

La masculinidad vía *Winchester 73* (Anthony Mann, 1950).

Eva Parrondo. En el Ciclo de Cine y Psicoanálisis del Foro psicoanalítico de Madrid, dedicado al tema de “la masculinidad”. 16 de marzo, 2018.



Para este ciclo de *Cine y Psicoanálisis*, dedicado al tema de “La masculinidad”, he escogido este *Western* de Anthony Mann, protagonizado por James Stewart. Diría que son dos los motivos de mi elección.

1. En primer lugar, se trataba para mí de subrayar que si hay un género cinematográfico que despliega de forma eminente la cuestión de ‘la masculinidad’, este género es el *Western*.



La diligencia (J. Ford, 1939)



Winchester 73 (A. Mann, 1950)



Sin perdón (Clint Eastwood, 1992)

El *Western* es un género cinematográfico que se ocupa de la recreación mítica de la conquista del Oeste, “un conjunto de acontecimientos históricos que señalan el nacimiento de un orden y de una civilización”¹. A partir de los acontecimientos históricos de la conquista del Oeste, el *Western* construye un mito, es decir, un grupo de relatos que se ordenan en torno al tema del nacimiento de una nueva constelación civilizatoria, un grupo de relatos que ponen en escena el intento de articular “la solución” al problema que supone “la aparición de lo que todavía no existe”², el problema de cómo desde un viejo mundo aparece un nuevo mundo.

El motivo principal por el que podemos establecer una estrecha relación entre el *Western* y ‘la masculinidad’ es que este género localiza, en el núcleo mismo del mito de la conquista del Oeste, en el núcleo mismo del nacimiento de un nuevo mundo, la cuestión de la relación del hombre tanto con la ley como con la mujer, siendo la mujer la representante por antonomasia de la diferencia.



La mujer mexicana en *La diligencia*



La mujer india en *Sin Perdón*

Partiendo de la base de que el *Western* es un reducto de producción mítica dentro del capitalismo, podemos ver cómo este género cinematográfico relata el paso, o el viaje, desde un viejo orden civilizatorio, convencionalmente representado por el Este, hacia un nuevo orden civilizatorio, convencionalmente representado por el Oeste,



La diligencia



Sin perdón

tal y como también se pone literalmente en escena haciendo viajar a los personajes desde la derecha del encuadre hacia el lado izquierdo del mismo.

La diferencia fundamental entre la vieja civilización del Este y la nueva civilización por venir del Oeste, comienza a configurarse en el filme clásico de John Ford, *La diligencia*, película que se estrenó en 1939, es decir, el mismo año en el que estalló la II Guerra Mundial.

Lo que caracteriza al viejo mundo del Este es el imperio de la ley jurídica del *sheriff*.

1 André Bazin, “El ‘Western’ o el cine americano por excelencia” (1953), en *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 1990, pp. 243-254, p. 254

2 Jacques Lacan, *El Seminario 4. La relación de objeto* (1956-1957), Paidós, Barcelona, 1994, p. 254 y p. 293.



Sin Perdón

Esta ley, impuesta por “hombres tan fuertes y tan temerarios como los criminales”³, “no debe ser considerada como homónima de lo que puede enunciarse en otros casos como justicia”⁴, ya que se trata de una ley “extrema y expeditiva”⁵ que se basa en la idea moralista de que la violencia, a excepción de la violencia que ejercen las autoridades, es ‘el mal’.

También es en el Este donde está afianzada la alianza entre esta “ley del derecho”, encarnada por el *sheriff*, y las represoras agrupaciones femeninas llamadas ‘Ligas de la ley y el orden’,



La diligencia

las cuales velan por la perpetuación de la moral puritana propia del capitalismo, expulsando de las ciudades a las mujeres de ‘mala vida’, a las prostitutas.



Dallas en
La diligencia
(John Ford, 1939)



Lola en
Winchester 73.



La madame de *Sin perdón*.

