

ÁREA ABIERTA Nº 18. NOVIEMBRE 2007.

Referencia: AA18. 0711. 97

"Estructuras y motivos del western en la road movie: *Río Rojo* vs. *Las aventuras de Priscilla, reina del desierto*"

Autor: Dr. PÉREZ RUFÍ, José Patricio. Universidad de Sevilla.

" "Estructuras y motivos del western en la road movie: *Río Rojo* vs. *Las aventuras de Priscilla, reina del desierto*"

RESUMEN

El presente estudio analiza a través de un título concreto, *Río Rojo* de Howard Hawks, algunas de las constantes presentes en el género del western para posteriormente aplicar dichos motivos argumentales y temáticos a un film ubicado entre la comedia y la road movie o película de carretera, *Las aventuras de Priscilla, reina del desierto*. El objetivo es constatar la presencia de estructuras menos obvias aunque propias de un género considerado actualmente consumido, el western, en otras propuestas más actuales.

Palabras clave: cine, western, Oeste, road movie, película de carretera

ABSTRACT

The present study analyzes in a concrete film, Howard Hawks's Red River, some of the constants present in the genre of western, to apply these mentioned plot and thematic motives to a film placed between the comedy and the road movie, The adventures of Priscilla, queen of the desert. The aim is to state the presence of the least obvious structures though typical of a nowadays considered genre drawn to a close, the western, in other current films.

Keywords: cinematography, western, Far West, road movie

Tras una larga evolución desde los orígenes del propio cinematógrafo, el género del western entró en una irreversible fase de decadencia provocada por su agotamiento temático, obligado como estaba a perpetuar unos iconos y a mantener la ubicación en un espacio y tiempo particulares ante el que progresivamente fueron quedando pocas alternativas. La posterior pérdida de su capacidad para plantear cuestiones críticas contemporáneas en clave metafórica agotó temáticamente el género. Incluso desde un punto de vista formal, las innovaciones en la puesta en escena, planificación y montaje de Sergio Leone y Sam Peckinpah se integran dentro de una etapa de ocaso del western. *Las puertas del cielo* (*Heaven's Gate*, 1980) de Michael Cimino y el desastre financiero al que llevó a United Artist no hizo sino certificar el absoluto debilitamiento del género y su inviabilidad como producto comercial capaz de generar ingresos a las productoras. Los homenajes recibidos por Clint Eastwood y Kevin Costner en premios Oscar en los comienzos de los años noventa gracias al western, supusieron antes que el inicio de un nuevo periodo – a pesar del fracasado intento de *revival* con varios títulos posteriores –, un homenaje de la propia industria hacia un modelo cinematográfico que, desfasado en el tiempo, era contemplado con lejanía y romanticismo.

A pesar de la falta de vigencia del modelo genérico del western paradigmático, pretendemos demostrar que aquel prolonga sus estructuras, mitos, ritos, formas y planteamientos en infinidad de films que en apariencia nada tienen que ver con el western pero que son deudoras del mismo en un alto porcentaje. Fernández-Santos¹ sostiene esta hipótesis en la siguiente afirmación:

“el western sobrevive hoy en otros ámbitos y en otras edades. Y esto es así, a causa de una sutilísima mutación del antiguo modelo ritualizado en un modelo lingüístico trasvasable a otros espacios escénicos distintos de los históricos y tradicionales que lo provocaron y de los que nació”.

A fin de comprobar esta afirmación tomaremos como referencia dos producciones muy distanciadas en tiempo y en contexto de producción. Una de ellas es un título perteneciente a la etapa clásica del género, *Río Rojo* (*Red River*, Howard Hawks, 1948). La otra es un film australiano producido a mediados de los noventa a partir de las peripecias de tres drag-queens, *Las aventuras de Priscilla, la reina del desierto* (*The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert*, Stephan Elliott, 1994).

