



CIENCIA ergo-sum, Revista Científica
Multidisciplinaria de Prospectiva

ISSN: 1405-0269

ciencia.ergosum@yahoo.com.mx

Universidad Autónoma del Estado de
México
México

Lema, Rose

Cherchez la Femme en The Ox-Bow Incident de Wellman: analizando fractales
CIENCIA ergo-sum, Revista Científica Multidisciplinaria de Prospectiva, vol. 16, núm. 1,
marzo-junio, 2009, pp. 7-14

Universidad Autónoma del Estado de México
Toluca, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10416102>

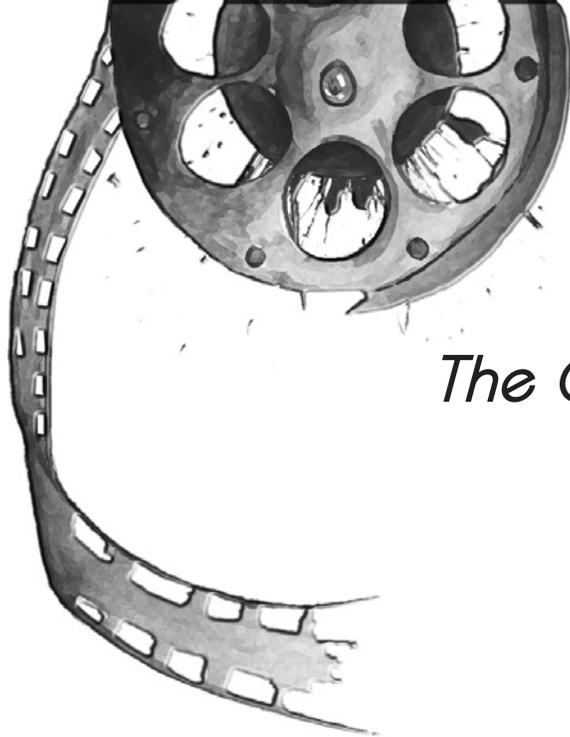
- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto



Cherchez la Femme en *The Ox-Bow Incident* de Wellman: analizando fractales

Rose Lema*

Recepción: 16 de enero de 2008

Aceptación: 29 de marzo de 2008

* UAM-Cuajimalpa

Correo electrónico: rose@xanum.uam.mx

Resumen. Se presenta una definición sucinta de conceptos generales provenientes de la Teoría del Caos, empleados particularmente en termodinámica: fractal, autosimilaridad, bifurcación (Mandelbrot) y se describe brevemente el principio de Poincaré en torno a la Teoría de los Tres cuerpos. Un método similar con las correspondientes variantes ha sido aplicado por varios estudiosos de las Humanidades, con el fin de demostrar que se puede atravesar un puente entre ideas de éstas y las demás ciencias. Segundo, se aplicó el método para estudiar los personajes femeninos del filme *The Ox-Bow Incident* de William Wellman, que ganara el Óscar por la mejor película en el mismo año de su producción. Por último, se argumenta que la Geometría Fractal de la Naturaleza conduce a descentralizar el rol de los cowboys que llevan a cabo el linchamiento, mientras que se centra el papel de las mujeres, y, en especial, a visualizar dos personajes femeninos virtuales, gesto que rompe con la aparente linealidad de la trama.

Palabras clave: fractal; autosimilaridad; teoría de los tres cuerpos; personajes femeninos de ficción; personajes femeninos virtuales.

Cherchez la Femme in Wellman's *The Ox-Bow Incident*: Fractal Adventures

Abstract. In this article, I first present a succinct definition concerning general concepts of Chaos Theory, particularly employed in Thermodynamics: fractal, selfsimilarity, bifurcation (Mandelbrot), and I describe very briefly Poincaré's principle in relation with the Three-Bodies Theory. A similar method with the corresponding variants has been applied by various Humanities' scholars, in order to demonstrate that a bridge can be crossed between ideas emerging from Humanities as well as from other sciences. Secondly, I apply the method to study the female characters in William Wellman's film *The Ox-Bow Incident*, which won the Oscar for the Best Movie the same year it was produced. Lastly, I argue that Fractal Geometry of Nature conduces to put off-center the role of the cowboys who are carrying on the lynching, while centering on female participants, and to visualize two virtual women -a gesture which breaks the plot's apparent linearity.

Key words: fractal, Three-Bodies Theory, selfsimilarity, fictive female characters, virtual female characters

Introducción

El ensayo tiene por objeto, en primer término, exponer sucintamente elementos provenientes de las teorías del caos y de la complejidad que se han ido revelando fructíferos cuando de análisis semióticodiscursivo de texto e imagen se trata (Lema, 2002; 2007c; 2008a). En segundo lugar, se aplican las dimensiones caológicas a un análisis particular de los personajes femeninos del filme de Wellman intitulado *The Ox-Bow Incident* (1943).

