

Más allá de la frontera. Identidades veladas y masculinidades figuradas en *El poder del perro* (2021)

Mugaz haraindi. Ezkutuko identitateak eta irudizko maskulinitateak
The Power of the Dog (2021) lanean

Beyond the border. Veiled identities and figured masculinities
in *The Power of the Dog* (2021)

Leire Azkunaga-García★
Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

RESUMEN: La presente investigación tiene como objetivo analizar el film *El poder del perro* (The Power of the Dog, Jane Campion, 2021), que, en tanto western postclásico, lejos de reforzar los clichés de este género primigenio del cine, busca subvertirlos. El análisis filmico empleado permite profundizar en los recursos narrativos, formales, expresivos y retóricos utilizados, con los que la cineasta dota de significados simbólicos a ciertos elementos visuales del film. Las identidades liminales que adquieren sus protagonistas y su homosexualidad reprimida desafían no solo el arquetipo del vaquero, sino también el modelo tradicional de masculinidad sobre el que se fundamentan las épicas narrativas del género.

PALABRAS CLAVE: El poder del perro, Western, Masculinidad, Jane Campion, Análisis filmico.

ABSTRACT: This research aims to analyse the film *The Power of the Dog* (Jane Campion, 2021), as a post-classical western, far from reinforcing the clichés of this foundational cinematic genre, seeks to subvert them. The filmic analysis employed delves into the narrative, formal, expressive and rhetorical resources used by the filmmaker, with which she endows certain visual elements of the film with symbolic meanings. The liminal identities acquired by the protagonists and their repressed homosexuality challenge not only the cowboy archetype, but also the traditional model of masculinity on which the narrative epics of the genre are based.

KEYWORDS: The Power of the Dog, Western, Masculinity, Jane Campion, Film analysis.

* **Correspondencia a / Corresponding author:** Leire Azkunaga García. Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU). Campus de Bizkaia — leire.azkunaga@ehu.eus — <https://orcid.org/0000-0001-8747-2614>

Cómo citar / How to cite: Azkunaga-García, L. (2025). «Más allá de la frontera. Identidades veladas y masculinidades figuradas en *El poder del perro* (2021)»; *Zer*, 58, 115-128. (<https://doi.org/10.1387/zer.27396>).

Recibido: 15 de marzo, 2025; aceptado: 30 de abril, 2025.

ISSN 1137-1102 - eISSN 1989-631X / © 2025 UPV/EHU Press



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

Introducción

Pensar en el wéstern es convocar un imaginario visual y narrativo profundamente arraigado en la historia del cine. Desde las proyecciones del kinetoscopio, a finales el siglo XIX, que registrarían las primeras imágenes asociadas al género (Cohen, 2006:28), hasta su consolidación con cineastas como John Ford, Howard Hawks o Sam Peckinpah, el wéstern lograría edificar con el tiempo una mitología propia.

Constituido como el género cinematográfico norteamericano por excelencia (Bazin, 1990: 243), el wéstern encuentra en la figura del *cowboy* a su héroe paradigmático (Astre y Hoarau, 1997: 95). Su estética y sus figuras icónicas —el vaquero solitario, la presencia de la frontera, el vasto e indómito paisaje o los duelos a muerte, entre otros— han configurado un universo cinematográfico donde la épica y la masculinidad se entrelazan con fuerza.

Como decimos, el wéstern ha dibujado como ningún otro género el estereotipo de la masculinidad a través de la figura del vaquero; un individuo que cabalga por el lejano Oeste ataviado con su inconfundible sombrero, botas de *cowboy* y la cuerda que porta consigo, sujeta al cuerno de la montura de su caballo lista para ser empleada en su travesía por el desierto. El vaquero va a habitar en la frontera, tanto en el sentido literal como figurado, puesto que va a convivir en los límites, entre lo salvaje y lo civilizado (Stiegler, 2022:141) y va a encarnar un modelo de virilidad, un arquetipo, sobre el que se van a cimentar las épicas narrativas que él mismo protagoniza.

En sus más de cien años de andadura, el wéstern ha estado perpetuamente al borde del agotamiento, aunque este ha sabido revivir bajo nuevas formas (Mitchell, 2018: 1). Así, el género cinematográfico permanece muy presente en las narrativas actuales, si bien ha mutado significativamente en las últimas décadas hacia el llamado *wéstern crepuscular* o *wéstern postclásico*.

En palabras de Carter (2014: 115), sería a partir de la década de 1960 —con *El hombre que mató a Liberty Valance* (The Man Who Shot Liberty Valance, John Ford, 1962) como punto de partida— cuando el wéstern comenzaría a transformarse. Estas películas evidencian esta evolución a través de la reescritura de las fórmulas argumentales tradicionales y la actitud crítica que adoptan frente a las mitologías que han sustentado históricamente al género cinematográfico clásico.

Dicho de otro modo, el grupo de cineastas que se inscriben en este subgénero se propone reformular las películas de vaqueros tradicionales por medio de la deconstrucción de los elementos prototípicos del género. Estas obras van a explorar temas como la ambigüedad moral, la desmitificación de la frontera, la masculinidad hegemónica, el racismo o la exclusión social, entre otros, incorporando, a su vez, sensibilidades propias del cine de autor.

De modo que, mientras que el wéstern tradicional enaltece la leyenda de grandes héroes que logran salir airoso de las vicisitudes que se les presentan; los crepusculares, son, más bien, obras críticas y amargas, insertadas en la realidad contemporánea de los Estados Unidos (Astre y Hoarau, 1997: 352). En este contexto se presenta *El poder del perro* (The Power of the Dog, Jane Campion, 2021), adaptación cinematográfica de la novela homónima de Thomas Savage y film objeto de estudio. La película va a utilizar los códigos del género clásico para desafiar las ideas convencionales que se asocian a la masculinidad y el poder, ofreciendo una mirada crítica sobre las estructuras patriarcales que sustentan el imaginario del Oeste.

La cinta de la directora neozelandesa se presenta como un wéstern en apariencia, ya que, pese a que parece situarse espacio-temporalmente en el Lejano Oeste y atender a la iconografía y los arquetipos del género, no busca realmente replicarlo. Más bien, se propone reinterpretarlo y cuestionar sus modelos de representación, en especial, el modelo de virilidad sobre el que se construye el imaginario del vaquero.

