas de toda índole. Dicho en terminología semiótica, la figurativización formal -en su doble vertiente- del objeto de valor que lleva a la acción al actante principal es significativamente la misma que aquella en la que se materializa ese barrido de cámara. La forma descrita por la panorámica de 180°, una semicircunferencia, tiene su correlato formal en distintos objetos que están estrechamente unidos a ese universo físico-espiritual que vincula y une a Dunson y Mat.

- En primer lugar, con el acceso al rancho o, para decirlo más exactamente, con la forma que tiene el larguero de la entrada del Rancho Río Rojo [Foto 3]. La entrada, como símbolo del rancho y éste, a su vez, fundamento material del universo construido de Dunson y Matt, mantiene una inmediata filiación de forma (y consiguiientemente de fondo) con el movimiento de cámara que lo describe visualmente.

- En segundo lugar, las herraduras de los caballos, así como los cuernos de las reses, dos elementos primordiales de las propiedades de

Dunson, se emparentan formalmente con la semicircunferencia dibujada en el espacio por el barrido de cámara.

- Junto a los dos anteriores (continente -rancho- y contenido -reses y caballos- del microcosmos Dunson) que constituyen, en su unidad, aquella primera parte del objeto de valor que, desde posiciones greimasianas, he considerado que motiva el hacer del actante principal de la narración, la correlación formal también alcanza a la otra mitad (el objeto de valor mujer o descendencia). He argumentado, asimismo, que esa búsqueda se tematiza en el viaje, y se figurativiza en la conducción suicida del ganado hasta Missouri. Pues bien, si atendemos a varios detalles (que este viaje no culmina en Missouri, sino en Abilene, en el estado vecino de Kansas, y que la rectificación de dirección del trayecto que impone Matt a la manada pasado el río Rojo y consumada la expulsión de Dunson, describe un viraje del mismo hacia el Noroeste) veremos que el trayecto real, la *travesía en el espacio diegético de la historia* trazada por la reses es, por su forma, semejante al descrito por la cámara antes de que las mismas se pusieran en marcha (Noreste hasta llegar al río Rojo y Noroeste después de atravesarlo). Esta vinculación entre ese viaje y el movimiento es redundante ya que, como ha sido enunciado, se manifiesta también en otros órdenes.

- Y, por último, aquella conjunción, la más importante y lograda sin duda, que asocia formal, temática y simbólicamente a la figura cardinal del relato (la *pulsera-serpiente* que viaja, de muñeca en muñeca, a lo largo de la historia) con el movimiento semicircular de la cámara que nos ocupa. Antes de atender a esa asociación formal, es necesario hacer algunas precisiones en torno al motivo del brazalete.

La pulsera es, junto al viaje con el que mantiene ineludibles concomitancias, la figura u objeto que simboliza a la mujer. Esta ligazón simbólica surge mediante una correlación casi inmediata pero que entraña relaciones temáticas subyacentes más complejas: la pulsera es, estrictamente hablando, el relevo que determina la identidad del último eslabón en la cadena paterno-filial del clan Dunson; es el símbolo que discrimina del resto de personajes a aquel encargado de prolongar el movimiento de la misma, del sujeto diegético al que se le encomienda encontrar los ulteriores destinatarios de la cadena. En un mundo de hombres (hay quien dice que los films de Hawks describen en su mayoría universos masculinos) como el descrito en *Red River* la mujer es un bien escaso, y su posesión una necesidad primaria escasamente cubierta. Dunson es consciente de que de ello depende la supervivencia de su enorme legado, y la destinataria tanto de ese legado como de la tarea de prolongar el movimiento de la pulsera es la mujer (aunque ella también será mera intermediaria: si Dunson quiere una mujer es, única y exclusivamente, para que le dé un heredero). De ahí que la pulsera sea, en definitiva, la figurativización de la mujer, de la descendencia, de la pervivencia del clan y la propiedad; es decir, la figura o motivo del relato que sintetiza formalmente el objeto de valor que motiva toda la acción del sujeto principal.