La diégesis tiene lugar en Nevada en 1885 y trata de un linchamiento. El método empleado para el análisis orienta a percibir una faceta particular entre los linchadores que toman la justicia en mano –ilegítimamente. Así, entre ellos, destaca una mujer corpulenta, mandona y entrada en años. De esta singularidad, llaman poco a poco la atención los demás personajes femeninos y van ocupando de modo especial la densidad semiótica del filme. Se desprende de esta aparente segundariedad temática que la duración de las escenas en que aparecen mujeres resulta relativamente breve en relación con el tema del linchamiento



acto éste de ilegitimidad y violencia que suelen tomar en mano los hombres. El tratamiento de los caracteres femeninos en *The Ox-Bow Incident* puede entonces visualizarse como antítesis, como *parergon* (Derrida, 2001), que desplaza la crítica acerba en contra del acto ilegal a la vez que deshumanizante. Por tanto, esta película, que ganara el Óscar por la Mejor Película en el año de su aparición, va a contrapelo del conjunto de temas habituales, primero, desde luego, por tratar un linchamiento, asunto para nada frecuente en los filmes de los cuarenta y cincuenta; segundo, por introducir una dirigente entre los principales perpetradores del linchamiento; y, tercero, porque de este gesto derivaría que ninguno de los roles femeninos resulta claramente glorioso, tema que voy a tratar.

El método fractal que desarrollo sucintamente a continuación, me permitirá ir matizando en la sección de análisis aspectos y funciones de las figuras femeninas, sus diferencias y semejanzas así como las relaciones que poco a poco se van estableciendo entre ellas, destacando el valor parergónico que van cobrando.

I. Elementos caológicos

Los elementos caológicos que empleo para llevar a cabo el análisis en la sección siguiente han sido utilizados por estudiosos de la crítica literaria, la semiótica social, la música, la pintura, la escultura, el tecnoarte (Briggs y Peat, 1991; Hayles, 1993; Hodge, 2005; Hofstadter, 2001; Peitgen y Richter, 1986) y, en el campo de la semiótica discursiva multimodal donde exceda el movimiento, han sido analizados por Lema (2002, 2005a, b y c, 2007a y b, 2008b).¹

I.1. Fractales, autosimilaridad

Mandelbrot inventa la geometría fractal de la naturaleza y acuña el nombre de fractal para denominar el quiebre, la ruptura, entre un

1. Cada uno de estos campos de conocimiento estudia los elementos semióticodiscursivos trazando el método al andar como tanto lo ha recomendado Edgar Morin (1977), interrogándolos a la vez que a su propia historia y experiencia como observador e investigador que interpreta el mundo. En lo que coinciden los estudiosos del caos y de la complejidad, cuando aplican algunos de los principios de estas teorías al tratamiento de textos y/o de imágenes, es en descubrir las autosimilaridades, las tensiones entre ellas que a su vez las trabajan y varían, los fractales en movimiento y los agregados transformacionales (Hodge, 2008) que su irrupción dinámica genera. Por lo tanto, las lecturas a las que remito al lector pueden ir obviando esta diversidad —no de enfoque teórico, sino de elementos que estudiar y de cómo cada uno de ellos hace surgir un método de exploración, investigación e interpretación. Lamentablemente, el espacio de este artículo no me permite desarrollar las facetas de tal diversidad.

elemento y otro. Percibimos fractales en la naturaleza, en nubes, rocas, costas, árboles, agua. En efecto, no podemos medir estas dimensiones a partir de los parámetros acostumbrados de la geometría euclidiana: por ejemplo, ¿podríamos saber mediante ésta cuál es el perímetro de las nubes? La respuesta es definitivamente negativa, pero lo que sí podemos hacer es percibir que sus dimensiones van escalonándose y, más importante aún, una indudable semejanza aparece entre ellas, no obstante jamás exacta. En la teoría del caos, a esta semejanza no absoluta se le llama *autosimilaridad*, conjunto de tensiones entre diferencias y semejanzas. David Hockney indicaba que, cuando más atentamente se observa algo o a alguien, todo va resultando ser fractal (Briggs y Peat, 1991). La percepción de los fenómenos de la naturaleza se extrapola hacia el campo de las humanidades y es empleada para analizar textos en sentido extenso, constituyendo una vía para acercarse más a cierta realidad —de índole relativa por cierto—, no exhaustiva, incompleta, a una suerte de *verdad debilitada*, como ya había indicado Giani Vattimo (1991) en cuanto a procesos sociales, culturales y filosóficos (1991).