El conflicto de la frontera se ve sustituido aquí por un retrato intimista de los dos protagonistas, Phil Burbank y Peter Gordon, y de su lucha interna para hacer frente al arquetipo de masculinidad que se les impone. *El poder del perro* no solo lleva el sello del wéstern —el más abiertamente masculino de los géneros (French, 2005)—, sino que pasa a estar protagonizado eminentemente por hombres que encubren su

homosexualidad y, en el caso de Phil, lo va a hacer tras una manifiesta homofobia. La rudeza del personaje de Phil contrastará, por el contrario, con la feminidad y aparente delicadeza del joven Peter. Este último logrará acabar, al final del relato, con su enemigo, aunque sin emplear la violencia, puesto que en el relato no hay lugar para ella.

En suma, la directora se propone realizar un ejercicio de (des)arme del género, al tiempo que va a desarmar, en el sentido literal, también a sus protagonistas hasta alejarlos completamente de los arquetipos clásicos del género. Dicho de otro modo, el film nace «con la voluntad de deconstruir el género y lo hace desde la masculinidad, uno de los ejes centrales del wéstern, tanto clásico como reciente» (Vaccaro Sánchez, 2021:207).

En este sentido, *Campion* destaca por la delicadeza con la que (re)presenta la verdadera identidad de sus protagonistas, aquella que se ven obligados a esconder y que ocultan también para los espectadores. La épica característica del género no se va a manifestar a través de las acciones de sus protagonistas, sino que cobrarán protagonismo los diálogos y sus silencios. Son el subtexto y la ambigüedad los que van a dominar en el relato, pues el objetivo es mostrar las debilidades humanas, el desconcierto con la realidad y las apariencias (Ramón Fernández, 2023:384).

El espectador está, por tanto, invitado a leer entre líneas, o, mejor dicho, entre los silencios, en aquello que permanece velado y que se irá revelando conforme avanza la película. Estas sutilezas con las que juega la directora demandan una reflexión más profunda y ese es, precisamente, el objetivo de este artículo. El análisis filmico de corte estructuralista empleado tiene como fin explorar los procesos de significación generados por los significantes filmicos —imágenes, sonidos, texturas, temporalidades— (Zumalde, 2006), esto es, los recursos formales, narrativos, expresivos o retóricos que construyen el discurso. Con todo, el análisis textual busca desentrañar la interacción entre los elementos formales del film y cómo estos contribuyen a la construcción de los significados subyacentes en la narrativa.

1. *El poder del perro*: A caballo entre el clásico y el contemporáneo

1.1. (DES)ARMANDO EL MODÉLICO COWBOY

Como un wéstern al uso, *El poder del perro* se ambienta en el salvaje Oeste, concretamente, en el rancho familiar de Phil y George Burbank, a quienes se le sumarán —tras el matrimonio con este último— Rose y su hijo Peter. Desde los títulos de crédito iniciales, la música compuesta por Jonny Greenwood envuelve al film en la atmósfera del citado género cinematográfico, pues el sonido de las cuerdas del bajo traslada a los espectadores de inmediato a una película de vaqueros (Rodríguez, 2022: 314).

A continuación, tras el primer intertítulo que sitúa a los espectadores en un contexto espacio-temporal posterior al de los wésterns clásicos—Montana, 1925—, un plano medio largo revela la imagen de un entorno agreste¹. A través de la polvareda se vislumbra una manada de vacas y un grupo de vaqueros—auténticos *cowboys*— tratando de inmovilizar el ganado. La rudeza entre los animales, en su lucha por el poder —la ley del más fuerte— viene a ser representada por medio de un plano medio corto que ofrece la imagen de dos vacas que chocan sus cabezas en señal de dominación. Esta imagen es, de hecho, la que precede a la presentación del personaje de Phil y, por lo tanto, sirve, a su vez, para inscribirlo en el entorno agreste.

¹ Aunque ambientada en Montana, la película fue rodada en Nueva Zelanda, país natal de la directora. Sus paisajes, de una belleza inhóspita, acentúan el aislamiento, la tensión y los conflictos internos de los personajes, interpretados, a su vez, por actores británicos, australianos y neozelandeses. Estas elecciones resaltan la visión de *Campion* de reimaginar el wéstern desde una perspectiva externa a Estados Unidos.

Este *cowboy* representa el personaje arquetípico del género y su manifiesta masculinidad se respira desde los minutos iniciales del film, en donde lo salvaje y árido del paisaje se mimetizan con la figura del vaquero protagonista. «Phil es la imagen misma del *cowboy*, piernas abiertas sobre su caballo, erecto, siempre desafiante, colérico, contra el paisaje de ganado, caballos, montañas, polvo y tierra, al frente del ejército de la masculinidad que flanquea la animalada» (Rodríguez, 2022: 315).

Esta idea es reforzada a través de un plano contrapicado, situado a una baja altura desde el dorso del caballo que devuelve la imagen de Phil al galope, engrandecido, en perfecta sintonía con el desierto que bordea su figura [Figura 1]. Precisamente, la imagen del jinete de espaldas «se ha convertido en el icono más tenaz del género wéstern (...) El jinete que cabalga hacia el Sol Poniente es probablemente lo que más añora América del Oeste, el gran cliché (en sentido fotográfico y simbólico) perdido» (Cohen, 2006: 85).



FIGURA 1

Phil encarna, en este sentido, tres de los cuatro elementos que definen y mitifican la figura del *cowboy*, según Astre y Hoarau (1997: 106), como son: el caballo, el sombrero, el pañuelo y la pistola. Destaca por su ausencia, la pistola como elemento tradicionalmente ligado a la violencia intrínseca del género, así como una metáfora fálica relacionada con el modo en el que se ha entendido la masculinidad en el género. El espectador no va a ser, por el contrario, testigo de ningún duelo *per se*, más allá del que parecen compartir Phil y Rose, la esposa del hermano de Phil, en el duelo musical que tiene lugar en el primer tercio del film.

