FORMATS
Revista de Comunicació Audiovisual
#4
2005
UNIVERSITAT POMPEU FABRA
www.iua.upf.es/formats/

LA(ES) PISTA(ES) DE L'OEST: ITINERARI DE L'HEROI TRÀGIC A TRAVÉS DE *SHANE*

Fran Benavente

fran.benavente@upf.edu

RESUM

L'article considera les circumstàncies de la presència de l'heroi tràgic en el western a partir de *Shane*, la pel·lícula de 1952 de George Stevens. El film esmentat, i molt especialment les seves últimes imatges, serveixen com a text límit per remuntar l'aparició dels caràcters tràgics sobre l'heroi del gènere, evidenciats com a conseqüència de les doloroses revelacions de la Segona Guerra Mundial. L'aflorament a la superfície dels films de la ferida tràgica que determina l'heroi suposa un nou estadi en l'evolució del western que permet fer una prospecció del seu desenvolupament fins a les seves poètiques més extremes.

PARAULES CLAU

Història, Cinema, Estètica, Gènere, Western, Tràgic, Heroi, Límit, Segona Guerra Mundial, Imatge.

ARTICLE

1. La lògica de la nostàlgia

Les imatges daten de 1952. És el final de la pel·lícula *Shane*, dirigida per George Stevens. Shane, el protagonista, heroi tràgic, vencedor recent del seu duel amb un altre pistoler, Jake Wilson, marxa cap a l'horitzó. Marxa perquè com ha dit prèviament: "*Cada un és el que és Joey, no es pot trencar el motlle*". (1) L'heroi, ferit en el duel, s'allunya empetitint-se en l'espai mentre un nen, un espectador, el segueix amb la mirada i crida desesperadament: "*Shane, torna!*". Però Shane no torna, no pot tornar. Més encara, en l'últim pla de la pel·lícula, l'heroi, convertit ja en un fantasma, creua el petit cementiri de la localitat enmig de la nit fins a gairebé desaparèixer, enfonsat en aquesta terra mortuòria.

El que aquestes imatges fan és sancionar un discurs que s'ha obert de manera anàloga. En grans plans generals, un genet ha creuat l'espai en direcció a la granja d'una família, la dels Starrett. On ha ingressat és en el camp visual d'un nen agotnat entre arbusts i que, a partir d'aquell moment, acollirà el nouvingut d'enlloc, del qual no sabem res, com objecte del seu desig i admiració, com un heroi a qui imitar i amb qui identificar-se. En suma, la relació que s'estableix entre un espectador i l'heroi del western. Però, i això és l'important, de seguida sabrem que un cert trauma s'amaga en el passat de Shane; una ferida interior que, sens dubte, té a veure amb la seva condició de pistoler, amb la violència.

Tota la pel·lícula té una arquitectura simple en la seva carcassa narrativa. L'heroi, intentant fugir d'aquesta violència originària, busca convertir-se en granger, adherir-se a la llar dels Starrett i, amb això, ingressar en una comunitat florent basada en els nous valors socials i en les pràctiques agràries. Comunitat enfrontada, per cert, a la vella llei que intenta imposar el ramader Ryker, basada en la coacció, el xantatge i la violència. La nova comunitat davant la vella llei de l'oest. I es pot dir que Ryker, com Shane, pertany a un altre temps, el de la lluita per la terra amb els indis, el de la colonització, el temps optimista del descobriment i la fundació de l'espai. Ara el temps és, sens dubte, un altre: temps de la consolidació de la civilització.

Els intents de Shane per mantenir-se allunyat de la violència fracassaran perquè el que el relat li sol·licita, l'espectador sobretot, és la seva habilitat com a pistoler. I això és tant com tornar al limbe d'un temps que ja no existeix. És el que s'escenifica en el duel final entre els dos pistolers, de simetria irreprotxable. Shane davant el pistoler Wilson, o davant la seva imatge de violència alliberada. Un vestit de tons clars; l'altre determinat pel color negre. Ambdós personatges atemporals, enigmàtics, fantasmals. Els dies de tots dos, com els del vell Ryker, han acabat encara que com li diu Shane a aquest últim: "*La diferència és que jo ho sé*". Consciencia, per tant, d'un destí determinat per la mort, per la desaparició, per l'oblit.