I.2. Bifurcaciones

Ahora bien, en la región en que una nube, se quiebra, se rompe, se fractura, para disolverse o convertirse en dos o más —siendo todas ellas autosimilares entre sí, reflejándose una en otra, generando distintos fractales—, se percibe un fenómeno de naturaleza caótica, la *bifurcación*, que ocurre precisamente allí donde, a partir de una nube, emergen otras, debido a fenómenos estudiados por la termodinámica. Las capas nubosas presentan escalonamientos casi semejantes y en relación con aquella de la que emergen. En *The Ox-Bow Incident*, el tema se desplaza del linchamiento hacia los personajes femeninos. Éstos se construyen en una gradación, semejante, pero no exactamente, por tanto autosimilar, a la que ocupan los hombres. Por otra parte, el abanico de mujeres se abre y se reflejan una en otra en el interior del espacio que les otorga la organización diegética. De este modo, la actividad interpretativa del espectador va cambiando a su vez de grado e instante a instante, en un constante y definitivo devenir sobre *la flecha irreversible del tiempo* (Prigogine, 1994; Prigogine y Stengers, 1992).

I.3. La teoría de los tres cuerpos

Matemáticamente, el problema de los tres cuerpos o más que emprende estudiar Poincaré (1908) es no lineal. Para explicar la no linealidad, parte del sistema idealizado por la ciencia newtoniana de dos cuerpos, o sea, lineal. Añade un término que aumenta la complejidad, que se encamina hacia la no linealidad (retroacción) de la ecuación correspondiente al débil efecto producido por el movimiento de un tercer cuerpo. Pequeños efectos pueden ser amplificadas por la retroacción. Poincaré



descubre que un sistema simple puede estallar en una complejidad extrema. Estas ideas orientan a observar, en primer lugar, a las tres mujeres que ocupan mayor espacio visual o verbal y mayor duración en el filme: Jenny, Rose y la Odalisca. Las tres presentan autosimilaridad y las organizo en el interior de un primer fractal. Este paso encamina a notar otros personajes de mujer que aparecen muy brevemente en el filme, pero que irán cobrando mayor significación a partir del fractal inicial. Se perfila entonces un segundo fractal en que introduzco a dos mujeres bastante semejantes a una arpía y las relaciono con una tercera, una viuda, que nunca será vista en pantalla y que tampoco es conocida por ninguno de los personajes de la diégesis. Aunque el rol de estas tres últimas mujeres resulta deslavado, van cobrando importancia al interrelacionarlas con las del fractal de partida. Durante el proceso de fractalización se van multiplicando a la par que interrelacionando autosimilaridades entre las seis mujeres.

2. Análisis de los personajes femeninos

2.1. Fractal inicial

2.1.1. Jenny Grier, la instigadora

En la mayoría de las tomas en que aparece Jenny Grier, ésta ocupa ampliamente el centro de la pantalla. El supuesto personaje principal, Davies (Henry Fonda), seudohéroe, que, aunque renuente a ejecutar el crimen, no insiste más que ligeramente en desviar a los demás de la acción ilegítima, quedando brusca e inesperadamente fuera de campo, descentrado por Jenny.

Jenny, con el fusil desenvainado, instiga a partir a los *cowboys* sedientos de impartir la justicia con sus propias manos (imagen 1). Su voz es seguida por la inevitable reprimenda del juez que hace un último esfuerzo para impedir la masacre emitiendo la secuencia, *and you, Jenny Grier, a woman, to lend yourself to this*, argumento que refleja su idea acerca de las funciones propiamente femeninas. No hay quien le haga caso y Ma replica fieramente con estruendosa risotada—que cierra toda discusión. Jenny ha usurpado la autoridad y el poder del juez en el mismo inicio del filme y seguirá tronando su voz a lo largo de la cinta para encandilar a los más indecisos y temerosos. Poco antes del linchamiento, con tono arrogante y triunfador, Ma provoca, en *off*, a las víctimas (falsamente acusadas de robo de ganado y de asesinar a mano armada a un ganadero) y pone asimismo un alto a las plegarias de Farnley, acusado principal entre las tres víctimas, que acaba de solicitar a la tropa vindicativa se lleve a cabo legalmente su propio juicio. No es la única vez que Jenny emite comentarios provocativos en *off*. Se cuentan alrededor de diez durante las diversas acciones llevadas a cabo por la tropa justiciera antes del linchamiento. En efecto, la fuerte presencia visual de Ma en el centro de la pantalla va siendo sustituida por su no menos fuerte presencia verbal, en *off*, a lo largo de la que

Imagen 1. Vámonos.



se nota una suerte de crescendo a medida que aumenta la violencia y que bifurca desde articulaciones cacareadas o cloqueadas hasta un definitivamente inhumano graznido—todas ellas cada vez más burlonas, ridiculizadoras y arrogantes. En un momento decisivo, cuando se trata de ver quién azotará a los caballos para que las víctimas queden ahorcadas y colgando del árbol, pero que, como era de esperarse, la mayoría de los integrantes de la tropa justiciera se retracta, una vez más Jenny encabeza el liderazgo, no sin censurar, con voz particularmente estruendosa, la falta de hombría en los participantes y lanza el fuetazo a los caballos—cual hombre.

