



Narratividad clásica y poética de la modernidad

(Notas para una lectura de Shane)

Carlos Campa Marce
Vicent Sánchez Biosca

A Jesús G. Requena

1. Si admitimos las formulaciones de Yuri M. Lotman y la escuela de Tartu, el arte se nos aparece como un lenguaje modelizante secundario. Su materialización textual, articulada como una estructura compleja, procede de modo que los elementos de contenido tienden a formalizarse al tiempo que la «forma» produce el contenido. Debido a ello, todo signo que en tal texto surge, reclama un cierto espesor, una resistencia a restringir su función a la mera designación de un objeto del mundo, tal y como parece lograrlo sin esfuerzo la lengua natural (1). Cuando las llamadas escrituras clásicas pretenden autopresentarse como puramente referenciales, desplazando la condensación del significante de un signo a otro (economía relacional (2)), acometen una tarea de disolución de algo estructuralmente constitutivo del lenguaje artístico: su irreductibilidad a otro lenguaje (modelizante primario) y a la realidad. De lo cual se infiere que las escrituras narrativas de grado cero no representan sino una «tendencia» a evacuar la densidad propia del significante de lo paradigmático a lo sintagmático, quebrando así la dialéctica del principio jakobsoniano de la proyección del eje de la selección sobre el de la combinación, nunca una total y efectiva evacuación, cuyo logro implicaría su reconversión en un sistema modelizante primario: la lengua natural. Hablar, pues, de grado cero de la escritura (Barthes, Burch, Requena...) como estrategia de ocultación de la problemática del significante (y del lenguaje, por tanto) en momentos históricamente determinados del desarrollo de un lenguaje artístico sólo es legítimo en un sentido aproximativo o, mejor, metafórico (3). En todo caso, el resultado de dicho proceso (trabajo) reductivo siem-

(1) Así lo formula Y. M. Lotman en su *Estructura del texto artístico* (Istmo, Madrid, 1978). Sin embargo, el referencialismo de la lengua natural es también puesto en cuestionamiento por investigadores como J. Taléns. No es, con todo, pretensión nuestra inmiscuirnos en tan intrincado problema teórico.

(2) BARTHES, R.: *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Col. Points, París, 1956. El dato está recogido de REQUENA, J. G., tanto de su texto sobre Renoir («La fractura de la significación en el texto moderno», *CONTRACAMPO*, 28, p. 53), como en su libro en prensa sobre el cine de D. Sirk.

pre generará una tensión, una violencia, manifiesta y perceptible textualmente.

2. Por otra parte —y adentrándonos ahora en la narración cinematográfica—, el sentido de dicha operación tendente al «grado cero» (así como los conceptos de verosimilitud e impresión de realidad) distan mucho de ser idénticos en todos los géneros clásicos, a pesar de que el modelo sea semejante en sus líneas maestras (4). El western presenta una interesante particularidad: su despojo y estilización, particularmente en su modalidad clásica (pero rastreable en casi todas las etapas de su historia) indican a las claras una voluntad poética, una tentativa de simbolización y metaforización más fuerte que en cualquier otro género clásico (quizá a excepción del melodrama). El espesor del paisaje abierto, la nuclearidad y depuración de los espacios urbanos (saloon, oficina del sheriff, banco, hotel, estación...), la simplicidad y redundancia de los objetos de funcionamiento simbólico (pistolas, caballo, etc), erradican sistemáticamente (como en la epopeya y a diferencia de la novela en su acepción decimonónica) lo catalítico y contribuyen tanto a definir a los personajes como su propio devenir narrativo. En otras palabras, exigen ser contemplados en vertical, en el orden de lo paradigmático, tanto como en el de lo sintagmático.

3. Con todo, tales procedimientos de retórica poética no suelen rebasar una cierta simplicidad simbólica superpuesta al esquema narrativo al que acaban por someterse. Si nos interesa un filme como *Shane* (Raíces profundas, George Stevens, 1953) es porque incorpora el discurso poético en formulaciones características de la poesía contemporánea bajo la égida del irracionalismo y determinadas por el pudor. De este modo, dos discursos se entrecruzan en el filme de Stevens: el *narrativo*, foco cumplido del ensañamiento de la crítica hasta el punto de que A. P. Hoarau reclama modestamente su pretensión de rehabilitarlo al menos un poco (5); el *poético*, en dos alcances distintos: formulaciones ya codificadas en el género a las que hemos aludido más arriba y, sobre todo, trabajo de simbolización de acuerdo con las corrientes purdoras del arte contemporáneo (concretamente: funcionamiento del correlato objetivo). El esquema de lecturas que proponemos del filme quedaría representado del siguiente modo:

(1) narrativo

(2) poético

(a) retórica tradicional

(b) retórica irracionalista

En nuestra opinión, la crítica que abordó *Shane* sólo ha alcanzado a analizar el dispositivo 1 y 2 a (en el mejor de los casos), resultando de ello el rechazo del filme, cuando una rehabilitación del mismo requiere (pensamos) el desciframiento del nivel poético

(3) Este es el ámbito en que se mueve la última —y no tan última— producción del crítico de Cherburgo. Sistematizarlas desde un punto de vista rigurosamente teórico y científico, quebrando así el marco subjetivo, abierto, en que se inscribe, puede conducir a conclusiones operativas, pero de dudosa corrección. Vaya por delante que no se trata de un reproche a los críticos citados, sino a la atolondrada lectura que de Barthes puede hacerse en círculos menos analíticos. Así, la noción de grado cero de la escritura, pese a pertenecer a la primera obra barthesiana, debe ser bastante flexible y, en todo caso, combinada o complementada con la de Modelo de Representación Institucional en lo que respecta al cine («Vide BURCH, N.: «Porter ou l'ambivalence» in *Le cinéma américain. Analyses de films*, Vol 1, Flammarion, Paris, 1980).

(4) ¿Dónde está, por ejemplo, la verosimilitud en un musical americano? En todo caso, no en los decorados, opacos a la impresión de realidad.

(5) HOARAU, A. P.: «El western y su evolución» in *El universo del western. Fundamentos*, Madrid, 1976, pág. 265.

profundo, precisamente aquello que revela en Shane un carácter casi vanguardista. Pero vayamos por partes.

La función del héroe solitario como redentor, aun con fisuras, el peso del Destino (más trágico que épico) y la dimensión mágico-profética de la palabra provienen inequívocamente del clasicismo épico del western. Dos ejemplos de esta última característica bastarán: tras la primera «lección» que los agricultores propinan a los ganaderos, el jefe de éstos Ryker (Emile Meyer) decide recurrir a las armas de fuego y sentencia: «*De ahora en adelante, cuando nos peleemos con ellos, quedará luego en el aire el olor de la pólvora*». Más adelante, Marian (Jean Arthur) descubre a Shane enseñando el manejo de la pistola a su hijo. Lo reprobaba y el héroe afirma lapidario: «*Esto es una herramienta. Ni mejor ni peor que cualquier otra: un hacha, un azadón... Un revólver es bueno o malo según quien lo empuña. ¡Recuérdelo!*».

Sin embargo, en el esquema narrativo de Shane se inmiscuye un catalizador: Joey (Brandon de Wilde), cuya mirada dirige a la del espectador (6). Baste tener en cuenta la proliferación de Primeros Planos del niño (hecho insólito en un western clásico; admisible, aunque nada frecuente en un «superwestern») que imponen un punto de vista diegético y subjetivo a muchas secuencias, matizando el diálogo de los mayores o testificando la valentía de Shane. Una primera anomalía, cruce, fricción, irrumpe aquí: el niño extendido al espectador su punto de vista de modo radicalmente distinto a la epopeya (ésta no conoce más que al narrador admirativo). Detengámonos en el arranque del film:

1. Plano General de montañas. En superposición aparece

GEORGE STEVENS

Shane

Entra en campo por el primer plano izquierdo un jinete y se dirige hacia el fondo. Encadena con

2. Gran Plano General de la llanura. El mismo jinete, empuñando, entra en campo por la izquierda (lateralmente) y atraviesa el campo saliendo por la derecha.

3. Plano General de montañas (al fondo) y charca (cerca). A la izquierda, un ciervo (7).

4. Plano de conjunto. Otro ángulo. Un niño escondido tras unos matorrales.

5. Como 3.

6. PP del niño.

7. PG. En profundidad de campo. El ciervo (entero). Al fondo, avanza el jinete (foto 1).

8. PP del niño.

9. Como 7. El jinete continúa aproximándose.

(6) No dedicamos espacio al análisis del nivel poético tradicional, por considerar su evidencia: pistolas y atuendo de Shane como símbolos de su poder fálico que, ostentosamente, vestirá cuando decide acudir a la cita fatídica y cuando golpea y «vence» a Joe Star.

(7) Hasta este plano, el genérico va desfilando en superposición.