Río Rojo narra la historia de un ranchero, Tom Dunson (John Wayne) que evitando la ruina decide conducir su amplio ganado a Missouri tras la guerra civil. La tiranía y despotismo del ganadero provocarán que su hijo adoptivo (Matt, Montgomery Clift) se rebele contra él y decida conducir las reses a Kansas. A pesar del juramento de venganza con que Dunson amenaza a Matt y que mantiene a su grupo en sigilo, Dunson no llevará a cabo su actuación gracias al afecto que en último término se

¹ El texto de Fernández-Santos continúa así: “De esta peculiaridad procede el hecho de que el western lleve dentro de sí la fuente de su, hasta ahora, inagotable fertilidad: ya no se hacen apenas películas cuyo argumento discurría en la escena y el tiempo del Oeste, pero en las acuñaciones de la que un día fue su moneda corriente, el reverso de sus hallazgos dramáticos, narrativos y poéticos es fácilmente reconocible en muchos filmes de ahora, realizados sobre otras escenas y que discurren sobre otros tiempos, más allá del Oeste”. FERNÁNDEZ-SANTOS, Ángel (1988): *Más allá del Oeste*. Ediciones El País, Madrid, p. 61.



profesan ambos personajes y a la mediación de una mujer (de la que se espera la prolongación de la familia). Quedan de esta forma desplazados los arbitrarios valores de disciplina y honor que los "caballeros" parecen imponerse sin cuestionar de un modo racional o afectivo.

Según Javier Coma², el film es un western "intelectual, riguroso y crítico, construido sobre conceptos abstractos y adscrito a complejos enfoques psicológicos". En este sentido, William Everson³ mantiene la complejidad del discurso de Hawks en cuanto a las relaciones entre los personajes e incluso en las relaciones temáticas de diversos títulos de Hawks, si bien el propio investigador discrepa del enfoque contemporáneo revisionista y excesivamente intelectual de *Río Rojo*, que tilda de "absurdo".

Entre estos dos polos, podemos al menos sostener que el film se realiza en un momento en que el western se encuentra asentado como género, con una serie de características bien definidas y determinadas a las que responde. Antonio Castro⁴ sintetiza los rasgos característicos del western en tres aspectos fundamentales: En primer lugar se plantea el viaje como estructura narrativa, correspondida con un itinerario mental; en segundo lugar, la violencia se establece como sistema para dilucidar los conflictos entre los personajes; y, en tercer lugar, crea una mitología propia en cuanto a hechos históricos, escenarios y personajes. Desde este contexto de partida, constatamos que el film se integra dentro de dichos condicionantes, prolongando estereotipos que lo llevan a una identificación plena con las constantes del western clásico, en contraposición al psicologista que le sigue y al posterior crepuscular. El film de Hawks, no obstante, trasciende la anécdota narrada para abordar, con mayor profundidad, cuestiones de mayor complejidad que lo convierten en un antecedente del western ulterior, de corte más intelectual.

Esta complejidad a la que hacemos referencia se proyecta de forma especial en varios de los motivos temáticos presentes en el film. El eje argumental que explica la actuación de todos los caracteres y articula la narración gira en torno a la supervivencia del hombre en un ambiente hostil, hecho que va a condicionar y justificar la actuación de todos los caracteres y el desarrollo de la trama. El personaje de Wayne toma la decisión de trasladar sus reses a Missouri debido a que la guerra ha mermado su imperio ganadero y no encuentra más alternativa que el destierro en busca de tierras más propicias para llevar a cabo su empresa. Existe pues un interés económico-laboral detrás del cual se percibe un temor lógico a la falta de sustento alimenticio; incluso podríamos interpretar una crítica a las situaciones de conflicto bélico como freno al capitalismo y al desarrollo industrial, aspectos considerados primordiales por la cultura occidental posterior a la Revolución Industrial. Así pues, el mantenimiento de un sistema de producción y generación de beneficios se convertirá en el motor que activa y condiciona la trama principal al tiempo que se implica directamente en las secundarias.

La supervivencia en el Far West sólo será posible a través de la articulación de una fuerte disciplina y rígida ley – representada por el protagonista – en un contexto en el que la violencia es moneda de cambio habitual. Valores como el honor, la nobleza y el trabajo son inculcados a los obreros por el personaje de Wayne, de

² COMA, Javier (1996): *La gran caravana hacia el Oeste*. Alianza Editorial. Madrid, p. 35.

³ EVERSON, William (1994): *El western de Hollywood*. Odín Ediciones. Barcelona, p. 236.

⁴ CASTRO, Antonio (1990): "La evolución del western" en *Al Oeste*, VV.AA. Edita Centro Cultural Campoamor. Oviedo.



forma tal que su actitud deviene un modo de explotación laboral, amparado en la preeminencia de los objetivos económicos perseguidos por encima del bienestar de sus empleados. La consecuencia es la rebelión los asalariados liderados por el propio hijo adoptivo, Matt, motivados una vez más por una necesidad de supervivencia a los estrictos métodos de Dunson⁵.