De este modo, el personaje de Jenny va ocupando un lugar central cada vez más dinámico en el filme, frente a la numerosa horda de linchadores. Wellman ha echado mano de dos estrategias técnicas, fractales entre sí: centro de la pantalla y centro de lo aural (en *off*). Otros elementos que vienen a reforzar esta centralidad los constituyen la voluminosa corpulencia y la vestimenta, nada femeninas de Ma; su edad que parece ser más avanzada que la de los más viejos del grupo; el volumen particularmente elevado de sus intervenciones verbales; el singular graznido animalesco mediante el que comenta los diálogos que tienen lugar entre los hombres; y, curiosamente, la risa entre alcoholizada y hombruna que emite lejos del grupo visualizable en pantalla—que suena como si estuviera contando chistes de hombre—, escondida tras los arbustos, junto con el más chismoso, vulgar y mezquino del grupo.

2.1.2. Rose Mapen la bella

Rose Mapen, la posible princesa de un cuento de brujas acaba de irse del pueblucho y de casarse precipitadamente con un millonario de San Francisco—sueño probable de muchas pioneras de aquellas cantinas del Oeste. Rose toma este camino en vez de quedarse como *entraîneuse* y atender de vez en cuando a Davies, personaje masculino importante, o a otros *cowboys* en el *saloon*.

La entrada en escena de la flamante Rose, al descender de la diligencia que la lleva a la costa, es anunciada despreciativamente por Ma. La flamante recién casada no se inmuta y, con desenvoltura, presenta a su nueva cuñada, la solterona Miss Swanson, a la izquierda de la pantalla (imagen 2).

Seguidamente, Jenny, mezquina, resentida e incrédula, se burla cacareando del precipitado cambio de estatus de Rose, con el desdén que mostraría un despechado, un hombre desplazado y despreciado por una *entraîneuse*. Y el recién desposado, Mr. Swanson, reta a Davies, antiguo amante de Rose, no sin tono arrogante, con escarnio y vejación —dejando claro que él es ahora el único dueño de la bella y joven mujer. Con soberbia y donaire, el caballero Swanson se torna hacia Davies, para finiquitar la transacción en torno a la nueva mercancía y remata su discurso con la absoluta certeza de que Rose con el tiempo ya se habrá habituado tan perfectamente a su nuevo estatus de esposa ciudadina y adinerada que no querrá volver a inmiscuirse con semejante chusma cantinera. Rose representaría entonces una suerte de oveja descarriada que Swanson —a la vez Pigmalión, *winner* y nuevo rico californiano— conduce hacia el mundo idealizado y próspero que encarna San Francisco.

Imagen 2. Rose Mapen y Mis. Swanson.



Imagen 3. La odalisca y el caballero.



2.1.3. Hacia la mujer virtual

Allende los personajes recién comentados, por un lado, la mandona y hombruna Jenny, la instigadora, y, por el otro, la bella Rose Mapen, que se inicia con cierto éxito en el camino de la triunfante elegida, la imagen de una exuberante *entraîneuse* figura, plasmada en un óleo del *saloon* (como virtualidad en el interior de la virtualidad cinematográfica misma). La *entraîneuse*, por el parecido, resulta algo semejante a Rose (que aparecerá en pantalla por primera vez mucho más adelante). También en el interior del óleo, al fondo y a la izquierda, un pequeño caballero atildado se acerca solícito, aunque algo tímido, a la invitante odalisca (imagen 3). La vestimenta y aire del caballero del lienzo remiten autosimilarmente a los de Mr. Swanson. Fuera del óleo y de esta escena, recordamos a Davies, justo al inicio del filme, que reta fanfarronamente al hombrecito pintado (como lo hará más tarde en el filme). Se establece una interrelación entre un elemento virtual y estático, el óleo, y otro, dinámico, que forma parte del comportamiento del personaje masculino principal de la diégesis, Davies. De este modo, la secuencia en torno al óleo, melodramática y a la vez con un buen ápice de humor, refleja autosimilarmente la propia situación de Davies, que seguiremos durante el filme, un solitario *cowboy* cuyos deseos de compañera y de pareja, principalmente carnales, no se colman. Queda insatisfecho y triste el héroe de *Western*. Seguirá buscando, sin éxito, a la mujer de sus sueños.

Así, del fractal mujer hombruna, pasamos al fractal mujer que deberá adecuarse al matrimonio, y, de allí, al correspondiente a la odalisca que representa los apetitos, anhelos, deseos y propósitos de los pioneros que buscan y encuentran en el *saloon* mujeres, alcohol y naipes.