10. PP del niño. Panorámica hacia arriba, acompañando el movimiento.
11. Como 9. El ciervo huye. De más lejos.
12. Como 10. El niño sale de campo asustado.
13. PG. Picado y raccord en el movimiento.

El dualismo de miradas salta a la vista: presentación de Shane (Alan Ladd), el héroe, en dos planos iniciales únicamente atribuíbles al sujeto de la enunciación, reflejo de la épica más estricta; acto seguido, reconversión de la mirada vertida sobre el personaje a mirada diegética, integrada en la ficción (la del niño), presupuesto para que la historia se dispare. Para reforzar el efecto de dicha reconversión han sido necesarios nada menos que cuatro primeros planos, amén de los correspondientes contracampos subjetivos. Examinemos ahora el final:

1. PM de Joey. Contrapicado.
2. PG en profundidad. Joey, de espaldas. El jinete se aleja por el fondo (foto 2).
3. PP de Joey.
4. Como 2. El jinete, más lejos.
5. Como 3. PP de Joey. Encadena muy lentamente con
6. PG de montañas. Shane avanza hacia la cámara saliendo de campo por la izquierda.
7. PG. Shane atraviesa el cementerio, dirige dirigiéndose hacia el fondo. Funde en negro.

Los dos planos últimos refuerzan la salida de la ficción mediatizada por Joey y la consiguiente reinscripción en el espacio del mito, lugar de la recuperación de la mirada por el sujeto de la enunciación.

En otras palabras, hallamos el primer signo del clima fronterizo del filme de Stevens: superposición de dos miradas —sujeto de la enunciación y personaje diegético— que restituyen dos representaciones de la historia del western: el narrador admirativo (western clásico) y la introducción de la psicología (una de las formas del llamado superwestern). Ahora bien, una vez abandonada la sucinta mirada inicial y final (dos solos planos por cada uno de ellas), toda la tela de araña queda entretejida por la potente y apoyada mirada del niño.

Si a continuación estudiamos la cuidadosa presentación del héroe a la familia Starrett, comprobaremos cómo, antes incluso de que una sola palabra sea proferida, el montaje nos ofrece las claves que, engarzando con la presentación aludida, determinarán el desarrollo ulterior del filme. Veamos:

1. PG. Picado. Niño corre hacia la granja. Ligera panorámica hacia la derecha, de reenquadre.

2. Raccord en el movimiento (casi en el eje). Plano de Conjunto, de más cerca. Padre, Joey.
 3. PM de Joe Starreh mirando fuera de campo la izquierda.
 4. Plano de Conjunto. Panorámica a izquierda acompañando el movimiento de Joey, que salta el cercado.
 5. Plano corto de la ventana. Una mujer entra en campo (izq.) y sale (derecha). Su figura, en PM. No mira.
 6. Como 4. El niño se sube al cercado.
 7. PG en profundidad. Padre, de espaldas. Shane, al fondo.
 8. PG. Shane avanza. Panorámica de acompañamiento hacia derecha.
 9. Como 5. PM. La mujer, de espaldas.
 10. Como 8. Continúa la panorámica.
 11. PP de Joey.
 12. PP de Shane.
 13. Como 11.
 14. Como 9. PM. La mujer mira tras cámara.
 15. Contracampo. Plano en profundidad (PG). Padre, cerca; al fondo, Shane.
 16. PM del padre.
 17. PM. de Shane. Contrapicado. No representa la mirada del padre. Fuerte variación de angulación.
 18. PM. Como 16.
- Etc.

El sentido de la secuencia parece evidente: presentación de los polos generadores de un conflicto (más allá de la trivial anécdota narrativa) cuyas líneas de tensión explicita el montaje valiéndose de: (a) *La mirada*: Shane, objeto de la misma, lugar de la seducción y falo a desear. Sujetos de la misma: los tres miembros de la familia Starrett. Con todo, la cámara matiza el significado de estas miradas. Sólo dos de ellas están puestas en escena gozando de un contracampo (cámara subjetiva: Joey y Marian). Joe Starrett (Van Heflin), padre y cabeza de familia, paradójicamente evitado: él mira, efectivamente, al visitante, pero el montaje le escamotea su conversión en plano subjetivo: Primer síntoma de la castración esta pérdida de la mirada, realizada por obra y arte de la enunciación. La fascinación del niño y Marian crean (y recrean) su objeto ante el espectador. El padre, foco de conflicto sugerido, se ve imposibilitado para ello. El plano 17 ilustra este voluntario escamoteo.

