

LA(S) PISTA(S) DEL OESTE Itinerario del héroe trágico a través de *Shane*

Fran Benavente

Fran.benavente@upf.edu

RESUMEN

El artículo considera las circunstancias de la presencia del héroe trágico en el western a partir de *Shane*, la película de 1952 de George Stevens. Dicho film, y muy especialmente sus últimas imágenes, sirven como texto límite para remontar la aparición de los caracteres trágicos sobre el héroe del género, evidenciados como consecuencia de las dolorosas revelaciones de la Segunda Guerra Mundial. El afloramiento en la superficie de los filmes de la herida trágica que determina al héroe supone un nuevo estadio en la evolución del western que permite hacer una prospección de su desarrollo hasta sus poéticas más extremas.

PALABRAS CLAVE

Historia, Cine, Estética, Género, Western, Trágico, Héroe, Límite, Segunda Guerra Mundial, Imagen.

ARTÍCULO

1. La lógica de la nostalgia

Las imágenes datan de 1952. Es el final de la película *Shane*, dirigida por George Stevens. Shane, el protagonista, héroe trágico, reciente vencedor de su duelo con otro pistolero, Jake Wilson, marcha hacia el horizonte. Se marcha porque como ha dicho previamente: “*Cada uno es lo que es Joey, no se puede romper*”

el molde". (1) El héroe, herido en el duelo, se aleja empequeñeciéndose en el espacio al tiempo que un niño, un espectador, le sigue con la mirada y grita desesperadamente: "*Shane, ¡vuelve!*". Pero Shane no vuelve, no puede volver. Más aún, en el último plano de la película, el héroe, convertido ya en un fantasma, cruza el pequeño cementerio de la localidad en medio la noche hasta casi desaparecer, hundido en esa tierra mortuoria.

Lo que estas imágenes hacen es sancionar un discurso que se ha abierto de manera análoga. En grandes planos generales, un jinete ha cruzado el espacio en dirección a la granja de una familia, la de los Starrett. Donde ha ingresado es en el campo visual de un niño agazapado entre arbustos y que, a partir de ese momento, acogerá al recién llegado de ninguna parte, del que nada sabemos, como objeto de su deseo y admiración, como un héroe al que imitar y con el que identificarse. En suma, la relación que se establece entre un espectador y el héroe del western. Pero, y esto es lo importante, enseguida sabremos que un cierto trauma se esconde en el pasado de Shane, una herida interior que, sin duda, tiene que ver con su condición de pistolero, con la violencia.

Toda la película tiene una arquitectura simple en su armazón narrativo. El héroe, intentando huir de esa violencia originaria, busca convertirse en granjero, adherirse al hogar de los Starrett y, con ello, ingresar en una floreciente comunidad basada en los nuevos valores sociales y prácticas agrarias. Comunidad enfrentada, por cierto, a la vieja ley que intenta imponer el ganadero Ryker, basada en la coacción, el chantaje y la violencia. La nueva comunidad frente a la vieja ley del oeste. Y cabe decir que Ryker, como Shane, pertenece a otro tiempo, el de la lucha por la tierra con los indios, el de la colonización, el tiempo optimista del descubrimiento y fundación del espacio. Ahora el tiempo es, sin duda, otro: tiempo de la consolidación de la civilización.

Los intentos de Shane por mantenerse alejado de la violencia fracasarán porque lo que el relato le solicita, el espectador sobre todo, es su habilidad como pistolero. Y ello es tanto como volver al limbo de un tiempo que ya no existe. Es lo que se escenifica en el duelo final entre los dos pistoleros, de irreprochable simetría. Shane frente al pistolero Wilson, o frente a su imagen de violencia liberada. Uno vestido en tonos claros, el otro determinado por el color negro. Ambos personajes atemporales, enigmáticos, fantasmales. Los días de ambos, como los del viejo Ryker, han acabado aunque como le dice Shane a este último: "*La diferencia es que yo lo sé*". Conciencia, por tanto, de un destino determinado por la muerte, por la desaparición, por el olvido.