Desde el primer momento, el mayor de los Burbank no ocultará su animadversión hacia Rose y su hijo Peter, aunque con este último llegará a establecer, finalmente, un vínculo similar al paterno-filial. Uno de los momentos más significativos para exponer el maltrato psicológico que Phil ejerce sobre Rose ocurre, como decimos, en esta confrontación musical. En esta escena, Rose comienza a tocar el piano, pero pronto es interrumpida por el sonido del banjo que toca Phil. El sonido del instrumento de cuerda se convierte así en un arma de dominación, simbolizando el control y la opresión emocional que él ejerce sobre ella, mientras que el piano, que Rose deja de tocar, se convierte en el instrumento elegido a lo largo del film para acompañar los momentos de mayor tensión, sirviendo como «elemento atenizador que la priva de libertad, la esclaviza a la casa y a los hombres que habitan en ella» (Vaccaro Sánchez, 2021: 207).

Del mismo modo en que la pistola pierde su poder simbólico en el wéstern de *Campion*, resulta significativa también la ausencia del característico pañuelo que habitualmente porta el *cowboy* anudado al cuello. Mientras que el pañuelo supone un elemento fundamental en la construcción del arquetipo del vaquero, su omisión y el uso que hace el protagonista de él servirán para manifestar su verdadera identidad, así como para poner en evidencia la manera en el que el mayor de los Burbank subvierte el modelo de virilidad que se asocia al héroe del wéstern. Va a ser una escena en la que se revele uno de los momentos más íntimos del personaje, pues utilizará el pañuelo que perteneció al que fue su mentor, Bronco Henry, para el autoerotismo.

Así, pese a que Bronco Henry no aparece físicamente en el film, su presencia se hace tangible a lo largo de todo el relato. Las alusiones a este personaje pondrán de manifiesto —especialmente a través de las conversaciones que mantiene Phil con Peter— que este vive obsesionado por el recuerdo del que fue, presumiblemente, su compañero sentimental.

La homosexualidad latente y el amor secreto que profesa hacia el que fue su mentor, sin embargo, obligan a Phil a interiorizar una homofobia que le lleva a reprimirse y reprimir, a su vez, al hijo de Rose, con quien establece una relación similar a la que mantuvieron Phil y Bronco Henry en el pasado (Azkuna García, 2024: 119). Esto es, Phil debe acatar el modelo de masculinidad que se ha autoimpuesto en su lucha interna por encubrir su homosexualidad.

1.2. EN TERRENO VEDADO. PUESTA EN CUADRO DE LOS ESPACIOS FRONTERIZOS DEL FILM

En tanto western crepuscular, el film objeto de estudio bebe del western clásico y establece con-comitancias con respecto a algunas de las películas más emblemáticas del Oeste. Es el caso de *Raíces profundas* (Shane, George Stevens, 1953), film ambientado en Wyoming, estado colindante al de Montana, precisamente, en el que se desarrolla la película aquí analizada. El escenario en el que acontece mayormente el film de *Campion* presenta una puesta en cuadro similar al de Stevens, pues es un plano general el que compone y opone el vasto desierto con la vivienda de los protagonistas. En ambos casos, la vivienda se sitúa en el margen izquierdo de la imagen, incidiendo en el peso visual del paisaje que se emplaza frente a él.

Como en toda película del género, destacan los planos generales del paraje en el que habitan sus personajes, así como *travellings* horizontales que siguen el movimiento del *cowboy* protagonista sobre el terreno, al tiempo que lo conectan a él (Astre y Hoarau, 1997: 84). A través de estos, se enaltece la inmensidad de la naturaleza —lo salvaje— en contraposición con el hombre —lo civilizado—, el jinete que cabalga por los páramos desérticos de Montana. Estas imágenes evocan el gran enfrentamiento entre el hombre y la naturaleza, el bien y el mal y el combate constante entre el orden y el caos (Bazin, 1990: 252;astre y Hoarau, 1997: 80).

Los grandes planos generales revelan el horizonte que aísla y aleja, al mismo tiempo, a los Burbank del resto de la civilización. Así, el horizonte demarca no solo una frontera física entre el salvaje desierto en el que conviven y la remota ciudad que se esconde tras la inconmensurable llanura, sino también la soledad y confinamiento al que parecen estar sometidos los protagonistas. Para ellos, el paisaje se vuelve un ente «amenazante, claustrofóbico a pesar de su presunta inabarcabilidad» (Vaccaro Sánchez, 2021: 208), idea que se remarca, a su vez, por medio de la música compuesta por Jonny Greenwood en donde destacan los sonidos atonales metalizados que enfatizan el entorno prohibitivo en el que se configura la película.

Compositivamente hablando, *Campion* busca crear imágenes equilibradas a través de las líneas rectas que las componen; desde el mismo paisaje que configura el horizonte, el cercado que delimita el rancho de los protagonistas y limita la libertad de las reses de las que se hacen cargo, la verticalidad que presentan las pieles animales seccionadas a tiras y colgadas sobre las vallas, así como los marcos de las puertas y ventanas de los Burbank que enmarcan perfectamente al modélico *cowboy* y figura de la masculinidad del relato.

El film de *Campion* repetirá en numerosas ocasiones esta última imagen, esto es, encuadrará —de forma literal— al protagonista Phil Burbank a través de los marcos de puertas y ventanas, en referencia directa a *Centauros del desierto* (The Searchers, John Ford, 1956). El director norteamericano escoge los marcos de las puertas del hogar de Ethan y su familia, los protagonistas, para enfrentarlos al desierto, lugar del que proceden sus oponentes, los indios americanos:

Instalando una dicotomía esencial: el negro Versus la luz, que sirve de soporte natural, después, a la oposición fundadora entre la casa, el refugio, el lugar del reposo y de la civilización, de un lado; el desierto, el espacio del vagabundeo, de la aventura, de lo inestable, de otro (Zunzunegui, 1996: 23-24).

El film referente, en un intento de delimitar ambos bandos —lo civilizado y lo salvaje, lo público y privado, las luces y las sombras— situará la cámara en el interior del hogar para enmarcar ese no tan lejano Oeste que se descubre ante ellos. «No se trata de planos desde el interior, sino de planos “con” el interior como límite» (Gómez Tarín, 2007: 11). En *El poder del perro* el desierto de Montana se enmarca de la misma manera, a través de la moldura de las ventanas y puertas del hogar de los Burbank. Sin embargo, la disposición de la cámara cumple un propósito disímil al de Ford.