(b) *La escala del plano*: Marian contempla a través de la ventana (plano 14, foto 3), plano insinuado con anterioridad en los 5

y 9 de la misma secuencia, y el contracampo refleja espacialmente su posición exacta (plano 15, foto 4). Por el contrario, la mirada de Joey, registrada en dos planos (11 y 13, foto 5) engarza con un primer plano (12, foto 6) de Shane, evidentemente subjetivo. Aquí, la mirada es recíproca (raccord de miradas: sutura narrativa) y, a diferencia de la anterior, abole todas las distancias físicas que el plano general nos señalaba, incurriendo en una transgresión de la verosimilitud espacial harto significativa: poder de intimación. Pues bien, el resto del film va a tomar por tema el desarrollo, como línea subterránea, de la estructura narrativa, el espacio abierto entre estas miradas: castración del padre (anulación de su falo), poder fascinador (fálico) de Shane, pero, sobre todo, apropiación de la mirada íntima —y formalizada, recordémoslo— de Joey por Marian, voyeur a distancia, y deseante de una aproximación que se revelará perpetuamente mediatizada. Y es aquí donde hallamos lo que consideramos el mayor logro de Shane: el correlato objetivo utilizado, dadas las peculiaridades enunciativas del texto filmico, no entre autor y elemento ficcional como ocurre en poesía, sino entre dos elementos de la ficción.

Dicho espacio a franquear con el propósito de lograr una apropiación del objeto de deseo es sentido como imposibilidad. De ahí lo pudoroso del procedimiento. De este modo, el film no encuentra clausura poética (ésta no existe), sino se limita a formalizar el dispositivo. Veamos de qué recursos se sirve Stevens para operar con el correlato objetivo:

1) *Organización del montaje en el interior del plano*: Joe Starrett se excusa ante Shane de su falta de hospitalidad y rudeza para con el visitante pretextado su confusión por la repentina presencia de los ganaderos. Marian le ha insinuado que le invite a cenar. Un plano altamente simbólico (foto 7) nos muestra a Starrett y Shane en Plano Medio (ligero picado) ocupando respectivamente derecha e izquierda del encuadre. En profundidad de campo, observamos a Joey; al fondo, casi sobre la misma línea de profundidad que Joey, espera Marian.

La posición respectiva de los personajes evidencia lo que comentamos: una posición simbólica (Joey como mediador de Marian ante la discreta pugna por el falo que llevarán a cabo los dos hombres) e indicial.

2) *Verbalización de Joey* de pensamientos que la mirada abstraída de Marian parece corroborar y que, incluso, estimulan su decisión. Elocuente a este respecto es la maravillosa secuencia en que, tras la pelea con los ganaderos, Marian cura a los dos «valientes». Starrett desaparece tras la puerta situada a la derecha del encuadre. Joey lo hace por la del fondo, mientras su madre acaba de curar las heridas del héroe. Joey requiere a su madre y, en off, oímos, junto a Shane (solo en campo), la siguiente conversación:

—Tengo que decirte una cosa, mamá.

—¿De qué se trata? Bien ¡dime!



Foto 1



Foto 3



Foto 5



Foto 7



Foto 9



Foto 10



Foto 11

- Pues que yo... quiero a Shane.
—¡Ah! ¿Sí?
—Lo quiero casi tanto como a papá. ¿No te disgusta, verdad?
—No, parece buena persona.
—A mí me es muy simpático. ¿A ti no?
—Sí, también. Buenas noches, Jo.*

Acto seguido, Shane sale de campo por la puerta del corral (izquierda). Campo vacío. Marian entra en campo y mira ansiosa por la ventana por la que ha desaparecido Shane (foto 9). Se abre la puerta de la derecha y Starrett reclama a su esposa:

—¿Qué te pasa, cariño? (Marian se aproxima a él).

—Joe. ¡Abrázame! ¡No digas nada, tan sólo abrázame fuerte! (foto 10)

(Ambos salen de campo tras la puerta de la derecha).

De nuevo, el espejo se ha hecho simbólico y los focos de tensión y deseo quedan geográficamente explicitados en este largo casi plano-secuencia.

3) *Verbalización de Marian de consejos a Joey, receptor falso de un mensaje reflexivo, cuyo verdadero destinatario es la propia mujer. ¿Qué otro sentido puede tener el diálogo siguiente?:*

—Joey, no le tomes a Shane demasiado afecto.