Shane exerceix la violència i mata el pistoler i en Ryker. En aquest acte apareix la seva dimensió verdadera. La possibilitat de la comunitat de progressar i de fundar una terra fèrtil s'ha establert gràcies a l'acció violenta, però el que aflora en Shane és, sens dubte, la ferida que el determinava, la que havíem intuït en l'actitud davant de les pistoles i que ara es fa ben visible per a l'espectador, per al nen que certifica: "*Estàs ferit, estàs sagnant*". I aquest heroi ferit és el que s'allunya per sempre, lluny del nen-espectador que, conscient també, crida desesperadament que torni, ja que amb Shane desapareix l'heroi del western, el pistoler.

No hi ha res de nou en aquest argument, encara que una cosa significativa apareix en tota la construcció i queda sancionat en aquest final: la presència en la superfície d'un dispositiu. A això fa referència Slavoj Zizek (2) quan decreta que en el film citat opera el que denomina la lògica de la nostàlgia. Segons Zizek: "*El desconocido* (3) és un western pur en una època en què els westerns purs ja no són possibles, en la qual el western és percebut des d'una distància nostàlgica, com un objecte perdut". (4) I la clau, afirma Zizek, és que la història es narra des de la perspectiva d'un nen: "La mirada innocent, ingènua, de l'altre que ens fascina en la nostàlgia és en última instància la mirada d'un nen". (5) Encara que sens dubte no és la narració el que es

vehicula a través dels ulls del nen, sinó la mirada de l'espectador, subjecte a processos idèntics de fascinació per l'heroi mític desplaçat del seu context i extemporani ja en el relat.

La presència d'un dispositiu, la dimensió "meta", és la raó que explica com una pel·lícula com *Shane* pot convertir-se en un centre de gravitació per a la història i per a l'evolució del gènere. Ho explica el propi Zizek: "I la manera en la qual opera *El desconocido* només pot captar-se contra el fons del metawestern: *El desconocido* és la paradoxa del western, la 'metadimensió', d'allò que és el western per si mateix. En altres paraules, es tracta d'un western que implica una espècie de distància nostàlgica respecte l'univers dels westerns: un western que, per dir-ho així, funciona com el seu propi mite." (6) El paper de la mirada és, llavors, fonamental.

Tornem a això. La mirada com a dispositiu distanciador impossibilita la perpecepció del relat com a western "pur" segons els maniqueus cànons clàssics. Aquí el discurs passa a un primer terme, sobreposant-se a la narració. Des dels primers compassos, Shane, el nom del qual és també el del film, es construeix en objecte-mirada. Així podem afirmar que el centre de la pel·lícula és precisament aquest objecte-mirada. El seu perfil com a figura i la seva presentació en el relat es viuen a través dels ulls de Joey Starrett, el nen que desencadena els processos imaginaris que immediatament converteixen Shane en heroi admirable, fins a equiparar-lo a un pare i a punt de substituir en la construcció imaginària el pare "real", Joe Starrett. El mateix ocorre, en certa manera, amb la mare, Marian Starrett, fascinada de manera similar per l'estrany recentment aparegut, la qual cosa aporta una càrrega eròtica suplementària que completa l'admiració infantil innocent.

El nen es desinteressa del Shane granger. Per ell només compta la dimensió de l'heroi com a pistoler, actor de la llei i de violència "justa". Insisteix a imitar-lo i a aprendre a disparar amb ell, ignorant les promeses en aquest sentit del pare. No assisteix a la humiliació de Shane per part del pinxo Chris Calloway i, de fet, es nega a creure el relat d'aquest esdeveniment. A partir d'aquí la pel·lícula mostra el progressiu i indefectible camí de tornada a la violència de Shane, de tornada a la dimensió fantasmal, jalonat per una baralla revengista amb el citat Calloway (juntament amb Joe Starrett); una baralla amb el propi Starrett i el duel final amb el pistoler Wilson. En tots els casos, s'assenyala amb insistència la presència com a espectador passiu del nen Joey Starrett.