En este punto nos hayamos ante un enfrentamiento ideológico: frente al capitalismo feroz de Dunson encontramos una cierta doctrina de bienestar social representada por el personaje Montgomery Clift en la que no priman únicamente los beneficios de la empresa ganadera, sino también la satisfacción personal de los implicados en ésta. Tras la revuelta, empleados y Matt vuelven a subordinarse a la dirección de Dunson, manteniendo el inicial modelo paternalista después de la muestra de compasión efectuada por el líder.

La resolución de la trama principal hasta este punto encuentra una explicación desde la aquí necesaria mediación de la mujer, en el film un personaje configurado desde una función determinada, la de servir como terapia de los personajes masculinos, antes que articulada como un personaje con una intención de simulacro verosímil de la persona⁶. Resueltas las necesidades primarias de supervivencia los personajes, estos deben resolver sus conflictos ideológicos y relacionales: los originales valores de disciplina y nobleza obligados por el patrón ya no son tan necesarios, resuelto el mantenimiento de la empresa ganadera y revelándose como valores arbitrarios. A partir de este momento, el viejo vaquero toma conciencia de que la descendencia que él no pudo tener, a causa de la temprana muerte de su pareja tras un ataque indio, puede ser continuada por su hijo adoptivo, también caracterizado desde su impulsividad y crudeza en la toma de decisiones y comportamiento. Se garantiza de esta forma la continuación no ya del núcleo familiar sino, llevado a conclusiones más amplias, de la propia especie humana.

Queda pues establecida de tal modo una estructura de consecución de logros relacionados con necesidades primarias de un modo secuencial que tienen en último término como objetivo la prolongación de un modelo de economía capitalista y de familia tradicional.

Esta secuencia de logros de satisfacciones de necesidades primarias cargada de matices críticos pone en duda la legitimidad del héroe y sus planteamientos, al tiempo que una muestra una serie de rituales que inscriben al film dentro del western de forma inequívoca antes que del melodrama: el viaje, la partida, el cruce del río, el ataque de indios a la caravana dispuesta en círculo, el enfrentamiento con el traidor del grupo, la llegada a la tierra prometida y el duelo final, si bien este

⁵ Francisco Perales relaciona *Río Rojo* con *Rebelión a bordo* (*Mutiny on the Bounty*, Frank Lloyd, 1935), en la que Dunson hace las funciones del capitán Bligh y Matt las del rebelde Christian Fletcher. Otro paralelismo es el del anterior título de Hawks *Rivales* (*Come and get it*, 1936), al desarrollar una rivalidad entre padre e hijo, enamorados de la misma chica. PERALES, Francisco (2005): *Howard Hawks*. Cátedra. Madrid, pp. 256 y 257.

⁶ La mujer se convierte, siguiendo los razonamientos de María Dolores Clemente Fernández, en un elemento redentor del héroe: "La mujer del Oeste actúa como un elemento 'civilizador', convirtiendo mediante el matrimonio al hombre que ama (retratado como un marginado y/o un outlaw) en un miembro respetable de la sociedad". CLEMENTE FERNÁNDEZ, M^a Dolores (2007): "Mujeres del Far West: estereotipos femeninos en el cine del Oeste", *Área abierta*, número 17, julio 2007. Disponible en Internet el 2/11/2007 en: <http://www.ucm.es/info/cavp1/Area%20Abierta/17%20Area%20Abierta/articulos/Clemente92.pdf>

último duelo difiere de esquemas anteriores por cuanto Matt evitará la contienda al no desenfundar el arma y Dunson lo agredirá con sus puños directamente, desplazando el uso de armamento.

En lo que se refiere la configuración de personajes, es importante señalar el cambio de roles de un personaje inicialmente en un rol protagonista, con la carga de moralidad positiva que cabría suponerle en principio, a uno antagonista, representado por el personaje de John Wayne. Así pues, en un primer momento, Dunson actúa como un Moisés que guía a sus seguidores a una suerte de tierra prometida. Sin embargo, es Matt quien concluye la gesta, absorbiendo al mismo tiempo la orientación moral del rol positivo que le correspondía al anterior, ya en un grado de enajenación que no sólo dificulta sino que imposibilita la identificación y proyección del espectador.