El contraste de luz y oscuridad desea, más bien, confrontar aquello que se revela con lo queda oculto, remarcar aquello que permanece confinado entre las sombras. Así, en un único plano se aúna el espacio privado que representa el hogar de Phil —a oscuras, como símbolo de su latente homosexualidad— y el desierto —lleno de luz, espacio simbólico del wéstern y de su héroe—, se convierte ahora en un espacio privativo de su propio ser. Es la oscuridad la que compartirá Phil con Peter, con el que supuestamente será su nuevo compañero de confidencias. El vaquero enseñará a su pupilo a montar y lo hará, justamente, frente a la sombra —oscuridad— de la colina con forma de perro, que tan solo ellos pueden distinguir [Figura 2].



FIGURA 2



FIGURA 3

La penumbra es el lugar desde el que se opta por situar la cámara y desde el que se nos revela el punto de vista del mayor de los Burbank. La psique del protagonista se descubre en estos planos, pues la soledad y oscuridad del individuo se enmarca de forma literal en los planos escogidos por la directora neozelandesa. Phil es, en todos los sentidos, un *cowboy* anclado en el pasado, un vaquero clásico del siglo xx que decide mantenerse ajeno a la civilización y al progreso, un individuo que vive bajo sus propios tormentos personales y el recuerdo del que fue su mentor —y amante—, el ya fallecido Bronco Henry.

Igualmente, uno de los planos revelará el carácter fronterizo del protagonista al compararlo en este caso, con su reverso, su hermano George. El marco de la puerta separará a ambos hermanos y los ubicará en una situación espacio-temporal distinta, de la misma forma que remarca la distancia —no solo física— que les separa. Phil permanecerá en el interior de su hogar —anclado al pasado— mientras contempla a George alejándose en coche, para emprender una nueva vida en busca de Rose, la que será su esposa [Figura 3]. El marco de la puerta supone, en definitiva, la demarcación de lo fronterizo, en especial, del personaje de Phil, un personaje que habita dos personalidades, dos espacios y dos temporalidades al mismo tiempo.

2. Las flores de papel: Identidades encubiertas y papiroflexia fúnebre

Es cuanto menos destacable la sensibilidad y minuciosidad con la que la directora neozelandesa compone cada uno de los planos de *El poder del perro*, así como la importancia simbólica y temática que les concede a ciertos elementos. Es el caso de las flores de papel que confecciona Peter al principio del film

con recortes de partituras. Ya de entrada, las flores de papel sirven para establecer un contraste con la rudeza y la violencia del entorno en el que se desarrolla la película, más aún, en los minutos iniciales en los que se respira el ambiente masculinizado que comparte Phil Burbank con el resto de los vaqueros de su rancho.

De un plano contrapicado de Phil al galope se realiza, de forma un tanto abrupta, un salto a la siguiente escena. Los sonidos diegéticos del ganado y de los vaqueros en el traslado de las reses dan paso a la delicada música de la canción «Paper Flowers», interpretada a piano, con la que se introduce al segundo protagonista. Es un plano detalle el que revela, antes incluso que el rostro de Peter, el meticuloso trabajo manual que elabora. El joven corta las hendiduras de una partitura con la que, posteriormente, compondrá los pistilos —los órganos sexuales— de la flor de papel.

A continuación, es un plano dorsal el que devuelve la imagen del solitario joven en su dormitorio y un haz de luz el que le ilumina sutilmente, al tiempo que este contempla impassible su pieza artística terminada. Más adelante en el relato, son estas flores de papel las que acercan a Peter por primera vez al personaje de Phil y las que propician su primer encuentro en el restaurante de la posada que regenta el joven junto a su madre. Es en ese momento cuando la manifiesta delicadeza y feminidad del joven es despreciada por el mayor de los Burbank por medio de una de las flores de papel que decoran los jarrones del restaurante.

La presente escena evoca a la citada película *El hombre que mató a Liberty Valance* (John Ford, 1962) en donde el villano homónimo, Liberty Valance, se mofa del protagonista Ramson por ejercer de camarero del restaurante. En esta ocasión, Peter sufre un menosprecio similar por parte de Phil y de los hombres que lo acompañan a la mesa. La evidente feminidad y homosexualidad del joven es ridiculizada y la homofobia del mayor de los Burbank hacia Peter no tiene otra finalidad que la «de enmascarar la propia homosexualidad del personaje de Phil» (Ramón Fernández, 2023: 380).

Phil no solo hiere abiertamente a Peter con sus palabras, sino también con el gesto agresivamente sexual que lleva a cabo al introducir su dedo en el pistilo de la flor, acariciándolo de forma circular e incisivamente (Cooper, 2021: 7). Esta idea se verá remarcada en la elección de este plano detalle [Figura 4], cuya composición y pretensión alude también a imágenes de otros filmes en los que el acto sexual o el deseo y represión sexual quedan patentes. Es el caso, por ejemplo, de *Call Me by Your Name* (Luca Guadagnino, 2017) en donde la homosexualidad latente y deseo reprimido del protagonista se manifiestan a través de la imagen de su dedo introduciéndose en un melocotón, simulando el acto sexual [Figura 5].

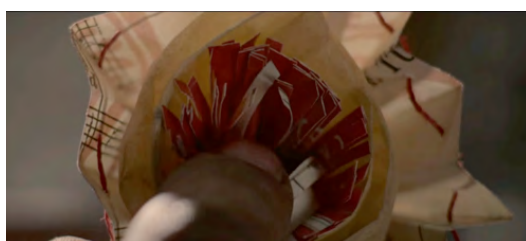


FIGURA 4

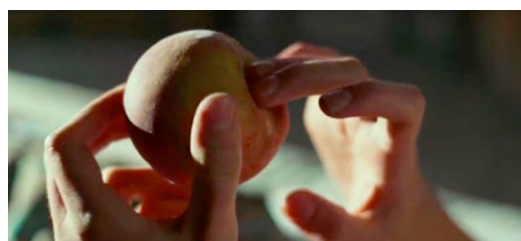


FIGURA 5

Misma intencionalidad persiguen algunas de las obras más destacadas de la propia directora, póngase de ejemplo, el cortometraje *Peel* (Jane Campion, 1982) o la laureada cinta *El Piano* (The Piano, Jane Campion, 1993). A través de estos planos detalle se busca representar una actividad sexual que no se reconoce abiertamente, pero que está omnipresente bajo la superficie (Fox, 2011: 53). Así, del mismo modo que Phil introduce su dedo índice en la flor de papel, lo hace también uno de los niños protagonistas del cor-

tometraje de *Campion* [Figura 6] o guarda, del mismo modo, similitud el movimiento circular de la caricia de George Baines por los bordes del agujero de la media de Ada, la protagonista de *El Piano* [Figura 7].