Volviendo a la correspondencia formal que el film establece entre el barrido de cámara y la pulsera diré, en primer lugar, que esta referencia formal, icónica en el sentido en la que lo entiende Ch. S.





**Foto 4:**  
Dunson entrega  
la pulsera  
a Fen.

Peirce (13), es clara y explícita: el movimiento de cámara comienza y se clausura no ya en dos sujetos diegéticos, sino en dos unidades perceptivas, en dos focos de visión; luego la figura descrita en el espacio por la cámara es la misma que presenta la pulsera-serpiente que, no por azar, culmina en cada uno de sus extremos en sendas y ostensibles borlas [Foto 4].

Este vínculo asocia directamente este preciso instante del discurso (la descripción de un universo estático e incompleto), con el fin último (la mujer que falta en ese microcosmos) que pretende lograr precisamente la acción que se reanuda a continuación (el movimiento, el viaje que lleve a la consecución de la mujer). Luego el viaje y el movimiento que se inaugura, señala y dirige desde este otro movimiento que conforma la *mirada* de Dunson y Matt, no pretende sino desencadenar otro, un tercero: el tránsito de la pulsera.

Si se atiende al periplo que recorre la pulsera en la historia se observará que también mantiene ciertas concomitancias formales con aquellos itinerarios con los que está emparentado temática y simbólicamente. Al comienzo del relato, Dunson entrega a Fen la pulsera afirmando que a él se la legó su madre; en el río Rojo, Dunson vuelve a recuperar la pulsera de la muñeca de un indio; tras la elipsis de 14 años, la pulsera está en la muñeca de Matt, y, finalmente, en la entrevista entre Tess y Dunson, éste último comprueba que la joven porta la pulsera. En resumidas cuentas, que los eslabones de la cadena serían los siguientes: Madre Dunson-Dunson-Fen-Indio-Dunson-Matt-Tess. Así las cosas, volvemos a comprobar (el film es redundante y tremendamente consecuente con su elección estética fundamental) que el trayecto dibujado por la pulsera es cir-

(13) Peirce entiende por iconos aquel tipo de signos que, independientemente de que se constituyan en signo para

referirse al objeto concreto, mantienen una relación de semejanza con ese objeto.

cular y que no busca sino a la mujer (el final del trayecto) que sustituirá a la madre de Dunson. Un trayecto que parece cerrado en la primera escena de la película (Dunson entrega a Fen el símbolo que la instaure como continuadora de la saga y depositaria del futuro de lo que todavía está por hacerse), pero que inesperadamente, en virtud de la irrupción de los indios (siempre los indios) queda en suspenso. Toda la peripecia posterior no será sino el intento denodado de Dunson por dar con la sustituta de Fen, con la destinataria de la pulsera, con la madre de su hijo o, en su defecto, con la madre de su heredero político.

Desde este punto de vista, del mismo modo que Dunson y Matt pueden ser considerados, en instancias más profundas de significación, como un único actante básico, Fen y Tess dos figurativizaciones distintas en la superficie del relato de un único actante, en este caso el Objeto de Valor. Esa irrupción de la violencia salvaje (de los comanches) abre todo el círculo narrativo que conducirá desde Fen hasta Tess, y el encuentro con esta última, *el punto final del viaje esencial que propone la historia*, no es más que el cierre de un hecho ocurrido más de 14 años antes en la historia, la clausura de un fleco en la periplo personal de Dunson, la revisitación de un acontecimiento pasado, o, en términos freudianos, la rediviva presencia de la escena primitiva. Todo ello podría definirse también como una reiteración de acontecimientos (14), lo cual constituye, en principio, un problema de índole temporal.

El film subraya esta vinculación sustancial y temática entre ambos momentos cardinales de la historia también en términos expresivos, en la forma de representarlos. En primer lugar, estableciendo una filiación simbólica entre ambas (15), y, en segundo lugar, como anteriormente (a la hora de argumentar la filiación actancial entre Dunson y Matt) he adelantado, ambas escenas constituyen una rima o, en otras palabras, presentan una paridad evidente en su materialización visual (16). Veamos de cerca ambos momentos.