Los que hemos señalado como rasgos más característicos del film analizado se convierten en motivos temáticos definitorios de todo un género, el western, que a su vez configuran argumentos universales mantenidos en títulos de otros géneros. Relacionaremos a continuación el western con la road movie o película de carretera a través de un ejemplo particular, el film australiano *Las aventuras de Priscilla, reina del desierto* de Stephan Elliot. La posible dificultad a la hora de proceder a vincular el film seleccionado con todo un género al que representa, la road movie, y a su vez éste con el western podría proceder de la fusión de géneros que lleva a cabo *Priscilla*: por una parte, nos encontramos ante un relato de viaje en el que el desplazamiento no sólo es físico sino también psicológico, así como ante un melodrama en el que se expondrán las emociones de caracteres en situaciones de crisis y conflicto, si bien todo ello es tamizado desde una base humorística que justifica su clasificación como comedia. Esta posible objeción a la elección del título seleccionado podría salvarse desde la referencia al anterior film comentado, en el que la relación entre géneros también podría dificultar su clasificación: tratándose *Río Rojo* de un más que evidente western - tanto como *Priscilla* una road movie -, el componente melodramático y del cine de aventuras poseen también un peso específico que no bloquea pese a todo su calificación como western. La clasificación estricta en géneros, incluso en el Hollywood de los Estudios, puede cuestionarse al proceder cualquier categoría de la abstracción de diferentes muestras con rasgos comunes en la que ninguna de ellas, no obstante, llega a articularse como paradigma absoluto.

Las aventuras de Priscilla, reina del desierto narra la historia de tres artistas de cabaret que recorren el desierto australiano en un autobús rosa camino de una ciudad en la representarán su espectáculo, esperando el éxito y el reconocimiento profesional. El viaje no es un mero desplazamiento sino que supone una vía de escape hacia un nuevo destino dispuesto a ser aceptado por los tres personajes implicados en la aventura. Según Ignacio Oliva, "la historia en sí no tiene ninguna pretensión y tampoco llega a ninguna parte, salvo a descubrir el universo gay visto por dentro, en sus pasiones y perversiones, pero también en su ternura, soledad y rebeldía"⁷. Esta visión menoscaba sobremanera un discurso rico en propuestas temáticas universales que invitan a la reflexión y que subyacen bajo la aparente frivolidad y el humor con que son planteadas.

⁷ OLIVA, Ignacio (1995): "Aventuras de Priscilla, reina del desierto" en VV.AA. *Cine para leer 1994*. Mensajero, Bilbao.



El film de Elliot es heredero de toda una tradición en westerns, como veremos a partir del desarrollo de los motivos presentes en *Río Rojo*. En primer lugar, como toda road movie, relata un traslado con una motivación similar en cuanto a condicionantes a la expuesta en el film de Hawks. Las tres drag-queens tienen por objetivo desplazarse a escenificar su espectáculo en un punto lejano de Australia (Alice Springs) movidas tanto por su deseo de ruptura con la rutina que supone su existencia en Sydney como por la necesidad de mantenerse económicamente. A diferencia de la anterior, en el que la conservación de la empresa ganadera subordinaba a este objetivo cualquier otro, la motivación económica de las tres artistas es secundaria: en un estado capitalista avanzado se supone un sustento o una alternativa laboral incluso a aquellos en condiciones más adversas. En todo caso, la búsqueda de un beneficio económico persiste como meta que impulsa el arranque de la acción.

En segundo lugar, como punto en común con el western tradicional, señalaremos el recurso a un paisaje desértico y árido que actúa como un fondo neutro a los episodios representados. La nada ante la que los personajes han de enfrentarse les obliga a plantearse de un modo realista sus problemas, como un lienzo vacío que debiera ser pintado a partir de sus emociones más íntimas. Las impresionantes vistas llegan en ocasiones a conmocionarlas, del mismo modo que lo harían entornos similares en las protagonistas de otra road movie también de los noventa ambientada en parajes desérticos, *Thelma y Louise* (*Thelma & Louise*, Ridley Scott, 1991). El autobús bautizado como Priscilla se desplaza entre carreteras en pleno desierto, cañones de difícil y pueblos solitarios habitados por individuos ignorantes de todo cuanto queda fuera de las fronteras de su propio hábitat. Como verdaderos forasteros del lejano Oeste, las drag-queens tomarán contacto con una realidad totalmente ajena a su cultura, viéndose tanto rechazadas – e incluso agredidas – como aceptadas.

