

La Ley en *Río Bravo* (Howard Hawks, 1959).

Cuarta clase del curso “Cine y publicidad: hombres y mujeres del Western”, impartida en la Facultad de Publicidad de la Universidad de Valladolid (campus de Segovia), por invitación de Tecla González. 15/5/2015.

A Luis Alonso.

1. La Ley.

Ya os conté el otro día que, en “el descansito” que tuvimos de 2 semanas, descubrí que el sentido de este curso sobre el *Western* es que se os quede más o menos clara la diferencia entre historia y discurso. La historia es lo que se cuenta (en una película, en una clase) y el discurso es lo que se dice por medio de la historia que se cuenta.

Os dije que la importancia de esta diferencia es de carácter político, ya que de lo que se trata es de que os deis cuenta de que el discurso capitalista estructura y constituye nuestra realidad y que la única posible salida del capitalismo es una salida discursiva, es decir, una salida por medio de Otro discurso.

El discurso mítico, que es el tipo de discurso que produce el *Western*, es uno de estos discursos que nos permiten exiliarnos del discurso capitalista. ¿Por qué? Porque el discurso mítico escribe una serie de saberes sobre la condición humana que el discurso capitalista rechaza.

¿Dónde reside el carácter anti-capitalista del discurso mítico que produce el *Western*? Reside básicamente en que en este discurso mítico se establecen cuatro diferencias fundamentales:

1. ley jurídica (las leyes que emanan de un Parlamento) *versus* Ley simbólica, Ley humana propiamente dicha, que es la Ley que coincide con el sentido que todos tenemos de “la justicia”: que la justicia debería ser ciega; que la violencia no es “mala” ni “condenable” cuando ésta se ejerce en “defensa propia” o en defensa de aquellos que (por lo que sea) no se pueden defender por sí mismos; que los que tienen que acabar “entre rejas” son los que asesinan por gusto o los que roban la tierra y el pan a los pobres.



2. igualdad de género (leyes que intentan paliar los efectos indeseados de la no-relación entre los sexos) *versus* diferencia sexual, que es (de acuerdo con el antropólogo Levi-Strauss) una de las Leyes que funda la cultura humana (junto a la Ley del incesto), en la medida que la cultura humana aparece con el intercambio de las mujeres entre clanes o grupos y el establecimiento

de relaciones sociales y amorosas entre los que son “diferentes”: entre los hombres del Norte y las mujeres del Sur, entre los rostros pálidos y las pieles rojas, entre los ricos y los pobres, etc.

3. un discurso que aboga por la represión de la violencia humana (siendo considerado el acto heterosexual la máxima expresión de la violencia contra la mujer) *versus* un discurso que escribe que el acto sexual se anuda necesariamente con la violencia, con “el salvajismo” que nos habita.

4. un discurso psicológico que dice que el problema de las relaciones entre los sexos es la falta de comunicación y el no saber “gestionar bien” las emociones *versus* un discurso psicoanalítico que dice que el problema de las relaciones entre los sexos es que entre un hombre y una mujer está el muro insalvable del lenguaje: ninguno de los dos sexos sabe lo que dice, ninguno de los dos sexos sabe por qué hace lo que hace.

De esto es de lo que nos habla, en parte, *Río Bravo*: de que las relaciones sexuales y amorosas entre un hombre y una mujer pasan por “el malentendido”, pasan por la falta de comunicación, pasan por el sin-sentido de la comedia.

Río Bravo escribe la incomunicación estructural entre “el hombre” y “la mujer”, escribe el hecho de que hombres y mujeres no nos entendemos para nada, escribe el hecho de que hablamos lenguas distintas, escribe el hecho de que el otro sexo es inevitablemente Otro sexo, un sexo extranjero, un sexo radicalmente diferente.

CLIP SECUENCIA FINAL.

2. La Ley y el hombre.

La película que habéis visto hoy produce un discurso que gira no ya alrededor de “la crisis de la masculinidad” (*Winchester 73*), sino alrededor de la crisis de la Ley Simbólica. En concreto gira alrededor de “la precariedad” de la Ley Simbólica, de la dificultad de que la Ley Simbólica, que es también la Ley del Deseo, perdure en el tiempo.

Estamos en 1959. Han pasado 20 años desde el estreno de *La diligencia*. Han pasado también 20 años desde que el actor John Wayne se convirtió en “estrella”. Las huellas del paso del tiempo están ahí, inscritas en el rostro de John Wayne.



Y también las huellas del tiempo están inscritas en sus acciones narrativas. Contrasta la impasibilidad de Ringo Kid cuando iba a enfrentarse a sus tres enemigos en un duelo a todas luces desigual; con la angustia de Chance ante la proximidad del enemigo.



El tiempo ha dejado también su marca inexorable en el cuerpo de Stumpy: ayudante del *sheriff*, “un viejo tullido” y sin dientes.



El dolor causado por la pérdida de la mujer amada aflige a Dude, el otro ayudante del *sheriff*. Este hijo simbólico de Chance necesita “ahogar” sus penas, al igual que ahogaba sus penas una de las tres “figuras paternas” de Ringo Kid en *La diligencia*.



Tres hombres:



Tres hombres agujereados, como agujereado está el vestuario de Dude, por el dolor, por la angustia y por el peso paralizante del tiempo.

Los tres juntos colaborando en una tarea común: sostener la Ley hasta que el *marshal* llegue a la ciudad, enfrentándose ellos solos a “los criminales profesionales”,



que se han impuesto en la ciudad por medio de la fuerza bruta.