FIGURA 6



FIGURA 7

Lo provocador del gesto de Phil culmina con la quema de la flor —la feminidad de Peter— por medio del candelero que se sitúa sobre la mesa que tiene frente a sí. Con esta acción, el mayor de los Burbank desea reafirmarse, ante todo y ante sus compañeros del rancho, como el rudo y masculinizado vaquero que aspira a ser, al tiempo que encubre su latente homosexualidad. En una suerte de paralelismo con la propia composición de las flores de papel, a lo largo del relato se irán desplegando las múltiples capas que ocultan la verdadera identidad tanto de Peter como de Phil. Estas piezas de papiroflexia desvelan, asimismo, su carácter artificioso en tanto que buscan encarnar la función de la flor natural, esto es, representar su belleza y simbología, más concretamente, su estrecha relación con la muerte.

El ramo de flores, asociado con el duelo y con el respeto hacia el fallecido, es empleado aquí por Peter con el fin contrario, pues no es casual que el joven escoja las flores de papel para componer con ellas el ramo que clava en la tierra frente a la tumba de su padre. La elección de estas flores no-naturales advierte del falso vínculo de amor que le une a su padre (Cooper, 2021: 7). Más adelante, en una conversación con Phil y de manera muy sutil, se menciona la malsana relación del padre de Peter con su madre y la posibilidad de que fuese el joven el que pusiese fin a la vida de su progenitor.

Las flores de papel representan, por ende, aquello que no son y aluden a la falsa identidad sobre la que se construye el personaje de Peter. Si bien pasa inadvertido, ya desde los primeros minutos se advierte del carácter funesto de la papiroflexia que elabora Peter por medio, justamente, del plano del recorte de la partitura cortada a tiras con la que abre la escena de presentación de Peter.

Esta primera imagen tiene su eco a lo largo del relato, pues se vincula a menudo a las acciones del joven y con el fatal destino que le aguarda a Phil al ser envenenado por Peter a través de las pieles contaminadas con carbunco. La composición de la imagen inicial [Figura 8] se manifiesta nuevamente a través de un plano detalle de la fricción que realiza Peter a las púas de un peine que sostiene [Figura 9] o en el plano detalle que revela las pieles seccionadas que el joven le regala y causarán la muerte a Phil [Figura 10] (Azkunaga García, 2024: 120).

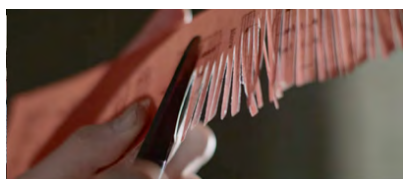


FIGURA 8

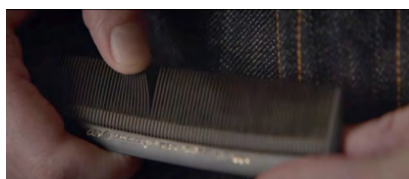


FIGURA 9



FIGURA 10

Las acciones de Peter tienen como fin buscar la ansiada felicidad para su madre y protegerla ante el acoso que sufre por parte de Phil. La directora realiza una última referencia a las flores de papel —y, por extensión, también a Peter— a través de los guantes, decorados con flores bordadas, que recibirá Rose a modo de ofrenda por parte de los indios americanos, quienes tienen, en el wéstern de *Campion*, una presencia mínima. Volviendo a los guantes bordados, no resultará casual que la madre de Peter reciba el único objeto que la protege de aquello que mata a su enemigo Phil y, más aún, que estos lleven implícita la firma de Peter a través de las flores bordadas.

En definitiva, no es más que un juego que establece la directora para revelar más de lo que resulta evidente en cada imagen. Con cada una de ellas, se extiende una invitación al espectador para dilucidar aquello que subyace a la propia imagen. A diferencia de lo que puede llegar a pensarse al inicio del film, las flores de papel lejos de dar cuenta de la feminidad del joven, revelan su carácter polisémico al constituirse tanto como símbolo de protección como de muerte. Las flores de papel se convierten, en manos de Peter, en una funesta papiroflexia, vinculada directamente con la muerte, la de su padre, primero, y la de Phil, poco después.

3. Wéstern y masculinidad en la cuerda floja

3.1. LA CUERDA COMO OBJETO DE OPRESIÓN Y LIBERACIÓN

El arranque del film introduce el árido paisaje y el trabajo que ejercen los vaqueros del rancho de los Burbank tratando de inmovilizar, con varias sogas, a una de sus reses. La cuerda —de la que se compone también el ronzal y los látigos de los que se valen los vaqueros— constituye un instrumento con el que someter y ejercer poder ante el ganado. La soga es la herramienta de trabajo de Phil, aquella que lo conecta con el rancho familiar y refuerza su figura como *cowboy*, así como la que le ayuda, más adelante, a configurar —y estrechar— su vínculo afectivo con Peter.

A la llegada del joven al rancho, Phil busca un modo de estrechar lazos con este, instruyéndole, como ya lo hizo su mentor, Bronco Henry, en las labores de ganadería y en el arreglo de la piel animal para la fabricación de las cuerdas. En ese tiempo, ambos personajes inician una amistad que permitirá a Phil admitir, de manera muy sutil, la relación carnal que le unía a su mentor.

Vuelve aquí a ponerse en escena la delicadeza con la que *Campion* juega a representar el acto sexual. Phil sitúa, en primera instancia, la cuerda que curte a la altura de su cadera —muy cerca de sus genitales— incidiendo en el contacto piel con piel que mantuvo con Bronco Henry [Figura 11]. Un nuevo plano detalle completa y complementa el diálogo entre Peter y Phil. En esta segunda imagen la mano de Phil sujeta firmemente la soga y realiza un rápido movimiento ascendente que simula la masturbación [Figura 12], que culmina con la penetración [Figura 13].

