

La ‘crisis en la masculinidad’ vía un análisis estructural de *Winchester 73* (A. Mann, 1950).

Clase en la asignatura “Introducción al análisis de textos audiovisuales”, en el Máster *Investigación de la Comunicación como agente histórico-social*. Universidad de Valladolid. 16 de abril, 2018.

El análisis estructural versus el análisis sociológico.

Dado que esta asignatura es una “introducción al análisis de los textos audiovisuales”, y dado también el creciente imperio de los análisis estadísticos de contenido identitario (los análisis dedicados a la cuantificación de las representaciones de género, raza u orientación sexual, en el cine y en los textos audiovisuales), encuentro que lo más urgente es daros una orientación básica con respecto a la tradición analítica de los relatos cinematográficos y, por extensión, de otros textos audiovisuales.

Históricamente existen diferentes modos de analizar un relato cinematográfico y, cada uno de ellos, implica una concepción diferente de lo qué es un relato cinematográfico así como también implica una concepción diferente con respecto a cuál es la función social, o el fin último, del análisis de los relatos.

Podemos decir que, desde la década de 1950, hay dos bloques de aproximaciones analíticas diferenciadas y opuestas, aunque dentro de cada bloque se puedan ubicar aproximaciones que se diferencian asimismo entre sí. Una es la que voy a llamar en términos generales la ‘aproximación sociológica’ y la otra es la ‘aproximación estructural’.

La aproximación sociológica es la aproximación propia de los llamados ‘estudios culturales’, aproximación que se ha ido imponiendo desde la década de 1980 (cuando Ronald Reagan y Margaret Thatcher llegaron al poder en EEUU y Reino Unido, respectivamente) y que hunde sus raíces en ‘la ingeniería social’ (Barthes), en los estudios psicológicos-cognitivos sobre los medios de comunicación de masas así como en los análisis de corte marxista.

Por otro lado, la aproximación estructural, que tuvo su momento de tímido esplendor, tras el mayo del 68, durante la década de 1970, es la aproximación propia de la semiología, la semiótica y el psicoanálisis. Esta es una aproximación que hunde sus raíces en la obra de Sigmund Freud, la lingüística moderna (inaugurada a principios del siglo XX por Ferdinand de Saussure y desarrollada posteriormente por Roman Jakobson y Emile Benveniste) y el análisis morfológico de un grupo de cuentos populares rusos llevado a cabo por el antropólogo y lingüista ruso Vladimir Propp.

1. La aproximación sociológica se caracteriza por el hecho de que parte de una concepción del cine como siendo un mero reflejo de la realidad. La realidad está ahí objetivamente, el cine se ocupa de reflejarla, y lo hace 'bien' o 'mal'.

En términos generales, podemos decir que, en esta aproximación, el cine refleja 'mal' la realidad cuando, por medio de la historia que cuenta la película o por medio de la conducta de los personajes, se reproduce la ideología dominante (la ideología capitalista y/o la ideología patriarcal). Y por el contrario, el cine reflejaría 'bien' la realidad cuando, por medio de la historia o de la conducta de los personajes, se subvierte la ideología dominante en la realidad social.

En esta aproximación sociológica o culturalista, el analista da por hecho que él, o ella, está fuera de la ideología dominante. En estos análisis siempre está la idea de que la ideología dominante es la ideología que domina a los otros, a los que no han "tomado conciencia" de cómo es realmente la realidad.

Vemos aquí cómo la posición de analista sociológico o culturalista-marxista es una posición elitista. El analista tiene conciencia de cómo es la realidad, de cómo funciona el mundo, y los demás no. De ahí que, en estos análisis, siempre se desprenda cierto aire de adoctrinamiento y de ahí también que en estos análisis encontremos, de forma implícita y a veces explícita, una defensa de la censura sobre aquellas representaciones consideradas como 'malas' o como 'políticamente incorrectas'.

La aproximación sociológica, entonces, parte de una serie de premisas básicas:

- El cine se define en función de su relación subordinada con respecto a la realidad. Primero está la realidad social y luego está el cine que refleja dicha realidad pre-existente.
- Esta realidad pre-existente está teñida por la ideología dominante.
- La realidad es algo objetivo, la realidad es la que es; y el cine es un espejo: es un buen espejo cuando refleja la realidad de acuerdo a los criterios morales o políticos del analista y es un espejo deformante cuando lo que se refleja no coincide con dichos criterios.
- Se da por hecho que el analista no está dentro de la ideología dominante.
- El objetivo del análisis es o bien hacer una valoración moral de la representación –una película refleja 'bien' la realidad o la refleja 'mal'–, o bien hacer una valoración política –una película reproduce la ideología dominante en la realidad social o subvierte la ideología dominante en la realidad social.
- La función del análisis es una función pedagógica. Se trata de que los que reciben el análisis "tomen conciencia" de lo que está bien/mal, "tomen conciencia" de cómo los relatos colaboran en la reproducción de la ideología dominante o cómo pueden hacerse relatos que subviertan dicha ideología dominante.
- El campo del análisis sociológico o culturalista son siempre los contenidos del relato, es decir, la historia que se cuenta en la película (su mensaje) y el comportamiento de los personajes.

