

BENAVENTE, Fran.
El héroe trágico en el western. El género y sus límites. Athenaica, Sevilla, 2017, 356 p.

Date of reception: 02/07/2018

Date of acceptance: 27/08/2018

Tag Gallagher wrote that the hero of John Ford's movies stands out for his emotional vulnerability rather than for his physical strength, though at the same time he supports humankind and his community, and he seems to be pointing to a better world (GALLAGHER, 2009, p. 638). *El héroe trágico en el western* ("The tragic hero in the Western") could be the story of this hero, riding away carrying the burden of a world with codes that are now remote, but which he needs to relive to ensure his place in the tale. The story of a hero who no longer operates as such, but who comes back from the dead to find a sign, probably his last, that maintains him as a participant in a worn-out genre. Ultimately, it is the story of the culmination and crisis of image-movement, because what is lacking in this hero – who is vulnerable and free at the same time, standing on the sidelines but crucial to the heart of the community – is precisely sensorimotor skills, the basic element for action-image, and which Deleuze believes (not by chance) that has in the Western its most paradigmatic genre.

Before he hands over to cinema, before he even adopts a view over how to tackle the images and the history that flows through them, Fran Benavente introduces a concept: the "limit", and which is inseparable from a second term: "transgression". Gilbert Durand, this volume's noted anthropologist, explores the reciprocity between the two terms. He believes that the limit involves a twofold crisis: on one hand, because of its exaggeration, and on the other, because of the canceling of its identification. This crisis specifically marks the dual path to which the final images of this study lead us. But first of all, let's return to the basic issues. How

are limit and transgression expressed in the Western? How do they occupy a space center stage? Which syntactic, plastic and narrative resources does this dialectic lead to? And above all, from what position does the hero perceive it? “All questioning of the limit, all ontological doubts show a tragic aspect” (p. 111). It is the face of the hero who embodies the Western that expresses this tragic aspect, and its role might explain not only the system of the genre, but also the classic representation model and the history of cinema before and after World War II. It is in this transversal, permeable vision between history and representation that the main ambitions of *El héroe trágico en el western* lie.

The discussion between the images of which this volume is comprised owes everything to the link between limit and transgression. From Sergio Leone to Quentin Tarantino; from John Ford to Clint Eastwood; from George Stevens to Sam Peckinpah and on to Monte Hellman and Jim Jarmusch. In order to understand the journey from disappearance to deflagration, when violence no longer exists as an action for the hero, or of the resurrection of a ghost and the resistance of the old spectator in the present, filmmakers and the constellations between films unfold in all their complexity, placing the figure of the post-classical hero in the center of a discussion on the genre. What happens when the genre belongs to a mythical past that can only be evoked? How does the hero reinterpret it? How does a figure regain its dynamics? What is left of the founding energy in the hero's actions? These are some of the questions that Benavente asks repeatedly, and which arise from two films: *Shane* (George Stevens, 1953) and *My Darling Clementine* (John Ford, 1946).

Shane is rooted in nostalgia: from the point of view of a boy who calls after his hero as the latter is leaving the land where he grew up, to depart wounded – to die – and to head off towards the horizon. In some way, the film confirmed what Serge Daney took (or actually, learned) from young John Mohune in *Moonfleet* (Fritz Lang, 1955) when he blurted out to Jeremy Fox that the exercise had been beneficial. Because just like in Lang's film, Joey Starrett, the kid in *Shane*, is also the child of a cinema that has learned about the hero's adventure, and who wants to experience it in the first person. But at the same time, just like in Hitchcock's most beautiful films, the hero is incapable of taking action like he used to. Here we have the hero of a clairvoyant cinema in search of lost time: invoked like a ghost placed in close-up. This hero, Benavente claims, has to remake the frame, and it is then that it splits into what Durand calls the two areas of imaginary influence: the heroic daytime world, typical of Westerns of the first two decades of the

20th century, and the darkness, linked with death; with time the destroyer. The author deals with this historical limit masterfully through Doc Holliday (Victor Mature) in *My Darling Clementine*. The film contains a quite significant piece of dialogue that highlights this point: “The man you once knew is no more. There’s not a vestige of him left. Nothing”, Holliday says to the young Clementine in the shadows after sunset. While Clementine would be willing to challenge fate, Holliday doesn’t see any possible change. The hero’s wound, presented metaphorically in the form of a tuberculosis cough, appears in a key scene that Benavente calls a “tragic scene”. It is an important moment in the film (and in this volume); a charged moment that occurs, and not by chance, when Holliday takes on the role of spectator and then actor of *Hamlet*’s famous monologue. What is the monologue declaring? The acceptance of a tragic word. But Ford’s staging transforms theatricality into cinematographic form to express the idea that cinema has the ability to create a pause in the action and, therefore, to open the images up to a situation that goes beyond all possible action. The sequence prefigures the tragic narrative twist of *My Darling Clementine*’s hero, as well as its unfolding, here shown through Henry Fonda, in Ford’s later work (*Two Rode Together* [1961] and *The Man Who Shot Liberty Valance* [1962]) at the same time as it announces a historical transition in the Western: between the well-defined antithetical forces that are faced by the classic epic Western hero and the internalization of a hero’s conflict, that of the 50’s, and essentially tragic.