Shane ejerce la violencia y mata al pistolero y a Ryker. En ese acto aparece su verdadera dimensión. La posibilidad de la comunidad de progresar y fundar una tierra fértil se ha asentado gracias a la acción violenta, pero lo que en Shane aflora es, por supuesto, la herida que le determinaba, la que habíamos intuido en su actitud ante las pistolas y que ahora se hace bien visible para el espectador, para el niño que certifica: "*Estás herido, estás sangrando*". Y ese héroe herido es el que se aleja para siempre, lejos del niño-espectador que,

consciente también, grita desesperadamente que vuelva, pues con Shane desaparece el héroe del western, el pistolero.

Nada novedoso hay en este argumento, aunque algo significativo aparece en toda su construcción y queda sancionado en este final: la presencia en la superficie de un dispositivo. A ello hace referencia Slavoj Žižek (2) cuando decreta que en el citado filme opera lo que denomina la lógica de la nostalgia. Según Žižek: *“El desconocido (3) es un western puro en una época en que los westerns puros ya no son posibles, en la que el western es percibido desde una distancia nostálgica, como un objeto perdido”*. (4) Y la clave, afirma Žižek, es que la historia se narra desde la perspectiva de un niño: *“La mirada inocente, ingenua, del otro que nos fascina en la nostalgia es en última instancia la mirada de un niño”*. (5) Aunque desde luego no es la narración lo que se vehicula a través de los ojos del niño, sino la mirada del espectador, sujeto a idénticos procesos de fascinación por el héroe mítico desplazado de su contexto y extemporáneo ya en el relato.

La presencia de un dispositivo, la dimensión “meta”, es la razón que explica como una película como *Shane* puede convertirse en un centro de gravitación para la historia y evolución del género. Lo explica el propio Žižek: *“Y el modo en que opera El desconocido sólo puede captarse contra el fondo del metawestern: El desconocido es la paradoja del western, la ‘metadimensión’ de lo que es el western en sí. En otras palabras, se trata de un western que implica un especie de distancia nostálgica respecto del universo de los westerns: un western que, por así decirlo, funciona como su propio mito”*. (6) El papel de la mirada es, entonces, fundamental.

Volvamos sobre ello. La mirada como dispositivo distanciador imposibilita la percepción del relato como western “puro” según los maniqueos cánones clásicos. Aquí el discurso pasa a un primer término, sobreponiéndose a la narración. Desde los primeros compases, Shane, cuyo nombre es también el del film, se construye en objeto-mirada. Así podemos afirmar que el centro de la película es precisamente este objeto-mirada. Su perfilado como figura y su presentación en el relato se viven a través de los ojos de Joey Starrett, el niño que desencadena los procesos imaginarios que inmediatamente convierten a Shane en héroe admirable, al punto de equiparlo a un padre y cerca de sustituir en la construcción imaginaria al padre “real”, Joe Starrett. Lo mismo ocurre, en cierta manera, con la madre, Marian Starrett, fascinada en punto similar por el extraño recién aparecido, lo que aporta una suplementaria carga erótica que completa la inocente admiración infantil.

El niño se desinteresa del Shane granjero. Para él sólo cuenta la dimensión del héroe como pistolero, actor de la ley y de violencia “justa”. Insiste en imitarle y aprender a disparar con él, ignorando las promesas en ese sentido del padre. No asiste a la humillación de Shane por parte del matón Chris Calloway y, de hecho, se niega a creer el relato de ese suceso. A partir de ahí la película muestra el progresivo e indefectible camino de vuelta a la violencia de Shane, de vuelta a la dimensión fantasmal, jalonado por una pelea revanchista con el citado Calloway (mano a mano con Joe Starrett), una pelea con el propio Starrett y el duelo final con el

pistolero Wilson. En todos los casos, se señala con insistencia la presencia como espectador pasivo del niño Joey Starrett.

Cabe señalar que para este duelo final Shane recupera sus vestimentas de pistolero, el atuendo de color claro al que había renunciado en favor de unos hábitos de granjero significativamente idénticos a los que viste el niño en la escena final. Un punto límite se dirime aquí para el cine. El niño, delegado del espectador, sólo puede hacer valer la mirada nostálgica que le lleva a interesarse por los viejos héroes, con todo su utillaje, bien diferente a la cotidianidad reinante. Sin embargo, el héroe herido que desaparece abre la conciencia de un cine que acaba por desaparecer con él. No queda lejos el futuro en que el niño-espectador deberá interesarse ya no por ese otro radicalmente mítico, sino por el otro-semejante, cotidiano, que le ofrecerá el cine moderno. Justamente, ese personaje que convive con él y que viste los mismos atuendos.