(14) Las dos únicas mujeres que aparecen físicamente en la historia están ligadas significativamente a la irrupción de los indios: Fen se supone que es asesinada por los comanches, y Tess aparece en el momento de la historia en el que la manada, que comandada por Matt se dirige hacia Abilene, topa con una caravana que es atacada por los indios. La llegada de Matt y sus hombres consigue repeler la agresión de los salvajes. En plena batalla, una flecha alcanza a Tess, pero no la mata (como supuesta e implícitamente ocurre con Fen). La extracción de la flecha y los primeros auxilios que Matt proporciona a la joven constituyen los prolegómenos de la relación entre ambos, la antesala de la entrega del brazalete y de la clausura de la acción primordial del film.

(15) Como se ha dicho, la escena de la despedida de Dunson y Fen, así como la de Matt y Tess, se ubican en momentos dramáticos y espacio diegéticos muy semejantes (instantes previos al relevo en la posesión del brazalete, en las proximidades de un río y poco antes de cruzarlo). Así pues, están emparentados directamente con el motivo del río y del umbral que se cruza (motivo nodal, como se verá

en las postrimerías de este trabajo) para remarcar de esa forma la recurrencia y reiteración de ambos acontecimientos si bien son singulares y únicos en la historia, mantienen, como las aguas del río, la misma *dirección* en el relato.

(16) Las dos escenas, aunque se presenten ostensiblemente escindidas en el relato, constituyen un díptico asociado tanto temática (ambos reflejan el instante en el que el sujeto principal encuentra a su objeto de valor) como estéticamente (quedan conexos por una suerte de correspondencia interna en virtud del movimiento canónico del discurso). Del mismo modo, la escena de la partida de la manada guarda una filiación muy semejante a la descrita (constituyen un díptico) con otra panorámica: la del encuentro de la manada con el ferrocarril en las proximidades de Abilene. La vinculación temática (una es la representación del comienzo del viaje, la otra del final) y estética (ambas se planifican del mismo modo, con un amplísimo y sosegado movimiento de cámara de derecha a izquierda) es tan pronunciada que este pequeño díptico podría dar cuenta por sí solo del argumento más superficial del film (una cuadrilla de vaqueros que dirigen un nutrido grupo de vacas).



**Foto 5:**  
Despedida  
de Dunson y Fen  
(comienzo  
del viaje  
simbólico)

En su representación ambas escenas adquieren, por oposición, numerosas concomitancias (la una contraría, punto por punto, a la otra; constituyen un todo, una estructura global, si se quiere, una categoría en sí misma): si la primera se desarrolla a plena de luz del día y en un entorno seco, tórrido, la segunda es una escena húmeda por cuanto tiene lugar bajo un aguacero, entre niebla espesa y en la noche cerrada. A su vez, la propia mujer, las dos protagonistas, son, físicamente hablando, divergentes: si Fen es, como corolario al escenario en el que (fugazmente) aparece, rubia, Tess, en razonamiento semejante, es morena. De esta manera se compendia la categoría global de mujer, o la materialización visual de esa categoría pretende abarcar las distintas manifestaciones visuales que puede dar lugar ese único objeto de valor (por añadidura se saca partido a una convención hollywoodiense: diferenciar a las actrices para su mejor identificación).