The tragic scene in *My Darling Clementine*, and Benavente’s meticulous analysis, creates a need to think up a genealogy for this hero, and with it to make it clear that “the omnipresence of death as fate and the dramatic reinsertion of a ghost that torments the conscience of the characters” are “symptoms of an imbalance in the classical framework” (p. 174). *Jesse James* (Henry King, 1939), *The Return of Frank James* (Fritz Lang, 1940), *High Sierra* (Raoul Walsh, 1941), *Union Pacific* (Cecil B. De Mille, 1939), *Dodge City* (Michael Curtiz, 1939) and *The Outlaw* (Howard Hawks, Howard Hughes, 1943) are some of the titles that the author mentions to explain a decisive moment in the history of the genre, in which there is only room for regeneration after it has become aware of its limit. Thus, the fifth chapter finishes with an ending in which the transgression seems to completely swallow up the notion of limit. In line with the works of, on one hand, Astre and Hoarou, and on the other, Jean-Baptiste Thoret, regarding the continuation of the Western hero in American cinema in the 70s, Benavente sketches out two possible paths: on one side, there is the path of ruin and emptiness that leads nowhere, as we saw with the

unusual ending of *The Shooting* (Monte Hellman, 1966), on top of a rock where the film seems to break apart. On the other side, there is an image-energy, placed in the origin of the genre and the hero's carrying power, and therefore prior to the image-action, since it is a gesture that is not allowed to articulate, and which explodes symptomatically, violently, like at the end of *Straw Dogs* (Sam Peckinpah, 1971). In this context, "the hero is definitively one of the living dead who wanders through cemeteries in which there is nothing to be founded or established" (p. 214). These are the two paths that the author declares, based on Durand in the theoretical framework, and which lead us to contemporaneity: the recovery of the twilight hero on the borderline between classicism and modernity (*Unforgiven* [Clint Eastwood, 1992]), or instead giving a voice to modernity to find an answer in the ashes of the Western (*Dead Man*, Jim Jarmusch, 1995). "All this process, which obviously has a genealogy, can only be understood from the present," notes Benavente, who also does not forget the place television has taken in the deconstruction of the Western, since *Deadwood* (David Milch, HBO, 2004-2006), or the revival of the figure of the hero in postmodernity, as in the case of *Kill Bill* (Quentin Tarantino, 2003). The perspective in which the essay is rooted might allow us to claim, as John Mohune did, that the exercise has been beneficial. A statement that the reader of this book might also echo after discovering that it has taken eight years to bring out this volume. A book that is crucial for the interpretation of the genre, but above all, to help us understand the culmination, crisis and resistance of the great Hollywood form after World War II. Thus, *El héroe clásico en el western* is inscribed in the tradition of a cinematographic theory that focuses on the border, the boundary between classicism and modernity, the space of a crevice that continues to open up, demanding us to revise our views in all possible places and respects.

Translated by Daniela Torres Montenegro
(See original texts at the end of the journal)

Bibliography

GALLAGHER, Tag (2009). *John Ford. El hombre y su cine*. Madrid: Akal.

How to quote VILARÓ MONCASÍ, Arnau (2019). BENAVENTE, Fran. *El héroe trágico en el western. El género y sus límites. Comparative Cinema*, Vol. VII, No. 12 (2019), p. 124-127.

BENAVENTE, Fran.
El héroe trágico en el western. El género y sus límites. Athenaica, Sevilla, 2017, 356 pp.

Data de recepció: 02/07/2018
Data d'acceptació: 27/08/2018

L'heroi de John Ford, escrivia Tag Gallagher, destaca per la vulnerabilitat emocional més que no pel seu poder físic, alhora que sustenta la humanitat, la seva comunitat, i assenyala cap a un món millor (GALLAGHER, 2009, p. 638). *El héroe trágico en el western* podria ser la història d'aquest heroi, situat a cavall entre la càrrega d'un univers la codificació del qual ja li és llunyana però que necessita rememorar per assegurar el seu lloc al relat. La història d'un heroi que ja no exerceix com a tal, però que torna d'entre els morts per trobar un gest, l'últim probablement, que el segueixi fent partícip d'un gènere desgastat. És, en definitiva, la història de la culminació i la crisi de la imatge-moviment, perquè allò que li manca a aquest heroi, vulnerable i lliure al mateix temps, situat al marge però decisiu en el si de la comunitat, és justament la capacitat sensoriomotriu, l'element fundador de la imatge-acció amb la qual Gilles Deleuze troba en el western no casualment el gènere més privilegiat.