El duelo final de los dos pistoleros es, por supuesto, la escena deseada a lo largo de todo el film. Por ello, el niño corre desesperadamente en busca de esa escena que sólo puede ser vista a través de sus ojos. Al final, las triangulaciones son muy claras. De un lado, la de Shane con el viejo Riker y con Jack Wilson, intensamente señalada por unos encuadres compuestos en diagonales de conflicto, planos de escorzo y líneas crispadas. Del otro, ambos ejes de conflicto descansan en la mirada atenta del niño-espectador, nuevamente agazapado y encuadrado frontalmente con su mirada móvil dirigiendo la atención. La cadena especular se construye de esta manera: Shane se reconoce en Wilson, el característico juego de planos-contraplanos y el pequeño diálogo que lo acompaña es muy significativo. Al fondo, Ryker complementa el espectral trío. Como dice Shane sus días, los días de la ley violenta, la del viejo oeste, han acabado. Pero, replica Ryker, los de Shane también. La diferencia, volvemos a insistir, estriba en la conciencia de Shane: "*La diferencia es que yo lo sé*". El estallido violento se produce. Eliminando a Ryker y a Wilson, Shane sanciona su propia muerte como personaje. Entre tanto, el niño construye su mirada en la observación de la escena. En todos los casos, el proceso converge hacia el discurso sobre el género.

El género llevado hacia el límite marcado por la herida que se abre determinando a su héroe, de la que toma plena conciencia el espectador que observa. El héroe tradicional del *western*, ahora héroe herido, ha perdido su función en el contexto. Debe regresar a su condición límite, debe pasar a habitar donde moran los muertos, en el cementerio. Son los caracteres de la muerte los que le pertenecen. Y el espectador, observador de ese trance, accede a un nuevo estado de conciencia, allí donde debe ver marchar inexorablemente al héroe desplazado definitivamente de un relato que no puede funcionar ya según los moldes clásicos del género.

2. Histoire(s) du Cinéma

De 1988 a 1998 Jean-Luc Godard construye las cuatro horas y media, distribuidas en 8 capítulos, de su monumental *Histoire(s) du Cinéma*. Lo que propone Godard en su nueva historia del cine es pensar de nuevo nuestra relación con las imágenes, y pensarla desde las imágenes. Esto es, entre otras muchas cosas, hacer historia con los propios filmes, que las imágenes y los sonidos hablen por sí mismos y entren en diálogo, utilizando el montaje como instrumento de pensamiento. La imagen, entonces, da que pensar.

La evidente presencia del dispositivo espectadorial en la superficie de *Shane* nos habilita a pensar este film no ya tanto como una película más del género, más o menos acertada y cuya trama aparece como esquemática y un tanto anticuada, sino como un texto histórico, un ensayo que recapitula lo ocurrido con el género tras los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial, además de orientar prospectivamente alguno de los posibles caminos que deberá seguir en su evolución. He aquí quizás la importancia de *Shane* más allá de sus valores fílmicos. Aparece como instrumento de lectura que nos permite constatar que en 1952, siete años después del final de la guerra y 13 años más allá de *Stagecoach* (1939), cumbre clásica del *western*, el héroe ha perdido sus caracteres clásicos y cómo y por qué ha devenido en héroe trágico. Igualmente sabemos con *Shane* que el héroe trágico tiende a devenir en un ser fantasmal, despojado de sus atributos como ser humano y ungido, en su cualidad violenta, en pistolero situado en el límite, en la frontera del sentido, al margen de cualquier construcción social o estructura de progreso. En otras palabras, desde *Shane* comprendemos retrospectivamente el efecto de la aparición del héroe trágico en el *western*, al menos desde *My darling Clementine* (1946), e intuimos, por ejemplo, las consecuencias de un personaje como “El forastero”, (7) que hace su irrupción en *Per un pugno di dollari* (1964), primer jalón de la trilogía *spaguetti-western* de Sergio Leone, estadio límite en la poética y configuración del género.