La ambientación del encuentro fundamental entre Matt y Tess nos da la clave de su significación. Los miembros de la caravana, temiendo que Dunson aparezca de un momento a otro, han redoblado la vigilancia. Es una noche de nubes bajas, brumosa y llueve a mares. Matt vigila en un bosque poblado. Sin duda, un escenario propicio para la aparición de fantasmas. El joven barrunta movimiento entre la húmeda y neblinosa oscuridad, saca la pistola, pero resulta ser Tess. Matt confunde (no por azar) a Tess con Dunson y se encuentra con el fantasma de Fen. No hay confusión alguna. Semióticamente hablando, Tess es la re-actorialización de Fen como, ya se ha dicho, Matt lo era de Dunson. La construcción de tan tenebroso escenario (nada propicio, dicho sea de paso, para escenas de amor al uso en el cine clásico hollywoodiense) está motivada no tanto por el encuentro amoroso entre Matt y Tess como por que ambos personajes dan vida a una escena recurrente y abiertamente necrófila: reeditan y dan vida a la cita amorosa entre una muerta y un enajenado por el odio.



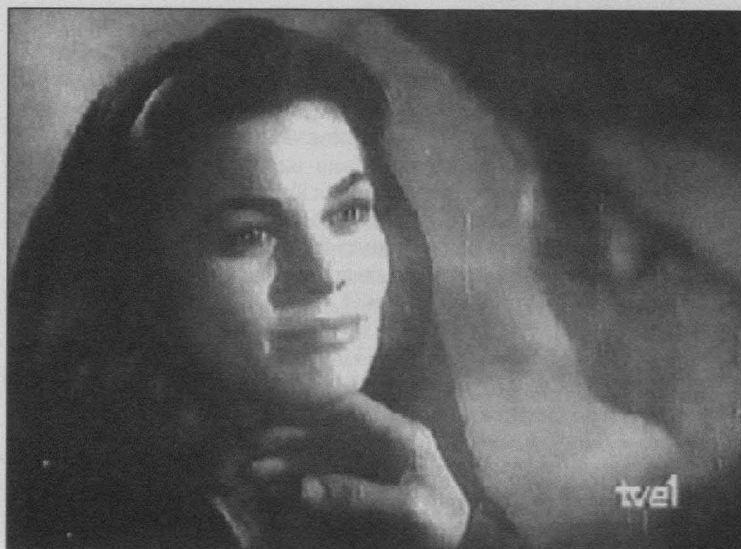
Por si quedase alguna duda, al poco de haberse identificado (de haber disipado la "confusión"), Tess y Matt comienzan a conversar. Esa incipiente conversación es bruscamente interrumpida por unos movimientos en la blanca oscuridad: se trata de uno de los muchachos que realiza la ronda en caballo. Detalle sin importancia si el genio de Hawks no hubiese considerado que ese vaquero fuera silbando una tonada, no una al azar sino precisamente aquella que adornaba musicalmente la despedida de Dunson y Fen en los albores del relato, y que, desde ese instante (desde el inicio del relato), se instaura como un motivo y símbolo, de la misma entidad que la pulsera-serpiente, de la unión (incipiente) del sujeto agente y el objeto de valor. Una vez que el vaquero sale de campo y con él su silbido, y pese a que se materialice un cambio de registro (pasa de ser música diegética a extradiegética), la misma melodía contrapuntea el resto de la escena en la que Matt y Tess confirman su amor. El motivo musical (*Leit Motiv*) redunda en la simetría entre esos dos instantes de la historia; en la unidad esencial de ambos momentos dramáticos, configurándose como lazo musical que entrelaza una despedida y un encuentro, una salida y una llegada. En este sentido, ese motivo musical concentra en sí mismo toda la idea de tránsito (la melodía irrumpe en la escena de Matt y Tess en boca de un sujeto a caballo, que se mueve de derecha a izquierda de la pantalla, y que nos indica que ese instante constituye el final del trayecto simbólico -encuentro de la mujer- que se inició con el relato).