Abans de donar la paraula al cinema, abans fins i tot de prendre una posició sobre com abordar les imatges i la història que les travessa, Fran Benavente introdueix un concepte, el de «límit», indissociable d'un segon terme, el de «transgressió». Gilbert Durand, l'antropòleg de referència del volum, exploraria la reciprocitat entre els dos termes; per a ell, el límit comportaria una crisi doble: per la seva exageració, d'una banda, i per l'anul·lació de la seva identificació, de l'altra. Aquesta crisi marca, justament, el doble camí al qual ens menen les últimes imatges d'aquest estudi. Però, primer de tot, reprenem les qüestions de fons. De quina manera límit i transgressió es fan visibles en el western? Com ocupen un espai en el centre de l'escena? A quins

recursos sintàctics, plàstics i narratius desemboca aquesta dialèctica? I, sobretot, des de quin lloc l'assumeix l'heroi? «Todo cuestionamiento sobre el límite, toda duda ontológica, muestra un aspecto trágico» (p. 111). El rostre de l'heroi que encarna el western es faria càrrec d'aquest aspecte tràgic i el seu rol podria explicar no només el sistema del western, sinó també el model de representació clàssic i la Història del cinema abans i després de la Segona Guerra Mundial. És en aquesta visió transversal i permeable entre la història i la representació on resideix l'ambició principal d'*El héroe trágico en el western*.

La discussió entre les imatges que conformen el volum ho deu tot al vincle entre el límit i la transgressió. De Sergio Leone a Quentin Tarantino; de John Ford a Clint Eastwood; de George Stevens a Sam Peckinpah, a Monte Hellman o Jim Jarmusch. Per entendre el viatge de la desaparició a la deflagració quan la violència ja no opera com un moviment de l'heroi, o de la resurrecció d'un fantasma i la resistència del vell espectador en el present, els cineastes i les constel·lacions entre films es despleguen en tota la seva complexitat, posant el cos de l'heroi del western postclàssic al centre de la discussió del gènere. Què succeeix quan el gènere pertany a un passat mític que només pot ser evocat? De quina manera l'heroi el reinterpreta? Com recupera un cos les seves dinàmiques? Què en queda de l'energia fundadora del moviment de l'heroi? Són algunes de les preguntes que Benavente no deixa de convocar i que afloren a partir de dos films: *Raíces profundas* (*Shane*, George Stevens, 1953) i *Pasión de los fuertes* (*My Darling Clementine*, John Ford, 1946).

Shane arrenca des de la nostàlgia: de la mirada d'un nen que crida el seu heroi mentre aquest abandona el terreny on havia crescut per anar-se'n ferit –a morir– en direcció a l'horitzó. El film seria, en certa manera, la constatació d'allò que Serge Daney (a)prenia del petit John Mohune a *Los contrabandistas de Moonfleet* (*Moonfleet*, Fritz Lang, 1955) quan etzibava a Jeremy Fox que l'exercici havia estat profitós. Perquè, com en el film de Lang, l'infant de *Shane*, Joey Starrett, també és fill d'un cinema que ha après l'aventura de l'heroi i que vol viure-la en primera persona; però, alhora, com en els films més bells de Hitchcock, l'heroi és incapaç de prendre l'acció com ho feia abans. Heus aquí l'heroi abocat a un cinema de vidència a la cerca del temps perdut: invocat com un fantasma col·locat en primer pla. A aquest heroi, segons Benavente, se li exigeix la reconstitució del quadre, i és aleshores que s'escindeix entre el que Durand denomina els dos àmbits d'influència imaginària: l'univers heroic diürn, propi dels westerns dels anys 10 i 20, i el tenebrós, lliurat a la mort, al temps destructor. L'autor