Se trata, pues, de observar la imagen como texto en superposición con otras imágenes de la historia que entran en relación dialéctica. En los intersticios se encuentra la revelación del sentido de la(s) historia(s). También la del cine. En este sentido debemos situar todo el tramo final de *Shane*, y en particular su último plano, el del héroe atravesando el cementerio, con esas otras dos imágenes, igualmente filmadas por George Stevens, que Jean-Luc Godard trae a colación en *Toutes les Histoire(s)*, primer capítulo de su colosal obra.

Dos imágenes: la primera la de los cadáveres del convoy Buchenwald-Dachau filmados por George Stevens a finales de abril de 1945, utilizando por primera vez una película de 16 mm Kodak de color. La segunda un breve fotograma de *A Place in the Sun*, película de George Stevens de 1951, en el que aparece Montgomery Clift echado en los brazos de una Elizabeth Taylor en traje de baño. Sobre la aparición de estas dos imágenes en el film de Godard se ha ocupado con gran pertinencia George Didi-Huberman. (8)

Didi-Huberman explica cómo establece Godard el vector dialéctico, de extrema tensión, entre ambas imágenes. De un lado el rostro caído hacia la izquierda del judío asesinado en una especie de grito de sufrimiento infinito, del otro el rostro extasiado de Montgomery Clift en una felicidad completa. La pregunta se establece en torno a la relación entre la víctima real y el enamorado ficticio. Al respecto explica el autor

francés: “No podemos no comprender o, al menos, no presentir, que en la sucesión de estos fotogramas las felicidades privadas se desarrollen a menudo sobre el trasfondo de desgracias históricas; que la belleza (de los cuerpos afectuosos, de los instantes), se exhiba a menudo sobre un fondo de horror (de los cuerpos heridos, de la historia); que la ternura de un ser en particular por un ser en particular se destaque a menudo sobre un fondo de odio administrado a menudo por unos seres en general contra otros seres en general”. (9)

Del mismo modo, prosigue Didi-Huberman, la relación que se establece entre estas imágenes es tan simple como lo que explica Godard en el off. Ambas han sido filmadas por el mismo hombre en un lapso de cinco o seis años. Si George Stevens no hubiera utilizado la primera película de color en Auschwitz, Elizabeth Taylor no hubiera encontrado un lugar bajo el sol. Y sanciona: “Lo que da que pensar este montaje es, pues, que las diferencias empleadas pertenecen a la misma historia de la guerra y el cine: era simplemente necesario que los Aliados ganaran la guerra para que George Stevens pudiese volver a Hollywood y a sus historietas de ficción”. (10)

Y bien, es entre estas dos imágenes, y siguiendo la enseñanza dialéctica de la historia godardiana, donde queremos situar ese último plano de *Shane*, la sombría y fantasmal imagen del héroe cabalgando entre las tumbas del cementerio. Porque el discurso histórico del *western*, pasada la era optimista y tras la destrucción de la guerra y los campos de concentración, es que la felicidad de la comunidad se asienta sobre el fondo del horror, de la violencia, que la nueva comunidad se funda sobre un cementerio que guarda la memoria de una violencia originaria. Se funda, en suma, sobre un desgarró, el que soporta ontológicamente esa figura que denominamos héroe trágico. El drama progresista descubre una modulación trágica del relato. Y ello tendrá consecuencias determinantes para el género, abocado en su progresiva toma de conciencia hacia el límite tras el cual el sentido declina.

3. Lo trágico a escena

El intersticio, el límite, parece hacer cambiar la noción vecina de frontera, elemento configurador principal del *western* como género. Jean-Louis Leutrat, (11) en su trabajo arqueológico sobre el género, sitúa el momento decisivo acaecido hacia 1893 en que confluyen la conferencia de Frederick Jackson Turner en torno a la Importancia de la Frontera en la Historia Americana, la *World's Columbian Exposition* de Chicago y el nacimiento del cine. (12) Desde ese momento historia universal, historia americana e historia del cine parecen ir íntimamente ligadas. Jackson Turner decreta la clausura de la frontera americana, una epopeya histórica, la de la conquista del oeste, que ofrece sus frutos en la creación de un exultante región industrializada que se presenta al mundo en la citada exposición de Chicago. Curiosamente, el cierre de la frontera coincide con la apertura del relato de su proceso, la aventura del *western*.