S'ha d'assenyalar que per a aquest duel final Shane recupera les seves vestimentes de pistoler, l'abillament de color clar a què havia renunciat en favor d'uns hàbits de granger significativament idèntics als que vesteix el nen en l'escena final. Un punt límit es dirimeix aquí per al cinema. El nen, delegat de l'espectador, només pot fer valer la mirada nostàlgica que el porta a interessar-se pels vells herois, amb tot el seu utillatge, ben diferent de la quotidianitat regnant. Tanmateix, l'heroi ferit que desapareix obre la consciència d'un cinema que acaba desapareixent amb ell. No queda lluny el futur en què el nen-espectador s'haurà d'interessar ja no per aquest altre radicalment mític, sinó per l'altre-semblant, quotidià, que li oferirà el cinema modern. Justament, aquest personatge que conviu amb ell i que vesteix els mateixos abillaments.

El duel final dels dos pistolers és, sens dubte, l'escena desitjada al llarg de tot el film. És per això que el nen corre desesperadament a la recerca d'aquesta escena que només pot ser vista a través dels seus ulls. Al final, les triangulacions són molt clares. D'un costat, la de Shane amb el vell Riker i amb Jack Wilson, intensament assenyalada per uns enquadraments compostos en diagonals de conflicte, plans d'escorç i línies crispades. De l'altre, ambdós eixos de conflicte descansen en la mirada atenta del nen-espectador, novament agotnat i enquadrat frontalment amb la seva mirada mòbil dirigint l'atenció. La cadena especular es construeix d'aquesta manera: Shane es reconeix en Wilson, el característic joc de plans-contraplans i el diàleg breu que l'acompanya és molt significatiu. Al fons, Ryker complementa el trio espectral. Com diu Shane els seus dies, els dies de la llei violenta, la del vell oest, han acabat. Però, replica Ryker, els de Shane també. La diferència, tornem a insistir, rau en la consciència de Shane: "*La diferència és que jo ho sé*". L'esclat violent es produeix. Eliminant Ryker i Wilson, Shane sanciona la seva pròpia mort com a personatge. Entretant, el nen construeix la seva mirada en l'observació de l'escena. En tots els casos, el procés convergeix cap al discurs sobre el gènere.

El gènere portat cap al límit marcat per la ferida que s'obre determinant el seu heroi, de la qual pren plena consciència l'espectador que observa. L'heroi tradicional del western, ara heroi ferit, ha perdut la seva funció en el context. Ha de tornar a la seva condició límit, ha d'anar a viure on hi ha els morts, al cementiri. Són els caràcters de la mort els que li pertanyen. I l'espectador, observador d'aquest trànsit, accedeix a un nou estat de consciència, allà on ha de veure marxar inexorablement a l'heroi desplaçat definitivament d'un relat que ja no pot funcionar segons els motlles clàssics del gènere.

2. Histoire/s du cinéma

De 1988 a 1998 Jean-Luc Godard construeix les quatre hores i mitja, distribuïdes en vuit capítols, de la seva monumental *Histoire/s du cinéma*. El que proposa Godard en la seva nova història del cinema és pensar de nou la nostra relació amb les imatges, i pensar-la des de les imatges. Això és, entre moltes altres coses, fer història amb els propis films, que les imatges i els sons parlin per si mateixos i dialoguin, utilitzant el muntatge com a instrument de pensament. La imatge, llavors, fa pensar.

La presència evident del dispositiu espectatorial a la superfície de *Shane* ens habilita a pensar aquest film ja no tant com una pel·lícula més del gènere, més o menys encertada i la trama de la qual apareix com a esquemàtica i un pèl antiquada, sinó com un text històric, un assaig que recapitula el que ha ocorregut amb el gènere després dels esdeveniments de la Segona Guerra Mundial, a més d'orientar prospectivament algun dels possibles camins que haurà de seguir en la seva evolució. Vet aquí potser la importància de *Shane* més enllà dels seus valors fílmics. Apareix com a instrument de lectura que ens permet constatar que el 1952, set anys després del final de la Guerra i tretze anys més enllà de *Stagecoach* (1939), cim clàssic del western, l'heroi ha perdut els seus caràcters clàssics i com i per què ha esdevingut en heroi tràgic. Igualment sabem