Las tres mujeres, Jenny, Rose y la odalisca constituyen, a su vez, un primer fractal wellmaniano del Oeste, del que se desprende un segundo, que veremos a continuación, con personajes femeninos cuyas características presentan, mediante las autosimilaridades que a medida van emergiendo, una sensible afinidad, con las protagonistas del primer fractal recién diseñado.

2.2. Siguiente fractal

2.2.1. El ama de llaves impeditiva

Aunque los fotogramas referentes al ama de llaves del juez sean realmente pocos, ésta no deja de cobrar importancia una vez que se desprende del fractal anterior con sus tres subfractales. En particular, es notoria su autosimilaridad con la cuñada de Rose. Podría incluso tratarse, bifurcadamente, de la misma actriz que actúa en los roles de cuñada y de ama de llaves. El físico es casi el mismo, son flacas y van vestidas con cuello alto y sin joyas, aunque la primera lleva sombrero y la segunda delantal. Ambas poseen facciones muy afiladas y una enorme nariz aguileña. De la primera sólo se enfoca el busto, mientras que la segunda aparece



en plano de conjunto (imagen 4). El ama de llaves abre la puerta y, con tono de reprimenda, atribuyéndose funciones más allá de las debidas, impide la entrada a Davies y a su modesto acompañante. Sin embargo, a regañadientes, les tendrá que dar paso, porque el juez se lo ordena. Con un: “*He says come in!*”, con tono de mandato y enojo, se coloca entre la mandona Jenny que cloquea y la silenciosa y reprobadora cuñada Miss Swanson. El ama de llaves se asocia con Jenny, porque ocupa un espacio más allá del que la sociedad le adjudica, aunque pertenezca a un mundo de menor poder que el de Ma. Por lo flaca, el ama contrasta con la robusta y carnosa Jenny, así como por la vestimenta: una pertenece al ámbito doméstico, la otra está definitivamente fuera de él. Una es empleada, la otra líder de un linchamiento. Una está lejos de ser independiente, la otra se jacta sin restricciones de serlo. El ama de llaves ignora el linchamiento, tema central de la película. Su función social la diferencia no sólo de Ma, sino también de la grácil y atractiva Rose y de la provocativa mujer virtual del óleo. Sin embargo, la autosimilaridad con Miss Swanson, en el interior de este segundo fractal, es ineludible.

2.2.2. Miss Swanson et al.

La cuñada de Rose Mapen está magistralmente caracterizada en su flacura y aire avinagrado. Despide un constante gesto de insatisfacción en cuanto al *estatus* de dependencia social y económica que ocupa, como sucede con el ama de llaves del juez. Su *rol* social es secundario, en relación con el de la ahora Mrs. Swanson y el de Jenny. Marca un fractal de mujeres que viven bajo la sombra de un hombre, en este caso su hermano, y no pueden tomar decisiones como lo hace continuamente Jenny y lo hiciera Rose al marcharse del pueblucho. No obstante, Miss Swanson ocupa un lugar superior al del ama de llaves, por vivir en San Francisco y no en un inatractivo y casi inactivo pueblo de Nevada, así como por ser familiar de un millonario. Son realidades sociales matizadas, enfocadas desde la idea de bifurcación, específicas y bastante esquemáticas las que Wellman diseña. Jenny es la lideresa del linchamiento, conduce a hombres y actúa como ellos, ocupa por ello un lugar más alto que la sirvienta y probablemente que la hermana del millonario, que para nada lleva a cabo acciones de hombre sino de seguidora y vive una vida de solterona, en los márgenes. Por lo contrario, Jenny no parece tener familia. Rose, como Jenny, toma decisiones sobre su vida, ya que cambia totalmente de estatus en la sociedad. Es deseada por un caballero con traje (como la mujer virtual del cuadro). Ni Miss Swanson, ni el ama de llaves, ni Rose intervienen en el linchamiento. De las tres, la que tiene probabilidades fuertes de ocupar un lugar preponderante en la vida del Oeste, es únicamente Rose. Los matices que relacionan a estas mujeres se diseñan sobre una línea de poder que va en descenso desde Jenny, pasando por Rose y llegando a las dos solteronas. Ahora bien, la odalisca del cuadro

Imagen 4. A regañadientes Swanson.