En todo este proceso, que muestra sus más preciosos frutos épicos en los años de apogeo del cine mudo, la frontera es la marca de un terreno a conquistar, a civilizar, y por tanto, no es el límite mismo el que está en

juego sino la posibilidad de extenderlo hasta un perfecto cierre. Ahora bien, lo hemos visto, las historias se entrecruzan y se determinan. Cabía suponer entonces que la Segunda Guerra Mundial, gozne histórico del siglo XX, con el decisivo acontecimiento de la *Shoah*, iba a tener sus repercusiones en la historia del cine y, sobre todo, en el relato de la construcción de la nación americana: el *western*. Ese es, por otra parte, uno de los importantes motores de la obra de Godard: releer la historia del cine a luz del acontecimiento histórico central que todo lo determina.

Cuando el proceso se tematiza, cuando el dispositivo emerge, como muestra *Shane*, el campo para la metamorfosis está abonado. Uno de los cineastas que lo vio con más claridad fue John Ford. Otro de los forjadores de la epopeya cinematográfica del *western*, protagonista principal de las relaciones entre la guerra y el cine a lo largo del conflicto mundial, maestro del género y realizador en 1946 de *My Darling Clementine*, *western* inmediatamente posterior a la finalización del conflicto bélico, (13) que trae a escena literal y descarnadamente lo trágico en su seno.

John Ford hizo del límite una de las nociones principales de su cine, como se observa en la persistente recurrencia a la figuración del umbral como manifestación trascendente, desde la atención al espacio determinado por estructuras de demarcación entre cierre y apertura así como en el encuentro de la tumba, umbral definitivo entre el mundo de los vivos y el de los muertos. En *My Darling Clementine* debió valerse, además, de un dispositivo teatral, un reencaje escénico, por otra parte típicamente fordiano, para traer a colación la pregunta acuciante: ¿Qué ocurre cuando lo trágico irrumpe en el *western*?

Sucedía hacia la mitad de la película, allí donde aparece lo que en otro lugar denominamos "La escena trágica". (14) "La escena trágica" es aquello que entendemos como la puesta en situación de un espacio escénico evidente en que la escisión del héroe trágico viene a manifestarse. La transmisión de la palabra trágica operada en el escenario público hace que el héroe, Doc Hollyday en este caso, asuma su condición trágica y su destino mortuorio. Dicha condición trágica se manifiesta en la herida que convierte al héroe en un sujeto fronterizo, escindido entre dos ámbitos de influencia imaginaria: uno, el diurno, luminoso y diátrico, propio del héroe patriarcal, épico, característico del *western* de los años 10 y 20; otro, el ámbito tenebroso, desgarrado, inexpresable y entregado a las oscuridades de la muerte, del tiempo destructor. Esa condición escindida, trágica por tanto, se articula en la relación entre el héroe y la palabra trágica que le determina y que asume como propia: la palabra de la famosa meditación del monólogo de Hamlet, la tragedia de William Shakespeare. Entre el Ser o el No Ser, entre la vida sometida a un cúmulo de calamidades y la muerte como fin deseable pero temible, se articula la contradicción del personaje trágico: entre la conciencia "que nos hace unos cobardes", y la emergencia irracional de la muerte, lo que cae del lado inconsciente. El héroe trágico se halla instalado en la duda radical, en el límite.

Y si bien el héroe trágico está marcado por el desgarramiento, por la escisión, su destino parece también irreversible, pues son los caracteres de la muerte los que constelan sobre él. Tal será el objetivo del

personaje en el relato: articular su paradoja trágica en un drama finalista, otorgar sentido a su muerte, combinar la muerte como destino con el prometeico enfrentamiento ante las calamidades. De soportar la “herida trágica” a convertirse en mediador, en artífice de una nueva fase en el relato.

4. Superwestern

La condición trágica del héroe del western, acusada como vemos desde el final de la guerra, parece ir estrechamente ligada a la emergencia del dispositivo escénico o espectacular, a una reflexividad. Ello nos obliga a releer a André Bazin (15) que, como es sabido, fue el primero en observar con precisión este fenómeno en su artículo sobre la “Evolución del Western”. Como señala Bazin, desde que la guerra resultó virtualmente ganada, el *western*, un género prácticamente desaparecido durante los años del conflicto, sustituido por los filmes bélicos, reaparece, aunque vestido con nuevos ropajes. Del perfecto clasicismo de *Stagecoach* (1939) a *My Darling Clementine* (1946) se observa una evolución compleja, lo que Bazin denomina una renovación barroca.