Pero lo más interesante, sin duda, es el lugar desde donde la cámara aborda y nosotros los espectadores asistimos a estos acontecimientos del discurso tan parejos: desde el mismo lugar, desde detrás de la cabeza del hombre (de Dunson y Matt respectivamente), desde sus nuca. Pero de una a otra media un deslizamiento en el posicionamiento del foco de visión (de la cámara), un movimiento, nuevamente de Derecha a Izquierda (17), que indica una transformación de estado. No sólo ha transcurrido el tiempo; el viaje (de búsqueda) ha terminado, ha llegado a su punto final, al encuentro de la mujer, a la izquierda de la pantalla, allá donde apuntaba la mirada de Dunson y Matt en la partida de Texas y el punto en el que la geografía fílmica había ubicado la *estación termini* de la peripecia. Ambas escenas son, en ese sentido, interdependientes; están estrechamente relacionadas por una suerte de vasos comunicantes expresivos, completan entre ambas un juego de simetrías de naturaleza narrativa, visual y sonora o, si se prefiere, constituyen, como la panorámica nodal de la película, una unidad vinculada por un movimiento, el canónico en este discurso, de derecha a izquierda [Fotos 5 y 6].

Para finalizar con este punto, y a modo de síntesis, diré que la comunión entre, por un lado, la forma trazada por los dos movimientos físicos primordiales de la historia (la segunda parte del viaje, el recorrido trazado por la manada -Texas→Río Rojo→Abilene-, y el periplo del brazalete por

(17) Como se observa en la imágenes correspondientes, en la despedida de Dunson, la cámara está ubicada tras su hombro derecho, mientras que en la reconciliación

entre Matt y Tess, la cámara se ubica en el lado izquierdo tras la nuca del muchacho.



**Foto 6:**  
**Encuentro de**  
**Matt y Tess**  
**(clausura**  
**del viaje**  
**simbólico)**

las muñecas de distintos sujetos diegéticos), así como el motivo figurativo de la pulsera tomada como objeto físico y, por otro, la imagen semicircular descrita en el espacio por el movimiento de cámara, constituyen a esta última en la síntesis formal y en la condensación de toda la sustancia argumental y temática del film en su globalidad.

### **EL RIO COMO METAFORA DEL MOVIMIENTO PERPETUO**

El motivo del río ocupa un lugar privilegiado en este film. En este sentido el título de la película no es recurso fácil sino una explicitación verbal del hito geográfico central del mismo. El microcosmos de Dunson y Matt, el rancho, toma como propio el nombre del aquel río en honor al lugar de encuentro de ambos personajes. Pero si atendemos a la distribución de los acontecimientos en el espacio diegético advertiremos que, junto a ese encuentro inicial, son muchos los hechos trascendentes de la historia que tienen lugar a orillas del río (18).

Ahora, después de haber desgranado todo el entramado temático del discurso, podemos caer en la cuenta de que el río Rojo se instaure como la frontera natural (como umbral) que divide el espacio diegético de tal modo que aquello que motiva la acción de Dunson (y Matt) se encuentre escindido, ubicado a una y otra orilla del curso fluvial. La primera vez que

(18) La irrupción de Matt en la historia, la despedida de Fen, el primer ataque de los indios, la sublevación de Matt y el resto de los hombres de Dunson así como el abandono del jefe depuesto, todos estos acontecimientos capitales ocurren en la orilla Norte del río Rojo (antes de que Dunson y Groot lo crucen por primera vez, y después de que la

manada entera lo hubiera atravesado, la segunda). Se ha dicho, asimismo, que a orillas de otro río, del que no llegamos a conocer su nombre, Matt entrega el brazalete a Tess y, como hizo Dunson con Fen a orillas del río Rojo, la abandona.

lo cruza (de Norte a Sur) deja tras de sí a la mujer que quiere para crear el rancho; 14 años después, la segunda vez que lo atraviesa (de Sur a Norte), lo hace con todo lo que posee (con los bienes muebles -la manada- de su rancho) y con el propósito de consumir su periplo vital (de recuperar a la mujer perdida antaño en las tierras que se extienden más allá de la otra orilla).