—¿Por qué no?

—No quiero que se lo tengas.

—¿Acaso es malo?

—No.

—¿Entonces ¿por qué, mamá?

—Se marchará cualquier día y lo sentirás mucho... si lo aprecias demasiado (mirada perdida de Marian que revela la ausencia y desinterés de/por otro destinatario que no sea ella).

4) *Presencia física del niño como correlato de la presencia sentimental y afectiva de la madre.* Shane ha resuelto ocuparse personalmente del pistolero que turba la paz del valle, Wilson (Jack Palace), a fin de devolver la tranquilidad a la familia Starrett. Para ello debe usar de la violencia impidiendo que Joe acuda a la encerrona que los ganaderos le han tendido. Joey sentencia: «¡Shanel Has golpeado a papá con el revólver. ¡Te odio!». Marian sale en defensa del héroe y lanza al niño en su compañía:

—Shane, perdóname.

—No te ha oído (dice la madre).

De este modo, la asistencia de Joey al avance del protagonista hacia el lugar del duelo, así como su presencia en el curso del mismo, llevan la huella de un desplazamiento de los atributos afectivos que, no obstante, no rompen el pudor. Presencia diferida de la mujer que justifica la última frase de Joey: «Y mamá te aprecia. Sé que te aprecia».

5) Pero hemos afirmado que el dispositivo del correlato objetivo era un procedimiento pudoroso, no un subterfugio para que las convenciones narrativas dieran al traste con él resolviéndolo o clausurándolo (reconversión de lo poético en narrativo harto so-corrído en el cine clásico: un amor imposible dentro de los códigos del honor se resuelve favorablemente gracias a la muerte *deus ex machina* del marido). La coherencia poética exige que el elemento mediador adquiriera un espesor, que no pueda ser transgredido impunemente. En otras palabras, exige ser infranqueable. Así, cuando Shane decide partir a la cita, Marian le inquiere:

—¿Hace esto por mí?

—Por usted, por Joe y por el pequeño.

Shane da media vuelta, presto a partir. La voz de Marian pronuncia su nombre. Su mirada es inequívocamente deseante. Todas las condiciones parecen cumplirse para que tenga lugar el beso, aun admitiendo que éste carezca de proyección de futuro. Pues bien, la irrupción de la voz del niño pronunciando la palabra mágica que devuelve a Marian a su función («¡mamá!») bloquea la realización del deseo y desplaza el esperado beso hacia un afectivamente contenido y prolongado apretón de manos (foto 11). La llamada de alerta de Joey es el reverso narrativo de su función de mediador en el relato, pero, aún más que eso, es la consecuencia última de la elección de un recurso de la retórica irracionalista, irreductible a categorías narrativas. De esa contención, de esa coherencia no clausurada e inclausurable, surge ese maravilloso film que es Shane. ■



contracampo

REVISTA DE CINE

SUMARIO

Nº 36 - Año VI - Verano 1984

Editorial		4
WESTERN		6
Notas sobre un western urbano	Francesc Llinàs	8
Dos films de Raoul Walsh	José M.º Guajardo	18
Narratividad clásica y poética de la modernidad (<i>Shane</i>)	Carlos Campa, Vicente Sánchez Biosca	23
El paisaje y el signo	José Luis Téllez	33
Un auténtico cabezota (Harry Carey jr. habla de John Ford)	Michel Lecourt	40
Harry Carey jr.: Filmografía		54
DOS FILMS ESPAÑOLES		55
Miradas	Ignasi Bosch	56
Contra corriente (entrevista con José Luis Guerin)	Francesc Llinàs	61
La vida a trozos (entrevista con Paulino Viota)	Ignasi Bosch, Juan M. Company	70
CINE «X»: POR LA PUERTA DE ATRAS		80
¿Es un perverso...?	Francisco Moreno	82
Un saber sin destinatario (<i>Garganta profunda</i>)	Juan M. Company	86
Una estancia vacía detrás de la puerta verde	Vicente Ponce	90
Creer que el cielo es un infierno cabe (<i>El diablo en la señorita Jones</i>)	Evangelina Rodríguez, Sonia Mattalía	95
¿Goce Lovelace?	Vicente Ponce	99
Entrevista con Jean-Jacques, 25 años, empleado de banca	Pat Delbe	102
MESA REVUELTA (<i>Algunos films españoles, Imagic 84</i>)	José L. Téllez, Alberto Fernández-Torres, Juan M. Company, Manuel Palacio	108