podría ocupar un lugar de poder de otro nivel, porque anuncia, pese a su fijeza, silencio e inmovilidad, el drama que tendrá lugar entre Mr. Swanson y Davies con respecto a Rose. También es indicado señalar que Rose ocupa un mundo de poder bastante distinto al de las demás, el referente al cumplimiento de un sueño al transformarse en esposa de un millonario y pasar de un estatus social considerado como el más denigrante, el de *entraîneuse*, para ascender a otro considerado como el más privilegiado, el de esposa en la gran urbe floreciente del Pacífico. El personaje de Rose representa la posibilidad de una amplia movilidad sociocultural, mientras que el destino de las demás, Jenny, Miss Swanson y el ama de llaves, resulta inamoviblemente trazado. En fin, los subfractales, por un lado, en torno a Miss Swanson, la solterona con aire agrio y, por el otro, en cuanto a Jenny Grier, se enlazan a través de sus autosimilaridades con el fractal del ama de llaves, volviendo a este último más significativo en el interior de la diégesis. De las cuatro mujeres no virtuales sólo una participa en el linchamiento, leitmotiv de la película, entonces Wellman pudo no haber incluido a las otras tres en el filme, pero lo enriquece creativamente mediante ellas y, tanto para él como para el espectador, los fractales que se van diseñando entre las mujeres y los personajes masculinos otorgan a la película mayor dinamismo, fluidez, diversidad, valencia, complejidad. Sin sueños como los de Rose, ni sumisión tanto de la cuñada como del ama de llaves, en el interior de un tipo especial de inmovilidad –que es autosimilar a la de la odalisca–, vendría a situarse la siguiente mujer virtual.

2.2.3. La viuda

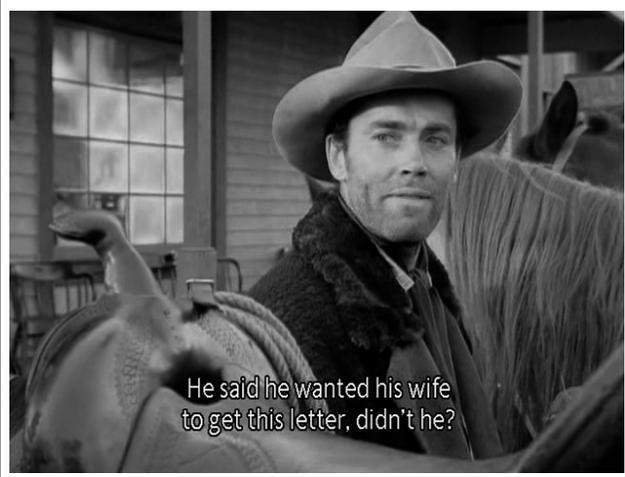
Probablemente la escena más emotiva de esta gran película sobre el linchamiento es aquella en que Davies, en segundo plano a lo largo de toda la escena, lee la carta escrita por Fernley, una de las víctimas, a su esposa, antes de morir. Queda representada en el transcurso de un minuto una de las más magistrales interpretaciones de Henry Fonda en cuanto a modulación de la voz,

rasgo mediante el cual sustituye, suprimiéndolos, todo movimiento del cuerpo y gesto facial. Sólo durante esta escena, Davies toma plenamente el lugar de protagonista, borrando el que sin duda venía ocupando Jenny (imagen 5). Lo sorprendente es que, de un banal personaje de acción, pasamos, en un *Western*, a un hombre educado que lee entonando con elegancia, a una suerte de intelectual en el surgimiento del Oeste. Esta conmovedora secuencia de lectura sorprende por tener lugar en el *saloon*, por tanto, casi fuera de contexto, y es seguida por otra que podría dejar atónito a cualquier espectador ya que no carece de gracia y humor. La paradoja wellmaniana consiste entonces en que Davies —el personaje que miró y comentó el cuadro de la odalisca casi soezmente, en términos de *cowboy* ávido de hembra que venía en busca de Rose, pero sin llegar a satisfacer su deseo—, lee la carta del muerto para su viuda con voz particular, como si hubiera sido el querido amigo de Farnley, como si le doliera su muerte, como si estuviera indignado por el linchamiento. Con una solemnidad inesperada en un aventurero que acaba de ser cómplice de un crimen, y con aparente simpatía hacia el difunto sorprende al espectador. Sin

Imagen 5. Mi querida esposa.



Imagen 6. Una buena razón.



embargo, aunque estaba casi a punto de convertirse en héroe al leer la carta, el cineasta le adjudica nuevamente el papel de héroe decepcionante, no obstante en una graciosa intervención. El héroe-no-héroe, que algo ha tenido que ver con cada una de las mujeres del filme, sale del *saloon* a la zaga de otra mujer virtual, pero esta vez, de la viuda a quien lleva la carta de su difunto marido. A ésta, que jamás aparece en pantalla, Farnley se había referido con dolor varias veces durante las horas que precedieron a su propio ahorcamiento y Davies se prepara para cabalgar durante millas para entregarle la carta. No se trata de una mera entrega de un mensaje, sino de una nueva aventura, de una nueva búsqueda de mujer la que se abre ante el *cowboy*.

Aunque nunca se visualice esta mujer ni como personaje en el interior de la ficción, ni representada en un cuadro u otro soporte como la odalisca virtual del primer fractal, su grado de virtualidad resulta, escalonadamente, de mayor dimensión que el de la odalisca. La viuda virtual representa un sueño o espejismo en el imaginario de Davies, mientras que la pintura de la *entraîneuse* virtual constituye un objeto que aviva los anhelos de los *cowboys* y que tanto Davies como el espectador pueden por lo menos visualizar sobre el lienzo. A la viuda no la conoce Davies, pero parece convenirle perfectamente para emprender la nueva vida que vislumbra.