amb *Shane* que l'heroi tràgic tendeix a esdevenir un ésser fantasmal, desposseït dels seus atributs com a ésser humà i ungit, en la seva qualitat violenta, en pistoler situat al límit, a la frontera del sentit, al marge de qualsevol construcció social o estructura de progrés. En altres paraules, des de *Shane* comprenem retrospectivament l'efecte de l'aparició de l'heroi tràgic en el western, almenys des de *My darling Clementine* (1946), i intuïm, per exemple, les conseqüències d'un personatge com "El foraster", (7) que fa la seva irrupció a *Per un pugno di dollari* (1964), primer jaló de la trilogia espagueti-western de Sergio Leone, estadi límit en la poètica i en la configuració del gènere.

Es tracta, doncs, d'observar la imatge com a text en superposició amb altres imatges de la història que entren en relació dialèctica. En els intersticis es troba la revelació del sentit de la/es historia/es. També la del cinema. En aquest sentit hem de situar tot el tram final de *Shane*, i en particular l'últim pla, el de l'heroi travessant el cementiri, amb aquestes altres dues imatges, igualment filmades per George Stevens, que Jean-Luc Godard col·loca a *Toutes les histoire/s,* primer capítol de la seva obra colossal.

Dues imatges: la primera, la dels cadàvers del comboi *Buchenwald-Dachau* filmats per George Stevens a finals d'abril de 1945, utilitzant per primera vegada una pel·lícula de 16 mm Kodak de color. La segona, un breu fotograma de *A place in the sun*, pel·lícula de George Stevens de 1951, en el qual apareix Montgomery Clift estirat als braços d'una Elizabeth Taylor en vestit de bany. De l'aparició d'aquestes dues imatges en el film de Godard se n'ha ocupat amb gran pertinència George Didi-Huberman. (8)

Didi-Huberman explica com estableix Godard el vector dialèctic, d'extrema tensió, entre ambdues imatges. D'un costat, el rostre caigut cap a l'esquerra del jueu assassinat en una espècie de crit de sofriment infinit, de l'altre, el rostre extasiat de Montgomery Clift en una felicitat completa. La pregunta s'estableix entorn de la relació entre la víctima real i l'enamorat fictici. Sobre això explica l'autor francès: "No podem no comprendre o, almenys, pressentir, que en la successió d'aquests fotogrames les felicitats privades es desenvolupin sovint sobre el rerefons de desgràcies històriques; que la bellesa (dels cossos afectuosos, dels instants), s'exhibeixi sovint sobre un fons d'horror (dels cossos ferits, de la història); que la tendresa d'un ésser en particular per un ésser en particular es destaqui sovint sobre un fons d'odi administrat sovint per uns éssers en general contra altres éssers en general". (9) De la mateixa manera, prossegueix Didi-Huberman, la relació que s'estableix entre aquestes imatges és tan simple com el que explica Godard en l'*off*. Ambdues han estat filmades pel mateix home en un lapse de cinc o sis anys. Si George Stevens no hagués utilitzat la primera pel·lícula de color a Auschwitz, Elizabeth Taylor no hauria trobat un lloc sota el sol. I sanciona: "El que fa pensar aquest muntatge és, doncs, que les diferències emprades pertanyen a la mateixa història de la guerra i el cinema: era simplement necessari que els Aliats guanyessin la Guerra perquè George Stevens pogués tornar a Hollywood i a les seves historietes de ficció". (10)

I bé, és entre aquestes dues imatges, i seguint l'ensenyament dialèctic de la història godardiana, on volem situar aquest últim pla de *Shane*, l'ombrívola i fantasmal imatge de l'heroi cavalcant entre les tombes del

cementiri. Perquè el discurs històric del western, passada l'era optimista i després de la destrucció de la guerra i els camps de concentració, és que la felicitat de la comunitat s'estableix sobre el fons de l'horror, de la violència, que la nova comunitat es funda sobre un cementiri que guarda la memòria d'una violència originària. Es funda, en suma, sobre un esquinç, el que suporta ontològicament aquesta figura que denominem heroi tràgic. El drama progressista descobreix una modulació tràgica del relat. I això tindrà conseqüències determinants per al gènere, abocat a la seva progressiva presa de consciència cap al límit després del qual el sentit declina.