aborda aquesta frontera històrica de manera magistral a partir del Doctor Holliday (Victor Mature) a *My Darling Clementine*. Al film hi ha un diàleg prou significatiu que ens ho indica: «L'home que coneixies ha mort. No en queda ni el menor vestigi, res», diu Holliday a la jove Clementine en la penombra després de l'ocàs. Mentre que Clementine estaria disposada a desafiar el destí, Holliday no albira un canvi. La ferida de l'heroi, metaforitzada per la tos tuberculosa, apareix en una escena clau que Benavente denomina «escena tràgica»; es tracta d'un moment central en el film –central també en aquest volum–, un moment pregnant que, no casualment, transcorre quan Holliday adopta el rol de l'espectador i de l'actor al llarg del famós monòleg de *Hamlet*. Què anuncia el monòleg? L'assumpció d'una paraula tràgica. Però la posada en escena de Ford transforma la teatralitat en forma cinematogràfica per explicar que el cinema té la capacitat de crear un parèntesi en l'acció, i per tant, obrir les imatges a una situació que supera tota acció possible. La seqüència prefigura el gir tràgic de l'heroi de *Pasión de los fuertes*, així com el seu desdoblament, aquí a través de Henry Fonda, en l'obra posterior de Ford –*Dos cabalgan juntos* (*Two Rode Together*, 1961) o *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962)–, al mateix temps que anuncia una transició històrica en el western: entre les potències antitètiques ben definides davant les quals s'enfrontava l'heroi del western èpic clàssic i la interiorització del conflicte d'un heroi, el dels 50, essencialment tràgic.

De l'escena tràgica de *My Darling Clementine*, i de la minuciosa anàlisi que en fa Benavente, sorgeix la necessitat de pensar en una genealogia per a aquest heroi i posar de manifest, amb ella, que «la omnipresencia de la muerte como destino y reencaje escénico del fantasma que atormenta la conciencia de los personajes» són «síntomas de un desequilibrio en el esquema clásico» (p. 174). *Tierra de audaces* (Jesse James, Henry King, 1939), *La venganza de Frank James* (*The Return of Frank James*, Fritz Lang, 1940), *El último refugio* (*High Sierra*, Raoul Walsh, 1941), *Unión Pacífico* (*Union Pacific*, Cecil B. De Mille, 1939), *Dodge, ciudad sin ley* (*Dodge City*, Michael Curtiz, 1939) o *El forajido* (*The Outlaw*, Howard Hawks, Howard Hughes, 1943) són alguns dels títols que l'autor posa en diàleg per explicar un moment decisiu de la història del gènere en el qual la seva regeneració només té cabuda en prendre consciència del seu límit. El cinquè capítol desemboca, així, a un final en el qual la transgressió sembla engolir la noció de límit. Resseguint els treballs d'Astre i Hoarau, d'una banda, i de Jean-Baptiste Thoret, de l'altra, al voltant de la continuïtat de l'heroi westernià en el cinema americà dels anys 70, Benavente dibuixa dos camins possibles: d'una banda, el de les ruïnes i el buit que

desemboquen en el no-res, com el que marca l'insòlit final d'*El tiroteo* (*The Shooting*, Monte Hellman, 1966), sobre una roca on el film sembla descompondre's; d'altra banda, en una imatge-energia, originària del gènere i potència portadora de l'heroi, prèvia per tant a la imatge-acció, car es tracta d'un gest que no permet articular-se i que esclata de manera simptomàtica, violent, com al final de *Perros de paja* (*Straw Dogs*, Sam Peckinpah, 1971). En aquest context «el héroe es, definitivamente, un muerto viviente que transita cementerios en los que nada hay que fundar» (p. 214). Són els dos camins que l'autor anunciava a partir de Durand en el marc teòric i que ens menen fins a la contemporaneïtat: a la recuperació de l'heroi crepuscular a la frontera entre el classicisme i la modernitat (*Sin perdón* [*Unforgiven*, Clint Eastwood, 1992]), a donar la veu a la modernitat per trobar una resposta sobre les cendres del western (*Dead Man*, Jim Jarmusch, 1995). «Todo este proceso, que evidentemente tiene una genealogía, sólo puede entenderse desde el presente», recorda Benavente, que no oblida tampoc el lloc que ha pres la televisió en la deconstrucció del western a partir de *Deadwood* (David Milch, HBO, 2004-2006), o la reanimació del cos de l'heroi en la postmodernitat, en el cas de *Kill Bill* (Quentin Tarantino, 2003). La perspectiva amb què arrenca l'assaig hauria permès dir, com ho feia John Mohune, que l'exercici ha estat profitós. Una afirmació que també pot constatar el lector d'aquest llibre després de saber que ha trigat vuit anys a sortir a la llum. Un llibre clau en la lectura del gènere, però sobretot, per entendre la culminació, la crisi i la resistència de la gran forma de Hollywood després de la Segona Guerra Mundial. *El héroe trágico en el western* s'inscriu, així, en la tradició d'una teoria cinematogràfica que s'interessa per l'espai fronterer, limítrof, entre el classicisme i la modernitat, l'espai d'una fissura que no deixa d'obrir-se per demanar-nos una revisió des de tots els llocs possibles.

Referències

GALLAGHER, Tag (2009). *John Ford. El hombre y su cine*. Madrid: Akal

Com citar VILARÓ MONCASÍ, Arnau (2019). BENAVENTE, Fran. El héroe trágico en el western. El género y sus límites. *Comparative Cinema*, Vol. VII, No. 12, pp. 176-179.