El humor de Davies, al inicio de la película cuando contemplaba atentamente a la odalisca colgada de la pared y se burlaba del caballero del cuadro al pronunciar la secuencia: “*that guy's awful slow getting there/ I feel sorry for him/ always in search and never able to do anything about it/ y I got a feeling he could do better*”, hizo sonreír a más de un espectador. No obstante, después del linchamiento, al final del filme, sonríe de otra manera, aunque autosimilar. En efecto, Davies pone en práctica con desenvoltura el dicho “una espina quita a otra” y la expresión “cuanto más pronto mejor”. Con vivacidad acompañada de desfachatez, aunque a la vez de donaire, se apresta a montar su corcel y parte a la conquista de la viuda (imagen 6), pese a que el cadáver del marido está aún fresco. Desde luego, según la ideología moralizadora y constitutiva de la mayoría de los *Western*, este gesto de Davies ha sido bastante criticado, en particular, por espectadores estadounidenses, porque no se llega a construir más que una suerte de héroe *light*. Esta segunda mujer virtual, aunque de una virtualidad distinta de la de la odalisca, puede constituirse en el final ingeniado por Wellman como una seudoheroína, porque no llega a responder al carácter de virgen, adinerada, dama, sólo es viuda y con hijos. Sin embargo, por su situación un tanto marginada, resulta vulnerable y sin duda necesitada de apoyo. Por tanto, representa un buen elemento para la labor pigmaliónica que desea emprender Davies. Éste puede generosamente remediar la soledad de la viuda y de sus hijos y asumir las actividades ganaderas al tomar las riendas en el pequeño rancho recién heredado y ahora sin amo. El seudohéroe puede salvarla de los bandidos que intenten desposeerla de sus



bienes de pionera, el ranchito y el ganado, y de un probable camino hacia la prostitución, como el de Rose Mapen, que solía ser el que tomaban las pioneras sin protector oficial.

El joven Davies no tiene la menor duda en cuanto al éxito de su nueva meta. La viuda forma parte de su imaginario, de la imagen virtual que construye para su inmediato futuro, el cual probablemente se trazan otros muchos cowboys solitarios en busca de mujer. Los matices de virtualidad entre la odalisca del cuadro y la viuda permiten esbozar un fractal virtual, el de la pareja femenina que Davies anhela encontrar, *leitmotiv* parergónico de la película. Se iteran entonces ciertos rasgos entre una y otra mujer virtual, y en ese movimiento se añaden o suprimen otros. Se crean retroacciones, tensiones entre semejanzas y diferencias, o sea, entre autosimilaridades.

En la nueva aventura por empezar de Davies, una vez fuera del *saloon*, éste toma su aire vivo de optimista luchador y anuncia, argumentando simpáticamente, a su humilde acompañante y al público, su próximo lance. Su mente se encuentra en este instante ya muy lejos del sentimentalismo con que leía la carta, pasa ahora a un discurso de justificaciones prácticas, de provecho para él, y, no tiene la menor duda, para la viuda (imagen 6) y para sus hijos (imagen 7). Nos encontramos ante el *cowboy*, que hace tabla rasa del atroz linchamiento en el que se dejó arrastrar con indiferencia, que aprovecha sin ningún titubeo las circunstancias favorables a las que conduce el ahorcamiento de Farnley y que marcha triunfante en busca de la viuda de éste. Emprende un nuevo camino de bifurcación: ya no busca a Rose Mapen, sino a la viuda Fernley —nuevo destino el que se juega sin pestañear. La vida como apuesta y como riesgo, la vida como sendero hacia el éxito, la vida de *cowboy*, la vida de *winner*. El Oeste como espacio de *borrón y cuenta nueva*, sin volverse hacia el pasado, como zona de *aquí no ha pasado nada*, y la acción de conquistar continúa. Se desplaza la frontera hacia el Oeste sin mirar atrás, se desplaza Davies hacia la viuda sin miramientos.

Comentario final

De fractal en fractal un camino parergónico fue dejando de lado las obvias reflexiones en contra del linchamiento en dirección de la gama de personajes femeninos creados por Wellman.

Imagen 7. Otra buena razón.



La conceptualización del cineasta en cuanto a estas mujeres podría dar una idea de cierta realidad social en un pequeño villorrio perdido del Oeste. No hay cabida aquí para una heroína propiamente dicha, sino una serie de caracteres femeninos esquematizados que podrían representar las difíciles condiciones en que muchas de ellas probablemente se encontraban. Sin embargo, estos perfiles de mujer recuerdan que el Oeste no fue ni en sus éxitos ni en sus fracasos un asunto únicamente de *cowboys*, sino que las mujeres, en las condiciones, situaciones y oportunidades que vivían, formaban una parte de la Conquista del Oeste digna de ser analizada. Personajes ficcionales todas ellas, ya fantasías o espejismos, ya *reales*, las mujeres de este filme implican la desidealización de la heroína absoluta de *Western*. A la vez, curiosa e implícitamente, Wellman estaría proponiendo que el espectador integre los buenos aspectos de que carecen, con intención moralizadora, los cuales las mujeres del Oeste deben intentar alcanzar.