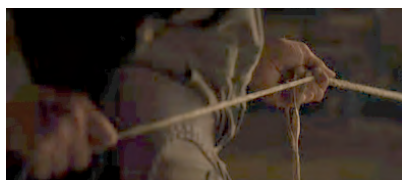


FIGURA 11



FIGURA 12



FIGURA 13

Es, precisamente, la cuerda la que libera en esta escena a Phil del secreto que tanto le atormenta y, es, al mismo tiempo, el causante de su muerte. De manera tácita, se puede asociar a Peter como el autor

de la muerte de Phil y de su propio padre, pues es la cuerda el elemento común en ambos casos. La soga constituye, por ende, el arma homicida, tanto de la repentina muerte de Phil como del presunto ahorcamiento de su padre, suicidio que queda en entredicho en el film².

La directora ofrece ciertos planos que auguran las intenciones ocultas y la oscura identidad que encierra el personaje de Peter, en especial, los instantes previos al viaje que emprende el joven en busca de la piel animal que entrega a Phil, al final del relato, a modo de manzana envenenada. Así, a la deliberada angulación de la cámara que despierta un cierto recelo —un plano contrapicado del rostro del joven—, acompaña un plano detalle que revela el kit médico que introduce disimuladamente en su mochila para su travesía por el desierto.

El viaje de Peter y su búsqueda concluyen en el momento en el que halla el cuerpo hediondo de un toro, que disecciona *in situ* y con sumo cuidado, provisto de guantes para protegerse de la piel contaminada. Peter no tarda en revelar a Phil el regalo que le tiene preparado, el cual acepta gozoso las pieles de las que ha hecho acopio su pupilo.

El lirismo y la trascendencia de la escena, clave para el desenlace del film, surgen del plano detalle en el que el joven se quita los guantes que lo protegían de la piel animal, un gesto resaltado y poetizado mediante el uso de la cámara lenta. A continuación, un *travelling* circular une y refuerza la complicidad y perfecta sintonía que parece existir ahora entre mentor y pupilo, al tiempo que traza un círculo similar al de la cuerda enrollada que sostiene Peter al final del relato.

En la siguiente escena, Phil comienza a manipular las pieles bajo la atenta mirada de Peter. La cámara se sitúa, esta vez, en el interior del barreño en donde, Phil sumerge las pieles en el agua manchada con la sangre de la herida abierta que tiene en su mano. Como castrador de toros y rudo vaquero, este trabaja sin ningún tipo de protección y esta será su penitencia, pues la amenaza de que el castrador sea castrado se vuelve, a partir de aquí, real (Cooper, 2021: 11).

En este sentido, estableciendo un símil con los planos detalle anteriormente descritos sobre el acto sexual, esta imagen puede entenderse también como una referencia al sexo sin protección y la infección por VIH [Figura 14]. A partir de ese momento la vida de Phil pende, de forma literal, de un hilo y es Peter, actuando como las diosas griegas Moiras, el que tiene el control sobre su vida y así se manifiesta en el film [Figura 15].



FIGURA 14

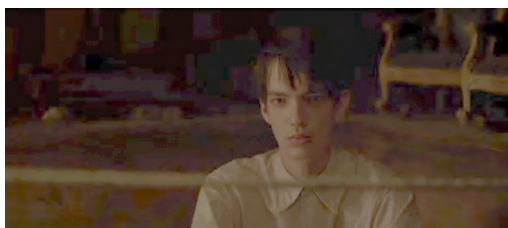


FIGURA 15

Se podría decir, por tanto, que la cuerda adquiere múltiples carices en el film, pues supone tanto el instrumento que oprime a las reses y circunscribe a Phil en el entorno agreste, como el objeto que le ayuda a exteriorizar su verdadera identidad, aquella que durante años se ha reservado para sí. La cuerda actúa como un perfecto oxímoron, en tanto que representa la masculinidad tóxica que interioriza el personaje de Phil y, a su vez, es empleada como símbolo fálico para exteriorizar sus deseos más profundos.

² Es, especialmente, en la conversación que mantiene Peter con Phil donde gravita la idea de la supuesta autoría del joven de la muerte de su padre al haber sido, justamente, quien halló la escena del crimen.

No es baladí que la directora escoja la cuerda —objeto firmemente asociado con el wéstern y con la heroicidad del héroe vaquero— para representar la homosexualidad latente de su protagonista y el objeto con el que se condena e impone el castigo mortal que se le profiere al final del relato. Tal y como reza el versículo 22:20 de Los Salmos —al que alude el propio título del film y narra Peter en forma de *voz en off* al final del relato—, el joven busca salvaguardar la estabilidad de su familia y acabar con aquellos que amenazan con destruirla.

La cuerda se convierte, en definitiva, en el instrumento del que se vale Peter para tomar las riendas de su vida y salvar a su querida madre de la dominación de Phil. La cuerda supone el arma homicida y, al mismo tiempo, la muerte de Phil, un sacrificio encubierto y necesario para la expiación de sus propios pecados.

3.2. PRINCIPIOS Y FINALES: DE *CENTAUROS DEL DESIERTO* A *EL PODER DEL PERRO*

Como ya decíamos, el film desea anticipar a los espectadores la inestabilidad que se respira a lo largo del relato y lo hace, a menudo, a través de planos en cuyas composiciones visuales destaca el desequilibrio. Póngase de ejemplo, la imagen que exhibe la herida abierta de la mano izquierda de Phil sosteniendo la cuerda que provoca su muerte [Figura 16] y la imagen final de Peter sujetando el arma del crimen [Figura 17] (Azkunaga García, 2024:121). Una y otra imagen actúan como reverso, pues ambas se interrelacionan y contraponen ideas opuestas: el desequilibrio de la estabilidad, la luz de la oscuridad, la mano descubierta de la enguantada, la víctima de su verdugo.



FIGURA 16



FIGURA 17

Este no es el único plano que tiene su eco y contraposición a lo largo del film, pues resulta cuanto menos reseñable la manera en la que se erige el film como una suerte de espejo que reproduce, de manera inversa, la imagen a la que se supedita. A este respecto, resulta necesario traer nuevamente a colación el film *Centauros del desierto* de John Ford, pues construye, de manera similar a *Campion*, un perfecto díptico tanto visual como narrativo.