3. Allò tràgic a escena

L'interstici, el límit, sembla fer canviar la noció veïna de frontera, element configurador principal del western com a gènere. Jean-Louis Leutrat, (11) en el seu treball arqueològic sobre el gènere, situa el moment decisiu esdevingut cap el 1893 en què conflueixen la conferència de Frederick Jackson Turner entorn de la Importància de la Frontera en la Història Americana, la *World's Columbian Exposition* de Chicago, i el naixement del cinema. (12) Des d'aquell moment història universal, història americana i història del cinema semblen anar íntimament lligades. Jackson Turner decreta la clausura de la frontera americana, una epopeia històrica, la de la conquesta de l'oest, que ofereix els seus fruits en la creació d'una regió industrialitzada exultant que es presenta al món en la citada exposició de Chicago. Curiosament, el tancament de la frontera coincideix amb l'obertura del relat del seu procés, l'aventura del western.

En tot aquest procés, que mostra els seus fruits èpics més preciosos en els anys d'apogeu del cinema mut, la frontera és la marca d'un terreny a conquerir, a civilitzar, i per tant, no és el mateix límit el que està en joc sinó la possibilitat que s'estengui fins a un tancament perfecte. Ara bé, ho hem vist, la històries s'entrecreuen i es determinen. Es podia suposar llavors que la Segona Guerra Mundial, frontissa històrica del segle XX, amb l'esdeveniment decisiu de la *Shoah*, tindria les seves repercussions en la història del cinema i, sobretot, en el relat de la construcció de la nació americana: el western. Aquest és, d'altra banda, un dels motors importants de l'obra de Godard: rellegir la història del cinema en partir de l'esdeveniment històric central que tot ho determina.

Quan el procés es tematitza, quan el dispositiu emergeix, com mostra *Shane*, el camp per a la metamorfosi està adobat. Un dels cineastes que ho va veure amb més claredat va ser John Ford. Un altre dels forjadors de l'epopeia cinematogràfica del western, protagonista principal de les relacions entre la guerra i el cinema al llarg del conflicte mundial, mestre del gènere i realitzador al 1946 de *My darling Clementine*, western immediatament posterior a l'acabament del conflicte bèl·lic, (13) que porta a escena literal i descarnadamant allò tràgic en el seu si.

John Ford va fer del límit una de les nocions principals del seu cinema, com s'observa en la persistent recurrència a la figuració del llindar com a manifestació transcendent, des de l'atenció a l'espai determinat per estructures de demarcació entre tancament i obertura, així com en l'encontre de la tomba, llindar definitiu entre el món dels vius i el dels morts. A *My darling Clementine* va necessitar, a més, un dispositiu teatral, un reencaixament escènic, d'altra banda típicament fordià, per formular la pregunta apressant: Què ocorre quan allò tràgic irromp en el western?

Succeeix cap a la meitat de la pel·lícula, allà on apareix allò que en un altre lloc denominem "l'escena tràgica". (14) "L'escena tràgica" és el que entenem com la posada en situació d'un espai escènic evident en el qual l'escissió de l'heroi tràgic es manifesta. La transmissió de la paraula tràgica operada a l'escenari públic fa que l'heroi, Doc Hollyday en aquest cas, assumeixi la seva condició tràgica i el seu destí mortuori. La condició tràgica esmentada es manifesta en la ferida que converteix l'heroi en un subjecte fronterer, escindit entre dos àmbits d'influència imaginària: un, el diürn, lluminós i diairètic, propi de l'heroi patriarcal, èpic, característic del western dels anys 10 i 20; un altre, l'àmbit tenebrós, esquinçat, inexpressable i lliurat a l'obscuritat de la mort, del temps destructor. Aquesta condició escindida, tràgica per tant, s'articula en la relació entre l'heroi i la paraula tràgica que el determina i que assumeix com a pròpia: la paraula de la famosa meditació del monòleg de Hamlet, la tragèdia de William Shakespeare. Entre el Ser o el No Ser, entre la vida sotmesa a un cúmul de calamitats i la mort com a finalitat desitjable però temible, s'articula la contradicció del personatge tràgic: entre la consciència "que ens fa uns covards", i l'emergència irracional de la mort, allò que cau del costat inconscient. L'heroi tràgic es troba instal·lat en el dubte radical, en el límit.