Por el contrario, el nuevo mundo del Oeste se caracteriza básicamente por la sustitución de la ley jurídica del *sheriff* por la Ley simbólica del *marshal* o alguacil. A diferencia de la ley jurídica-moral del *sheriff*, la Ley simbólica del *marshal* es una ley que permite la exteriorización de la violencia en aras de la realización de lo que podríamos llamar ‘la justicia poética’. De ahí que el *Western* sitúe ‘el asesinato del padre’, o ‘la injusticia contra los diferentes’, no sólo como el motor, como lo que

3 André Bazin, op.cit. (1953), p. 250.

4 Idem, *El Seminario 17. El reverso del psicoanálisis* (1960-1970), Paidós, Barcelona, 1992, p. 45.

5 André Bazin, op.cit. (1953), p. 250.

motiva, la acción narrativa del héroe sino que también sitúa el ‘asesinato’ o la ‘reparación de la injusticia’ como siendo el fin de la acción narrativa del héroe: al final, en la clásica secuencia del duelo, el héroe comete un ‘asesinato justo’.



High Spade: “Fue Dutch quien mató a su padre y es justo que ahora quiera vengarle”.

Entre medias, entre el asesinato inicial y el asesinato final, un *western* viene a tejer una trama narrativa a partir de la idea básica de que la tarea ineludible del hombre, lo que un hombre ‘hecho y derecho’ tiene que hacer, es enfrentarse tanto a la violencia que le habita a él mismo como a “la roca” de la castración,



La diligencia



Winchester 73



Sin Perdón

siendo esta roca de la castración la angustia que produce la alargada sombra de la muerte o, lo que en el *Western* viene a ser lo mismo, la angustia que está encarnada por la figura mítica de ‘la prostituta’.



Dallas durante el duelo



Lola sola ante el peligro



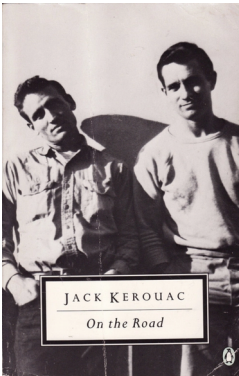
La prostituta acuchillada de *Sin perdón*.

2. En segundo lugar, si he elegido este *Western* en concreto es porque históricamente *Winchester 73* se ubica en el arranque mismo del punto de inflexión que se produce tras la Segunda Guerra Mundial, en lo que a la masculinidad se refiere.



Los mejores años de nuestra vida (William Wyler, 1946).

Tras la II Guerra Mundial comienza lo que se ha dado en llamar 'la crisis de la masculinidad' y esta crisis está relacionada con el hecho de que, durante la guerra, hubo un notable incremento de experiencias homosexuales, tal y como puso de relieve el famoso Informe Kinsey de 1948 sobre la conducta sexual del hombre estadounidense. Tras la guerra, se inicia también un importante incremento en la visibilidad de la homosexualidad (sobre todo masculina) vía 'la generación *beat*', con Jack Kerouac a la cabeza,



y también vía el trabajo de ciertos cineastas experimentales, como Kenneth Anger.



Fireworks (K. Anger, 1947).

En este sentido, la década de 1950 es interesante en la medida en que está cinematográficamente caracterizada por el hecho de que en ella se inicia, con respecto a lo que sería el objeto del deseo, la producción de una especie de traspaso de la mujer al hombre.



Montgomery Clift



James Dean

En los años 50 es cuando los hombres comienzan a ser representados en el cine hollywoodiense no ya como sujetos del deseo sino también como ‘objetos del deseo’, mientras que las mujeres comienzan a perder peso en tanto que objetos deseables. De ahí que durante esta década se produzca en el cine de Hollywood una especie de intento de elaboración cultural de la angustia que estalló tras la guerra con respecto al porvenir de la masculinidad heterosexual.



¡Qué bello es vivir! Frank Capra, 1947.

Y, consecuentemente, podemos constatar también en esta década una especie de esfuerzo cultural desesperado –diríamos– por mantener a la mujer como un objeto deseable.



Foto de Marilyn realizada por Tom Kelly para la portada de *Playboy* n.º 1 (1953).



La ventana indiscreta (A. Hitchcock, 1957)

Winchester 73, que se estrenó justamente en el año 1950, se hace eco de esta pérdida del valor cultural de la mujer como objeto del deseo para el hombre.