Ford replica planos simétricos a lo largo de la película y su fin no es otro que representar la contraposición entre dos ideas: el salvajismo —encarnado a través de los comanches y el desierto— y la civilización —representado por los protagonistas y el interior del hogar de los Edwards—. Misma intención persigue *Campion* al oponer conceptos como la heroicidad y la villanía, la inocencia y la culpabilidad o la vida y la muerte. Así, en lugar de buscar la interpretación de las imágenes de forma aislada, se invita a descifrar los duplos de imágenes que componen la cinta, así como las ideas que subyacen a estas a través de su asociación o, más concretamente, de su contraposición.

La búsqueda de la simetría en el relato se traslada también al plano narrativo. En clara alusión a la cuerda —objeto que atraviesa todo el film— la circularidad de esta se representa y formaliza también en la construcción del relato, a través de la estructura circular que presenta. Esto es, la cinta comienza y termina de la misma manera, con la *voz en off* de Peter como conductor del mismo. Esta elección difiere de la no-

vela de Thomas Savage —sobre la que se basa la película— y responde a la propia directora, pues esta replica una estructura similar también en su cinta *El Piano*, donde es la voz de la protagonista con la que arranca y con la que concluye el film (Sorolla-Romero, 2021: 126).

La voz *en off* inicial se enlaza, por tanto, con la que cierra el relato y ambas se relacionan por oposición como sucede con las imágenes arriba descritas. La identidad de Peter como narrador permanece velada, pues su rostro se oculta y su voz se superpone al fondo negro de los créditos iniciales. Su identidad termina, al fin, por (des)velarse en los minutos finales, a la par que se descubre también el papel del joven en el desarrollo y posterior desenlace del relato.

Asimismo, todavía más evidente resulta la contraposición de ideas que juega a representar la directora con el personaje de Phil por medio de los dos *travellings* horizontales que contraponen la vida y la muerte de este. El primer movimiento de cámara encuadra, de manera literal, al coprotagonista de la historia y, es el segundo —análogo al primero—, con el que se despide a este personaje [Figuras 18-23].

El primer *travelling* tiene por objetivo inscribir a Phil como *cowboy* y supuesto héroe del relato y, precisamente, la velocidad y viveza del personaje actúan en consonancia con el propio movimiento de cámara. En cambio, el *tempo* escogido para el segundo *travelling* se ve reducido, pues muestra al ya desfallecido Phil, trajeado, en su camino a la muerte. Del mismo modo, la vestimenta expone y contrapone la identidad liminal de Phil, esto es, el salvajismo que perpetúa y la sofisticación que esconde.

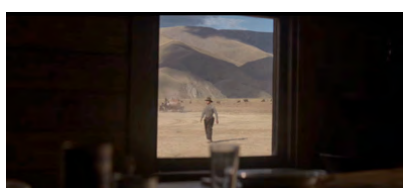


FIGURA 18



FIGURA 19

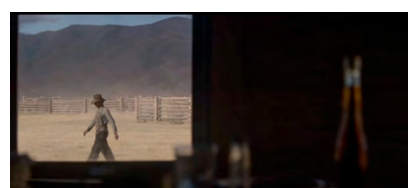


FIGURA 20

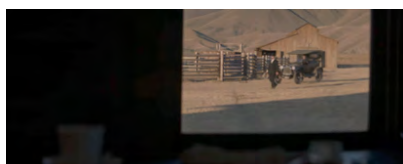


FIGURA 21



FIGURA 22

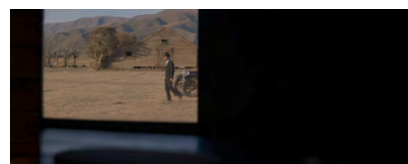


FIGURA 23

Ambos *travellings* asociados a Phil recuerdan, a su vez, a la secuencia inicial y final de la mencionada cinta de Ford que introduce y despide, también, al personaje de Ethan a través de un *travelling* óptico: *travelling in* para la escena inicial y *travelling out* para el final. La secuencia de apertura y cierre se establece de manera literal, pues da comienzo con el gesto que abre la puerta del hogar de los protagonistas —deja pasar la luz necesaria para iluminar el vasto desierto en el que tiene lugar la historia— y concluye con la puerta cerrándose, sumiendo la imagen a negro:

Separando la luz de las tinieblas, el gesto fundador de Ford instaura la cualidad esencial que permitirá el nacimiento mismo del arte de la imagen en movimiento (...) El *incipit* y el *finis* ideados por el cineasta apuntan hacia ese «principio de principios» a partir del cual pueden conjugarse todas las historias y pueden urdirse todos los relatos (Zunzunegui, 1996: 47).

Estableciendo un necesario paralelismo con *El poder del perro*, no es baladí que en los dos mencionados *travelling* la cámara se sitúe en el interior del hogar de los Burbank, esto es, en la oscuridad o en la sombra. Los espectadores deben contemplar a través de los resquicios de las ventanas el recorrido que realiza Phil por el desierto, casi como si se retrotrajesen a los orígenes del cine y a los primeros aparatos cinematográficos y contemplasen su figura a través de un zootropo³. *Campion* se remonta, así, a los orígenes del cinematógrafo y ofrece, a su vez, una (re)construcción de este género primigenio del cine a través de las continuas referencias, réplicas y contraposiciones que establece con el mismo.

4. Conclusiones

Como se ha señalado, el propósito del film es desarticular los principales arquetipos que sustentan las épicas narrativas del wéstern, en general, y el modelo de masculinidad que se asocia a la figura del vaquero, en particular. A este respecto, la narración reproduce una puesta en escena y presentación de personajes similar a la de algunos de los filmes más representativos de las películas de vaqueros, aunque desde el primer minuto la *voz en off* de Peter ya sugiere que el relato va a tomar otra dirección, si bien no será hasta entrada la segunda mitad cuando el relato tome un giro definitivo hacia el *thriller* psicológico.

A diferencia del wéstern clásico, *El poder del perro* va a evitar la violencia explícita. En lugar del tradicional duelo a muerte, *Campion* introduce un duelo musical; los enfrentamientos físicos se reemplazan por la violencia psicológica con la que Phil somete a Rose, y la muerte del antagonista no llega tras una dramática batalla, sino a través del meticuloso plan que Peter ha elaborado en secreto desde prácticamente el mismo momento en el que conoce al que será su mentor.