I si bé l'heroi tràgic està marcat per l'esquinç, per l'escissió, el seu destí sembla també irreversible, ja que són els caràcters de la mort els que constel·len sobre ell. Aquest serà l'objectiu del personatge en el relat: articular la seva paradoxa tràgica en un drama finalista, atorgar sentit a la seva mort, combinar la mort com a destí amb el prometeic enfrontament davant de les calamitats. De suportar la "ferida tràgica" a convertir-se en mitjancer, en artífex d'una nova fase en el relat.

4. Superwestern

La condició tràgica de l'heroi del western, acusada com veiem des del final de la Guerra, sembla anar estretament lligada a l'emergència del dispositiu escènic o espectatorial, a una reflexivitat. Això ens obliga a rellegir André Bazin (15) que, com és sabut, va ser el primer a observar amb precisió aquest fenomen en el seu article sobre l'"Evolució del Western". Com assenyala Bazin, des que la Guerra va resultar virtualment guanyada, el western, un gènere pràcticament desaparegut durant els anys del conflicte, substituït pels films bèl·lics, reapareix, encara que vestit amb robes noves. Del perfecte classicisme de *Stagecoach* (1939) a *My darling Clementine* (1946) s'observa una evolució complexa, que Bazin denomina com a renovació barroca.

I, bé és cert, sabem que el monòleg de Hamlet, invocat a l'obra de Ford, preludia la representació dels actors al castell d'Elsinor que conté i reduplica les claus del drama shakesperià. Ens recorda Gilbert Durand, (16) sobre això, el costum shakesperià, tan del gust barroc, de col·locar una escena teatral secundària en la representació principal. Això és, de portar a la superfície el dispositiu.

Ho diu Bazin, el conflicte mundial ha obligat Hollywood a reflexionar. El teòric francès atorga a aquest nou tipus de pel·lícules la denominació de superwestern, i ho defineix, un pèl pejorativament, com "un western que s'avergonyeix de no ser més que ell mateix, i intenta justificar la seva existència amb un interès suplementari: d'ordre estètic, sociològic, moral, psicològic, polític, eròtic..., en poques paraules, per algun valor extrínsec al gènere i que es veu capaç d'enriquir-lo". (17)

Bazin ja remunta l'aparició del superwestern durant els anys del conflicte i situa el cim i el límit en dos films, *High Noon* (1952) i *Shane* (1953). Aquest últim, poc apreciat per Bazin, constitueix el punt final de la superwesternització perquè "George Stevens es proposa, en efecte, justificar el western... amb el western. Els altres se les enginyen per fer sorgir de mites implícits tesis ben explícites, però la tesi de *Raíces Profundas...* és el mite". (18) Unes paraules que ens retornen al text de Zizek: "Un western que, per dir-ho així, funciona com el seu propi mite". Lògica, llavors, "en la qual el western és percebut des d'una certa distància nostàlgica, com un objecte perdut". (19)

Aquesta qualitat d'objecte perdut és la que ens ha d'interessar. On *Shane* es mostra com a límit del gènere i s'ofereix, abans que com a pel·lícula, com a text teòric des del qual remuntar-se cap a l'evolució del gènere, en les seves relacions amb la història i la història del cinema, i com a punt d'inflexió que marca el trànsit definitiu cap al cementiri, el del seu últim pla, de l'heroi de l'oest.

5. No ser

En la meditació hamletiana del ser i el no ser apareixen implicats els dos cèrcols que Eugenio Trías ha definit en la seva filosofia del límit. (20) El límit és l'àmbit que se situa entre el "ser" d'allò fenomènic, l'aprehensible, i el "no ser" hermètic, la regió desconeguda de la qual no es torna, segons resa el drama shakesperià. En l'"i", en l'"entre" apareix instal·lat l'heroi tràgic, personatge limítrof a la recerca de la configuració de sentit dels seus actes.