Y, bien es cierto, sabemos que el monólogo de Hamlet, invocado en la obra de Ford, prelude la representación de los actores en el castillo de Elsinor que contiene y reduplica las claves del drama shakesperiano. Nos recuerda Gilbert Durand (16) al respecto la costumbre shakesperiana, tan del gusto barroco, de colocar una escena teatral secundaria en la representación principal. Esto es, de traer a la superficie el dispositivo.

Lo dice Bazin, el conflicto mundial ha obligado a Hollywood a reflexionar. El teórico francés otorga a este nuevo tipo de películas la denominación de *Superwestern*, y lo define, un tanto peyorativamente, como “*un western que se avergüenza de no ser más que él mismo, e intenta justificar su existencia con un interés suplementario: de orden estético, sociológico, moral, psicológico, político, erótico..., en pocas palabras, por algún valor extrínseco al género y que se supone capaz de enriquecerle*”. (17)

Bazin remonta la aparición del *superwestern* ya a los años del conflicto y sitúa la cumbre y el límite en dos filmes, *High Noon* (1952) y *Shane* (1953). Este último, poco apreciado por Bazin, constituye el punto final de la *superwesternización* porque “*George Stevens se propone, en efecto, justificar el western... con el western. Los otros se las ingenian para hacer surgir de mitos implícitos tesis bien explícitas, pero la tesis de Raíces Profundas... es el mito*”. (18) Unas palabras que nos retoman al texto de Žižek: “*un western que, por así decirlo, funciona como su propio mito*”. Lógica, entonces, “*en la que el western es percibido desde una cierta distancia nostálgica, como un objeto perdido*”. (19)

Esa cualidad de objeto perdido es la que debe interesarnos. Donde *Shane* se muestra como límite del género y se ofrece, antes que como película, como texto teórico desde el que remontarse hacia la evolución del

género, en sus relaciones con la historia y la historia del cine, y como punto de inflexión que marca el tránsito definitivo hacia el cementerio, el de su último plano, del héroe del oeste.

5. No ser

En la meditación hamletiana del ser y el no ser aparecen implicados los dos cercos que Eugenio Trías ha definido en su filosofía del límite. (20) El límite es el ámbito que se sitúa entre el “ser” de lo fenoménico, lo aprehensible, y el “no ser” hermético, la región desconocida de la que no se vuelve, según reza el drama shakesperiano. En el “y”, en el “entre” aparece instalado el héroe trágico, personaje limítrofe en busca de la configuración de sentido de sus actos.

Ahora bien, cuando la configuración de sentido no se produce o falla se acentúa el dato trágico hasta la exasperación. Quebrado el límite, se abre el horizonte del sinsentido, se inicia el borrado de los contornos y la falla resulta ya insalvable. Ello se observa ya en los últimos westerns de Ford, *Two Rode Together* (1961) y *The Man who shot Liberty Valance* (1962), en los que el sacrificio trágico del héroe no resulta en progreso alguno. Sin embargo, en John Ford hay, a pesar de todo, un motivo para el optimismo, ni que sea la instalación feliz de los héroes en el margen o el nacimiento de la flor del desierto sobre las cenizas de su recuerdo mortuorio.

Aún más, hemos de recordar con Patxi Lanceros que el hombre asentado en la duda, en la herida trágica, solo conoce el dato incontrovertible de la muerte como única certeza: “*La muerte es la única presencia desnuda del radical trágico –de la herida o desgarró ontológicos- perpetuamente actualizados*”. (21) El desgarró definitivo del marco produce una inundación del no ser, una apoteosis de la violencia, que no encuentra ya un acción de progreso que la sustente. Este es el camino que avanza al menos desde *My Darling Clementine*, y a través de *Shane*, en diversas direcciones que conducen a las configuraciones más extremas del género.