Más importancia, si cabe, que esta partición de la topografía diegética posibilitada por la intersección física del río, adquiere la metáfora que se entreteje en torno a la noción del tránsito fluvial. Este film, como es harto sabido, narra la historia de un viaje, de la conducción de una manada de reses a través del territorio de la Unión, de modo que, insertos en ese movimiento perpetuo de la diégesis, se van completando los elementos cardinales de otro viaje esencial (19). Este periplo sin solución de continuidad que transita de un lado al otro del río, encuentra su símbolo ideal en el concepto de movimiento fluvial: como el tránsito esencial emprendido por Dunson en su juventud dirigido de forma perenne y determinante a encontrar una mujer, las aguas bajan siempre en la misma dirección, se mueven, sin pausa ni detenimiento, en un único sentido; hasta llegar al mar, su *estación termini*.

## CONCLUSIONES PROVISIONALES

Volvamos al principio. Este estudio partía fundamentalmente con dos propósitos que, en orden de importancia, podrían ser resumidos de la siguiente forma: ver si, efectivamente, la *intentio auctoris* enunciada por Hawks en la frase que abre esta investigación se adecúa a la *intentio operis* de *Red River*, y, en segundo lugar, contrastar si mi elección analítica inicial (*intentio lectoris*) es pertinente o, lo que viene a ser lo mismo, si realmente el discurso sitúa la panorámica que considero nuclear como síntesis de la totalidad del film. En definitiva, y en pocas palabras, si la *intentio auctoris* y la *intentio lectoris* concuerdan con la *intentio operis*.

La conclusión sólo puede ser afirmativa en ambos casos. *Red River* es un discurso que da cuenta de una historia de un viaje por mediación de un relato en movimiento continuo. No sólo eso: consciente de que el movimiento es un problema en exclusiva de índole espacial, concede al tiempo y a su representación una trascendencia muy modesta para, en su defecto, articular toda su estrategia discursiva en torno al al establecimiento de sutiles y complejas relaciones entre el espacio fílmico y el diegético (20).

En parecidos términos, de la investigación preliminar se deduce que ese movimiento de cámara, lejos de constituir un amaneramiento esteticista, un ademán fútil de fugaz brillantez consagrado en exclusiva

(19) Si se detiene uno a pensar, el objetivo último de Dunson es pararse, asentarse, "echar raíces" en la expresión colonizadora por excelencia; estacionamiento que no llegará hasta el encuentro con aquella mujer que le proporcione una garantía biológica de continuidad para su propiedad.

(20) En este sentido, al contrario de cineastas como Alain

Resnais, Alain Robbe-Grillet o Andrey Tarkovsky, por poner algunos unos ejemplos de cineastas que han dedicado parte de su fílmografía en la exploración del tiempo fílmico, Howard Hawks es un realizador del espacio, que se interesa primordialmente por los problemas y cuestiones que entraña la representación de aquél en la imagen.



a la descripción óptica de una realidad inmediata, inserto en el discurso es un auténtico gesto seminal y nuclear que, a modo de fractal, contiene y configura toda la racionalidad estética y temática del film. Como Hawks es un realizador consciente de sus medios, la forma del film no es un mero adorno del la película, sino su materia misma. Así las cosas, se puede afirmar que la sinécdoque no sólo es pertinente, sino inteligente.

Esta última apreciación me lleva a otra reflexión de partida, a la imagen de Hawks como artesano gris del cinematógrafo. Sirva modestamente este trabajo de réplica para quienes, aún hoy en día y en contra de toda evidencia, consideran la filmografía de Hawks como una obra superficial.

## ABSTRACT

*This article deals with the symbolical meanings that could be inferred from a scene from Red River (Howard Hawks, 1948) as well as their thematic and narrative aspects. The detailed analysis of this part of the film allows the author to show how the camera movements stand as the aesthetic and thematic core of the film. Therefore, a story built over the well known subject of travelling journeying makes the movement its main motor.*

■ IMANOL ZUMALDE ARREGI imparte clases de Lenguaje Audiovisual en la Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación de la UPV/EHU, y dirige en la actualidad un Curso de Doctorado sobre "Historia y Narración".