Ara bé, quan la configuració de sentit no es produeix o falla s'accentua la dada tràgica fins a l'exasperació. Trencat el límit, s'obre l'horitzó del sense sentit, s'inicia l'esborrament dels contorns i la falla resulta ja insalvable. Això s'observa ja en els últims westerns de Ford, *Two rode together* (1961) i *The man who shot Liberty Valance* (1962), en els quals el sacrifici tràgic de l'heroi no porta a cap progrés. Tanmateix, en John

Ford hi ha, malgrat tot, un motiu per a l'optimisme encara que només sigui la instal·lació feliç dels herois en el marge o el naixement de la flor del desert sobre les cendres del seu record mortuori.

Encara més, hem de recordar amb Patxi Lanceros que l'home establert en el dubte, en la ferida tràgica, només coneix la dada incontrovertible de la mort com a única certesa: "La mort és l'única presència nua del radical tràgic –de la ferida o esquinç ontològics- perpètuament actualitzats." (21) L'esquinç definitiu del marc produeix una inundació del no ser, una apoteosi de la violència, que no troba ja una acció de progrés que la sustenti. Aquest és el camí que avança almenys des de *My darling Clementine*, i a través de *Shane*, en diverses direccions que condueixen a les configuracions més extremes del gènere.

D'una part, existeix un itinerari que condueix al caràcter petri i al paisatge de la revenja dels films d'Anthony Mann, al buidatge formal i a la desaparició del sentit en el cicle de pel·lícules de Budd Boetticher amb Randolph Scott, per desembocar a l'erm existencial dels western de Monte Hellman, l'únic horitzó del qual és el buit i la deflagració. El lloc on ens trobarem en el veïnat de l'absurd existencial beckettià.

D'una altra part, un camí, molt recolzat en el golfo de *Shane* i fins i tot de *High Noon,* que reclama una exageració formal, una sobreexposició absoluta. La pista que, a través de Sam Peckinpah, porta a tots els western de Sergio Leone i a bona part dels de Clint Eastwood. Allà on l'economia de la violència i de l'economia monetària es donen la mà apuntant a la farsa o a la paròdia. On l'heroi és definitivament un mort vivent que transita cementiris en els quals no s'ha de fundar res. (22)

NOTES

(1) D'ara endavant els diàlegs transcrits de la pel·lícula corresponen als subtítols de la versió en DVD distribuïda per Paramount Pictures. Únicament es traduiran lliurement en el cas que els subtítols suposin una variació important respecte al sentit del diàleg original en anglès.

(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 traducció argentina del film. A l'Estat espanyol es va estrenar amb el títol *Raíces Profundes*.

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

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

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

(7) Conegut també amb l'apel·latiu molt significatiu de *L'home sense nom.*

(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) Almenys dels seus primers passos amb l'aparell inventat per Edison. És sabut que la invenció d'Edison no va tenir fortuna però el seu paper en els inicis del cinema és indefugible.

(13) Encara cal aprofundir més. *My darling Clementine* va ser presumiblement realitzada per Ford sota l'impacte de les imatges rodades en els camps d'extermini per George Stevens. El 1945, els serveis cinematogràfics de l'exèrcit nord-americà van demanar a Ford que reflexionés sobre l'ús de les imatges rodades per Stevens. Cfr. DIDI-HUBERMAN, G. *Op.Cit*. p. 202.

(14) BENAVENTE, Francesc Xavier. *El héroe tràgico 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, Nietszche, Goya y Rilke*. Barcelona: Anthropos Editorial, 1997.

(22) Aquest article proposa un punt de partida que té el seu desenvolupament en una investigació en curs.

Francesc Xavier Benavente, professor de l'àrea de Teoria i Història de l'Audiovisual a la Universitat Pompeu Fabra. Llicenciat i màster en Comunicació Audiovisual per la Universitat Pompeu Fabra. El 1998 va ingressar

com a professor associat per impartir un Seminari sobre Directors Audiovisuals. Des de l'any 2000 és professor ajudant de l'àrea. Com a investigador el seu interès se centra en l'estètica cinematogràfica i en les seves implicacions socials i culturals. Prepara una tesi sobre l'heroi tràgic en el western i forma part del grup d'investigació CINEMA (Centre d'Investigació Estètica dels Mitjans Audiovisuals). Ha col·laborat en diverses enciclopèdies i ha escrit articles sobre cinema i televisió en revistes d'àmbit general i acadèmic.