Atendiendo a las estructuras narrativas clásicas del género del wéstern, el cumplimiento de una promesa es a menudo el desencadenante para el inicio de la historia y también lo es para Peter, cuya *voz en off* al inicio del film adelanta quién es el verdadero protagonista del relato y su objetivo en la historia; proteger a su madre. Por ello, Peter toma las riendas de su vida —de forma literal y figurada— para liberar a Rose de la dominación de los hombres, de su propio padre, primero, y de Phil, después.

La cara oculta del joven se revelará a través de las flores de papel que confecciona, las cuales no solo buscan subrayar su feminidad—un rasgo que contrasta con la rudeza tanto de Phil como de cualquier vaquero clásico—, sino también reflejar su artificiosidad, pues estas funestas papiroflexias establecen un símil con las pieles contaminadas con carbunco, cortadas en tiras, que le entrega Peter a Phil y con las que este último tejerá su propia muerte. Será, en este sentido, la cuerda —símbolo indispensable para configurar el arquetipo de la figura del *cowboy*— el objeto que le permitirá a Phil liberarse momentáneamente del secreto que le atormenta, su homosexualidad y el amor reprimido por Bronco Henry, y será, a su vez, el objeto que le causará la muerte.

Con todo, podría decirse que ambos *cowboys* se encuentran en la frontera del wéstern, no solo espacio-temporal —los acontecimientos suceden en Montana, en 1925, época ya tardía para ambientar los filmes del wéstern clásico—, sino también en lo que a su propia identidad se refiere. Los personajes se convierten en seres liminales en clara analogía al horizonte que se vislumbra en los planos generales de las películas de vaqueros, que separa la civilización del salvajismo, la ley del caos. Así, la aparente delicadeza de Peter contrasta con el calculado asesinato —o asesinatos— que comete, la rudeza de Phil con los estudios superiores que posee y, en último lugar, la latente homosexualidad del mayor de los Burbank con su manifiesta homofobia.

³ Tambor circular compuesto de varias aberturas que permiten contemplar a través de ellas y al girarlo, el movimiento de las imágenes dispuestas en su interior.

Phil, al igual que el padre de Peter, encarna la masculinidad tóxica, la misoginia, esto es, algunos comportamientos todavía latentes en la sociedad que la directora busca sacar a la palestra y ponerles fin. Como la propia cineasta afirma (Thompson, 2021), el mismo título del film y la novela, *El poder del perro*, sirve como metáfora del poder del mal, ya que en la tradición judeo-cristiana se le denomina así a lo impuro o lo maligno. El título, dice Campion, es una especie de advertencia, puesto que «El poder del perro» son todos esos impulsos profundos e incontrolables que pueden llegar a destruir a los individuos. En suma, el objetivo último de la directora es hacer reflexionar a los espectadores e invitarlos a mirar más allá de las sombras; a la sombra del perro que se oculta frente al hogar de los Burbank y a aquellos espacios e identidades que quedan ocultos, sumidos en la oscuridad, y amenazan con salir a la luz.

Referencias bibliográficas

- Astre, G. A. y Hoarau, A. (1997). *El universo del western*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Azkunaga García, L. (2024). Westerna (des)armatzen. Cowboy filmak emakumeen zuzendaritzapean. En Marzabal, I. (Coord.). *AEBetako western post-klasikoa eta garaikidea* (pp. 104-126). Donostia: Euskadiko Filmategia.
- Bazin, A. (1990). El «wéstern» o el cine americano por excelencia. En *¿Qué es el cine?* (pp. 243-255). Madrid: Rialp.
- Carter, M. (2014). *Myth of the Western: New perspectives on Hollywood's frontier narrative*. Edinburgh University Press.
- Cohen, C. (2006). *El western: El cine americano por excelencia*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Cooper, S. (2021). «Paper Flowers: Jane Campion, Plant Life, and The Power of the Dog». *Philosophies* 7(6). <https://doi.org/10.3390/philosophies7060143>
- French, P. (2005). *Western: Aspects of a movie genre*. Manchester: Carcanet Press.
- Fox, A. (2011). *Jane Campion: Authorship and Personal Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Gómez Tarín, F. J. (2007). The searchers como paradigma del cine de John Ford. Para una lectura de la ausencia. En Marzal-Felici, J. y Gómez Tarín, F.J (eds.). *Metodologías de análisis del filme* (pp. 251-264). Madrid: Edipo.
- Mitchell, L. C. (2018). *Late Westerns: The persistence of a genre*. University of Nebraska Press.
- Ramón Fernández, F. (2023). El poder del perro: identidad de género, masculinidad tóxica, maltrato psicológico y venganza. En Quesada Sánchez, A. J. (Ed.). *El derecho desde otra óptica: la cultura como cristal con que se mira* (pp. 375-396). A Coruña: Colex.
- Rodríguez, I. (2022). Noche de Fuego y The Power of the Dog: Semejanzas disímiles en Jane Campion y Tatiana Huezo. *A Contracorriente: una revista de estudios latinoamericanos*, 19(3), 312-319. Recuperado de: <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/2237>
- Sorolla-Romero, T. (2021). *El Piano (The Piano) Jane Campion (1993)*. Valencia: Nau Llibres
- Stiglegger, M. (2022). The inner frontier. Images of the USA in recent Western cinema (2000–2020). *GeoJournal*, 87(1), 141-150. Recuperado de: <https://link.springer.com/article/10.1007/s10708-022-10659-8>
- Thompson, A. (6 de septiembre de 2021). Jane Campion Talks About «The Power of the Dog» and the Myth of the Sensitive Cowboy. *IndieWire*. Recuperado de: <https://bit.ly/41oZcJM>
- Vaccaro Sánchez, J. (2021). «Más dura será la caída y El poder del perro». *Filmhistoria online*, 31(2), 204-209. <https://bit.ly/3KSVv80>
- Zumalde Arregui, I. (2006). *La materialidad de la forma fílmica. Crítica de la (sin)razón posestructuralista*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Zunzunegui, S. (1996). *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*. Barcelona: Paidós.