En esta película esta pérdida de valor de la mujer como objeto del deseo, se ubica en dos cuestiones. La primera sería el hecho de que, a diferencia de lo que ocurre en *La diligencia*,



en este *Western*, el objeto de deseo por excelencia ya no es la mujer, en tanto que madre futura, sino ‘el Winchester’, que es –se nos dice en el filme desde el principio– “una posesión” apreciada como “un tesoro” por todos los hombres del lejano Oeste. De hecho, ‘el Winchester’ es el verdadero protagonista de la película, tal y como nos lo indica el título, el primer plano y el último plano de la película



Plano inicial



Plano final

así como el hecho de que la estructura del relato gira en torno al viaje que realiza el propio Winchester. Todo el relato se organiza a partir de primeros planos del Winchester que nos señalan, junto con los fundidos a negro previos y el énfasis musical, los cambios de segmento narrativo. En este sentido, podríamos decir que el fin del relato es establecer progresivamente una equivalencia de valor entre ‘el Winchester’ y ‘la mujer’.



El trayecto simbólico de la película consistiría, entonces, en que, al final del relato, al final del viaje, la mujer adquiera el mismo valor que el Winchester. Es decir que se trataría de que la mujer pase de

ser “la expulsada” de la ciudad a ser “una posesión”, apreciada como “un tesoro”, por todos los hombres del lejano Oeste.

Por otro lado, aunque relacionado con lo anterior, mientras que en *La diligencia* de John Ford, la violencia asociada al deseo de venganza de Ringo Kid contra los 3 asesinos de su padre y de su hermano pequeño se va anudando a lo largo del viaje en la diligencia con el deseo sexual hacia Dallas,



en *Winchester 73*, si bien el héroe también realiza un viaje, un trayecto, cuyo motor es tanto el deseo de venganza por el asesinato de su padre como recuperar ‘el Winchester robado’, aquí la violencia del deseo vengativo del héroe no se va progresivamente entretejiendo con el deseo hacia la mujer. Por el contrario, lo que se pone en escena en esta película son ‘las dificultades’ del héroe para hacer de la mujer el objeto de su deseo.



Linn a High Spade: “Quiero comprar un rancho, asociarme contigo en el supuesto de que tú aceptes y volver al buen camino”.

En esta escena de ‘la acampada’, antes de llegar a Tascosa, Linn le “propone” a High Spade (literalmente Espada Elevada) “asociarse” con él e irse juntos a vivir a un rancho. Es decir que aquí High Spade viene a ocupar el lugar de Dallas en *La diligencia*, película en la que la propuesta del héroe de irse a vivir juntos a un rancho en México está dirigida a la mujer.

Que la película despliega esta dificultad del héroe para hacer de la mujer el objeto de su deseo es patente también en la escena de la tasca de Tascosa. Linn entra en el bar con High Spade y reconoce, en la mujer que toca el piano, a Lola.



La mujer como que le suena, pero, sin embargo, no acaba de recordar su nombre.

Es un hecho que ya sólo muy al final del relato, justo antes del duelo en el que Linn satisface su sed de venganza y recupera el Winchester robado, que la mujer entra literalmente en el punto de mira del héroe.



Linn: “¡Lola! ¡Quítate de en medio!”

Es en esta escena que Lola recibe, al fin, “la bala” del deseo de Linn,



es decir que recibe en su cuerpo esa “última bala” que ha sido el objeto metonímico



que representa el deseo de Lola de ser amada, de ser sexualmente “poseída”, por Linn.

No obstante, cabe añadirse que, si bien el relato cinematográfico se cierra con la constitución de la pareja heterosexual, no por ello es menos cierto que, al final, High Spade no sólo sigue ocupando un lugar privilegiado dentro del plano sino que además es el objeto final de la mirada de Linn.



Concluyo, entonces: si bien al final de este relato cinematográfico se realiza el orden simbólico clásico –es decir, la entrada del héroe en la Ley del deseo heterosexual, la constitución de la equivalencia en términos de valor de goce entre el Winchester y la mujer,– ello, no impide, sin embargo, que en la superficie misma del texto fílmico, retorne ‘lo reprimido’ por dicho orden simbólico. Es decir que, al final del texto, retorna lo que la trama simbólica no ha logrado contener: la verdad del deseo homosexual que ha circulado entre estos dos hombres que hemos visto cabalgar juntos desde el principio.