La figura del nativo de las tierras “conquistadas” cambiará su rol moral de acuerdo con los nuevos tiempos y conforme con un discurso más “políticamente correcto”. El indio psicópata sin una motivación para cometer crímenes compulsivamente presente en el western clásico muta aquí en el pueblo aborigen representado, como comunidad nómada esta vez generosa y acogedora que acepta la diferencia de la drag integrándola en sus tradiciones, como un miembro más del grupo. Podría en todo caso objetarse cierta idealización de una etnia que intuimos es configurada a partir de pocos rasgos dentro de un estereotipo.

Al igual que en *Río Rojo*, la lucha por la supervivencia se convierte de nuevo en uno de los motivos argumentales principales que estructura el relato. En este caso no sólo se trata de sobrevivir al desierto, sino también de una pugna por la supervivencia del ideal de los protagonistas: mantener una identidad cultural propia, relacionada directamente con el mundo *underground* gay, allá a donde se desplazan al tiempo que encuentran la estabilidad emocional. El enfrentamiento de ideales que antes identificábamos en las diferentes posturas adoptadas por los personajes de John Wayne y Montgomery Clift se concreta en este film en la oposición entre la sociedad (figura paterna) contra la que se rebelan las drag-queens (hijas rebeldes). La búsqueda y reivindicación de una identidad propia por parte de las artistas entraría en conflicto con un deseo de aceptación paralelo, resuelto de un modo equilibrado en ambos títulos con la aceptación del padre hacia el hijo.

á

Esta cuestión es planteada de una forma más directa a través del desasosiego del personaje interpretado por Terence Stamp, padre transexual de un hijo al que va a conocer y que no sabe de su identidad sexual. Como en *Río Rojo*, el temor del encuentro entre padre e hijo mantendrá alerta esta vez al padre, temeroso de no ser aceptado o de provocar una decepción en el menor. La ironía reside en la innecesaria inquietud creada en éste, ya que su hijo no sólo admite la naturaleza de su padre, sino que admira su labor como artista. No acostumbrado a tales niveles no ya de respeto y tolerancia sino de admiración, la reacción del personaje de Stamp es de perplejidad. De nuevo, como en la obra de Hawks, se produce una reconciliación paterno-filial que conduce a buen término el relato.

Aunque solamente se trata de una relación intertextual entre dos títulos muy concretos, consideramos que la facultad de cada uno de ellos de convertirse en exponente de todo un género permite su confrontación a fin de hallar puntos comunes y divergentes. En estos casos encontramos motivos argumentales universales que nos pueden permitir llegar a la conclusión de que el western establece una serie de constantes que son proyectadas en todo un género posterior (la road movie), así como en multitud de films de naturaleza muy diversa, por encima de los iconos y las coordenadas espacio-temporales que identificaban previamente al western. Aunque el western muere como género, su legado impregna los relatos de travesías, búsquedas y duelos frente a temores personales que deben ser superados.



BIBLIOGRAFÍA

CASTRO, Antonio (1990): "La evolución del western", en *Al Oeste*, VV.AA. Edita Centro Cultural Campoamor. Oviedo.

CLEMENTE FERNÁNDEZ, M^a Dolores (2007): "Mujeres del Far West: estereotipos femeninos en el cine del Oeste", *Área abierta*, número 17, julio 2007. Disponible en Internet el 2/11/2007 en:
<http://www.ucm.es/info/cavp1/Area%20Abierta/17%20Area%20Abierta/articulos/Clemente92.pdf>

COMA, Javier (1996): *La gran caravana hacia el Oeste*, Alianza Editorial, Madrid.

EVERSON, William (1994): *El western de Hollywood*, Odín Ediciones, Barcelona.

FERNÁNDEZ-SANTOS, Ángel (1988): *Más allá del Oeste*, Ediciones El País, Madrid.

OLIVA, Ignacio (1995): "Aventuras de Priscilla, reina del desierto" en VV.AA. *Cine para leer 1994*, Mensajero, Bilbao.

PERALES, Francisco (2005): *Howard Hawks*, Cátedra, Madrid.