Los tres juntos enfrentándose solos también al destino común de la muerte. Ya que la muerte les acecha. Detrás de cada insospechado rincón:



Detrás de cada puerta:



De lo que nos habla *Río Bravo*, desde el principio, es de algo que está excluido del discurso capitalista. *Río Bravo* nos habla del paso inexorable del tiempo, de la pérdida que nos deja en falta, de lo difícil y necesario que es olvidar el pasado; nos habla del dolor, de *la herida*. Pero nos habla de todo esto no ya en relación a la mujer, como ocurría en *Winchester 73* y en *Caravana de mujeres*,



sino en relación al propio hombre:



Hay, también desde el principio de este relato, Otra configuración triangular *masculina*:

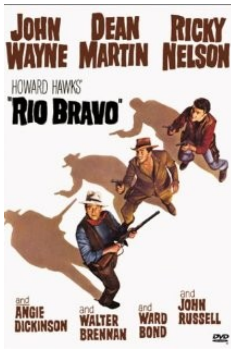


primer triángulo



segundo triángulo

Los hombres de este Otro triángulo, que es el importante,



están relacionados no ya por el dolor, la angustia y el paso/peso del tiempo. Más bien, están relacionados por el orgullo y la frescura de la juventud, la dignidad recuperada a pesar de todo y la responsabilidad de llevar a cabo una tarea civilizatoria.

Esta tarea civilizatoria, tarea pendiente para Chance, consiste en la re-transmisión de la Ley Simbólica. Por un lado, se trata de la cesión a los hombres jóvenes del 'objeto fálico' (el objeto valioso):



Por otro lado, se trata de transmitir que la Ley del Deseo es que se desea desde el “no tener”, es decir, desde “la falta”.

Este objeto que falta y que, en tanto que falta, es constituyente del deseo, lo encarna en esta película Feathers, una mujer que, como es “legal”, pues está, lógicamente, “en busca y captura”.



3. La Ley y la mujer.

La función de “la mujer” en esta película no es ni la función de venir a ocupar el lugar de “la madre” ausente, como ocurría en *La diligencia*.



Ni la de representar “el obstáculo” al deseo homosexual entre los hombres, como ocurría en *Winchester 73*.



Tampoco es la función de “la mujer” encarnar el objeto necesario para la iniciación sexual del héroe, como ocurría en *Caravana de mujeres*.



La función narrativa de “la mujer” en *Río Bravo* es representar lo que el *sheriff*, a diferencia del hostelero mexicano, “no tiene” (una esposa llamada Consuelo).



Es decir que es una función narrativa de *Feathers* representar lo que al *sheriff* le falta. También lo que “le hace falta”. También lo que le pone “en falta”. En este triple sentido *Feathers* representa “la castración” del *sheriff*.

Pero al *sheriff* “la mujer”/Consuelo, que le falta, le hace falta ¿Para qué?

Pues para desear, precisamente:



es decir, para volver a subir *esas escaleras* que son *las escaleras de la Ley del Deseo*:



Lo que el viento se llevó (Victor Fleming, 1939).

Decir que la función de “la mujer” en esta película es la de representar “la castración” del *sheriff* es lo mismo que decir que su función es la de desencadenar el avance desde la ley jurídica (el encarcelamiento del asesino) hacia la Ley Simbólica, es decir, hacia la transmisión intergeneracional de esa función vital que es la función del Deseo.

Feathers, que casi se llama “F(e)athers” (padres), cumple esta función narrativa nuclear por medio de dos líneas de acción que están interrelacionadas.

Por un lado, Feathers no obstaculiza el deseo homosexual entre los hombres, deseo necesario para la transmisión intergeneracional de la Ley simbólica, sino que lo favorece.



Es debido a la acción de Feathers de darle a Chance, en el momento justo, la ayuda de Colorado, que él no quiere pero que “le hace falta” para no morir ...



que el joven Colorado, finalmente, “se mete en el lío”.



Es entonces gracias a Feathers, que Chance le puede entregar a Colorado “la estrella” de ayudante.



Y, por tanto, es también gracias a Feathers que se entrecruzan, en la cárcel, los dos triángulos masculinos, inicialmente diferenciados.



Por otro lado, la función narrativa de Feathers es eminentemente simbólica porque ella, una “jugadora profesional”,



al representar la cuestión de lo que pone en falta a Chance (literalmente azar),



representa también la necesaria regeneración del deseo,



La diligencia

pues sólo quien desea puede transmitir la Ley del Deseo.

Bibliografía

Aparicio, Sol. "El discurso de la histérica", en *Los discursos de Lacan. Seminario del Colegio de Psicoanálisis de Madrid*. Colegio de Psicoanálisis de Madrid, Madrid, 2007, pp. 69-91.

Cowie, Elizabeth. "Signs and codes, heroines and heroes in Howard Hawk's films", en *Representing the woman: cinema and psychoanalysis*. MacMillan Press, Londres, 1997, pp. 26-35.

Haskell, Molly. "Howard Hawks: Masculine Feminine", en *Film Comment*, vol. 10, nº 2, 1974.

Lacan, Jacques. "La ciencia, el mito, el inconsciente", en *El Seminario 17. El reverso del psicoanálisis (1969-1970)*. Paidós, Barcelona, Buenos Aires, 1992, pp. 92-97.

Monseny, Josep. "El discurso del analista", en *Los discursos de Lacan. Seminario del Colegio de Psicoanálisis de Madrid*. Colegio de Psicoanálisis de Madrid, Madrid, 2007, pp. 109-133.

Wollen, Peter. *Signs and meaning in the cinema*. Secker & Warburg, Londres, 1972.

Wood, Robin. *Howard Hawks*. Secker & Warburg, Londres, 1968.