Busque usted a la mujer, *cherchez la femme*, como acto encomendado a Davies por Wellman y puede que a otros más. Enfoque al cual intenté acercarme de fractal en fractal, parergónicamente, de bifurcación en bifurcación, distribuyendo de tres en tres las figuras femeninas. A partir de conceptos de las ciencias termodinámicas, intenté cruzar un puente hacia las ciencias sociales y humanas, en particular hacia la narrativa del *Western*. 

Bibliografía

- Briggs, J. y F. D. Peat (1991). *Un miroir turbulent. Guide illustrée de la théorie du chaos*. Interéditions, París.
- Derrida, J. (2001). *La verdad en pintura*. Paidós, Barcelona.
- Hayles, K. (1993). *La evolución del caos. El orden dentro del desorden en las ciencias contemporáneas*. Gedisa, Barcelona.

- Hodge, B. (2005). "Ute Culture and What's Left of Theory: an Australian Theorist Goes to Mexico", *Journal of Media and Cultural Studies*. Vol. 19, Núm. 1, marzo: 117-225.
- _____ (2008). *Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social*, México. C.P.
- Hofstadter, D. (2001). *Escher, Gödel, Bach*. Conacyt, México.

- Lema, R. (2002). "Caos, complejidad, creatividad: jugando con imágenes", *Escritos*, Núm. 25, enero-junio, 88-111, UAP, Puebla.
- _____ (2005a). "La flor del desierto en *The Man who Shot Liberty Valence*: un análisis de discurso audiovisual", *Razón y palabra, Primera Revista Electrónica en América Latina Especializada en Tópicos de Comunicación*. Núm. 46, 20 pp., ITESM, Edo. de México, <<http://www.razon.y.palabra.org.mx>>
- _____ (2005b). "El sueño y el recuerdo en High Plains Drifter: incertidumbre y reflectáforas". *Revista de Humanidades del Tecnológico de Monterrey*. Núm. 19, 193-214, ITESM, Monterrey.
- _____ (2005c). "Caos, complejidad, dialogismo: retorno a *River of no Return*", *Memorias del XIV Congreso Internacional de ALEAL*, CDR, Vol. 1, Cap. VI, Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, octubre 2005.
- _____ (2007a). "Diseñando el pasado en tres Western: un acercamiento desde la teoría del caos", Lauro Zavala y Rubén Olachea (coords.), *Estética y semiótica del cine contemporáneo*. Universidad Autónoma de Baja California Sur, La Paz [en prensa].
- _____ (2007b). "Caos, complejidad y discurso Western: imágenes que bifurcan", *Escritos. Revista de Ciencias del Lenguaje*. UAP Puebla [en prensa].
- _____ (2007c). "Discurso y complejidad: *ah kamal thanoob* (los que hablan en diálogo, preguntando y respondiendo)", Teresa Carbó (coord.), *DICHOS/DATOS: Corpora y teorías en análisis de discurso*, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, México, [en prensa].
- _____ (2008a). "Fractales, autosimilaridad, bifurcaciones en un discurso periodístico: 'pasándose la bolita' frente al alza de la tortilla", *Razón y palabra*. Núm. 59, enero. ITESM, Edo. de México.
- _____ (2007). "El *cinemascope* como fractal semiótico-discursivo: un análisis desde principios del caos", *Revista de Humanidades del Instituto Tecnológico de Monterrey*. Núm. 23, Invierno, Monterrey, México.
- Mandelbrot, B. (1982). *The Fractal Geometry of Nature*. Freeman, Nueva York.
- _____ (1995). *Les objets fractals. Forme, hasard et dimension*. Flammarion, París.
- Morin, E. (1977). *La méthode. La nature de la nature*. Seuil, París.
- Peitgen, H. O. y P. H. Richter. (1986). *The Beauty of Fractals*. Springer-Verlag, Berlín.
- Poincaré, H. (1908). *Science et méthode*. Flammarion, París.
- Prigogine, I. (1994). *Les lois du chaos*. Flammarion, París.
- Prigogine, I. e I. Stengers. (1992). *Entre temps et éternité*. Flammarion, París.
- Vattimo, G. (1991). *La sociedad transparente*. Paidós, México.

Ficha técnica

The Ox-Bow Incident. (EU, 1943).

D: William A. Wellman I: Henry

Fonda, Dana Andrews, Jane Darwell.