De una parte existe un itinerario que conduce al carácter pétreo y el paisaje de la venganza de los filmes de Anthony Mann, al vaciado formal y la desaparición del sentido en el ciclo de películas de Budd Boetticher con Randolph Scott, para desembocar en el páramo existencial de los *western* de Monte Hellman, cuyo único horizonte es el vacío y la deflagración. El lugar donde nos encontraremos en la vecindad del absurdo existencial beckettiano.

De otra parte, una senda, muy apoyada en el gozne de *Shane* e incluso de *High Noon*, que reclama una exageración formal, una sobreexposición absoluta. La pista que a través de Sam Peckinpah, lleva a todos los western de Sergio Leone y buena parte de los de Clint Eastwood. Allí donde la economía de la violencia y

economía monetaria se dan la mano apuntando a la farsa o la parodia. Donde el héroe es definitivamente un muerto viviente que transita cementerios en los que nada hay que fundar. (22)

NOTAS

(1) De ahora en adelante los diálogos transcritos de la película corresponden a los subtítulos de la versión DVD distribuida por Paramount Pictures. Únicamente se traducirán libremente en el caso de que los subtítulos supongan una variación importante respecto al sentido del diálogo original en inglés.

(2) ZIZEK, S. *Mirando al sesgo: una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires: Paidós Ibérica, 2000.

(3) *Shane* en la traducción argentina del film. En el estado español se estrenó con el título *Raíces Profundas*.

(4) ZIZEK, S. *Op.Cit.* p.188.

(5) ZIZEK, S. *Op. Cit.* p. 189.

(6) ZIZEK, S. *Op.Cit.* p.188.

(7) Conocido también con el muy significativo apelativo de “El hombre sin nombre”.

(8) DIDI-HUBERMAN, G. *Imágenes pese a todo: memoria visual del holocausto*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2004.

(9) DIDI-HUBERMAN, G. *Op. Cit.* p. 214-215.

(10) DIDI-HUBERMAN, G. *Op. Cit.* p. 216.

(11) LEUTRAT, J.L. *Le Western: archéologie d'un genre*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1987.

(12) Al menos de sus primeros pasos con el aparato inventado por Edison. Es sabido que la invención de Edison no tuvo fortuna pero su papel en los inicios del cine es insoslayable.

(13) Aún cabe ahondar más. *My darling Clementine* fue presumiblemente realizada por Ford bajo el impacto de las imágenes rodadas en los campos de exterminio por George Stevens. En 1945, los servicios

cinematográficos del ejército norteamericano pidieron a Ford que reflexionase sobre el uso de las imágenes rodadas por Stevens. Cfr. DIDI-HUBERMAN, G. *Op.Cit.* p. 202.

(14) BENAVENTE, F. X. *El Héroe trágico en el western de John Ford: aproximación mitocrítica a My Darling Clementine*. Treball de recerca. Doctorat en Comunicació Audiovisual (1997-1999). Universitat Pompeu Fabra.

(15) BAZIN, A. *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp, 2000.

(16) DURAND, G. *Lo Imaginario*. Barcelona: Ediciones del Bronce, 2000. p. 40.

(17) BAZIN, A. *Op.Cit.* p. 257

(18) BAZIN, A. *Op. Cit.* p. 258

(19) ZIZEK, S. *Op. Cit.* p. 188

(20) TRÍAS, E. *Ciudad sobre ciudad: arte, religión y ética en el cambio de milenio*. Barcelona: Ediciones Destino, 2001.

(21) LANCEROS, P. *La Herida trágica: el pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke*. Barcelona: Anthropos Editorial, 1997.

(22) Este artículo propone un punto de partida que tiene su desarrollo en una investigación en curso.

Francesc Xavier Benavente, profesor del área de Teoría e Historia del Audiovisual en la Universidad Pompeu Fabra. Licenciado y master en Comunicación Audiovisual por la Universidad Pompeu Fabra. En 1998 ingresó como profesor asociado para impartir un Seminario sobre Directores Audiovisuales. Desde el año 2000 es profesor ayudante del área.. Como investigador su interés se centra en la estética cinematográfica y sus implicaciones sociales y culturales. Prepara una tesis sobre el héroe trágico en el *western* y forma parte del grupo de investigación CINEMA (Centro de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales). Ha colaborado en diversas enciclopedias y escrito artículos sobre cine y televisión en revistas de ámbito general y académico.