2. La aproximación estructural, por el contrario, se caracteriza por el hecho de que parte de una concepción del cine y de la realidad como siendo ambos *hechos de lenguaje*.

La realidad no es algo objetivo sino que es un hecho social fabricado por el lenguaje. Es el lenguaje el que construye la realidad social. Antes del lenguaje no hay realidad: “al principio era el verbo”. La realidad comienza a existir cuando existe la palabra, cuando las cosas son nombradas, y no hay un antes. Si no hay palabra para nombrar algo, ese algo no llega a formar parte de nuestra realidad. Por ejemplo, en la realidad de los esquimales hay cientos de tipos de nieve porque tienen las palabras para nombrar dichos tipos de nieve. Para nosotros sólo existen la nieve virgen, la nieve dura, la nieve en polvo, la nieve primavera y pocas más. Como vemos con este ejemplo de Lévi-Strauss, el lenguaje es inseparable hasta de la percepción. Un esquimal, gracias a su lengua, percibe muchas más nieves que nosotros y, por tanto, en su realidad social existen muchos tipos de nieves. Otro ejemplo, que tomo de Umberto Eco, para ilustrar el poder creacionista de la palabra, el hecho de que es la palabra lo que crea la realidad, es que diciendo una sola palabra puedo hacer entrar en nuestra realidad, de aquí y de ahora, algo que realmente no existe. Si cojo y digo “¡unicornio!”, hago entrar por la puerta un unicornio, hago aparecer aquí y ahora ese animal mitológico que no existe más que en nuestra realidad humana.

Como ocurre con el lenguaje verbal, el cine no es un medio que refleja bien/mal una realidad pre-existente sino que es un lenguaje audiovisual que *interviene en la construcción de nuestra realidad*. Es porque el cine es un lenguaje que co-labora en la constitución de la realidad, que el cine no sólo recrea realidades alternativas dentro de la realidad, gracias a la imaginación de los cineastas, sino que también tiene el potencial de transformar la realidad.



Morgan Free-man en *Deep Impact* (1998).



Obama ganó las elecciones en 2008.

Desde la aproximación estructural, entonces, no es que el cine vaya por detrás de la realidad. Es, más bien, al contrario. El cine, en tanto que *praxis* artística, va por delante de la realidad, co-labora en la creación de la realidad y, por tanto, tiene el potencial de transformarla.

Desde la aproximación estructural, no es tampoco que haya en la realidad social una ideología dominante y que el cine la reproduzca o la subvierta.

Por un lado, la realidad es ideológica por definición, ya que el lenguaje no es ideológicamente neutro. Por ejemplo, en español la palabra ‘fraternidad’ es la palabra que nombra las relaciones de hermandad tanto cuando se trata de hombres como cuando se trata de mujeres; mientras que en inglés están ‘brotherhood’ y ‘sisterhood’. La lengua inglesa establece dos tipos de relaciones diferenciadas para la fraternidad y estas dos palabras crean en la realidad dos tipos diferentes de relaciones fraternales que son inexistentes para los hispano-hablantes. De ahí las políticas feministas de re-introducir en la lengua española la palabra antigua ‘sororidad’ (equivalente a sisterhood), que ha sido objeto de represión (como señaló Unamuno), y que al haber sido desplazada es lo que nos fuerza a decir ‘fraternidad’ cuando se trata de amistad entre mujeres. Nótese la diferencia entre esta política feminista con respecto al lenguaje, una política que apunta a introducir la diferencia sexual en las relaciones de amistad, con la política de amig@s, que va en la dirección contraria.

Por otro lado, en la realidad social no hay una ideología dominante porque no hay una ideología dominada. La ideología no nombra las ideas políticas de la clase dominante (los financieros) o los privilegios del patriarca y/o de los hombres. La ideología nombra la existencia de una serie de ideas que nos parecen “naturales” o de “sentido común” y que son las que configuran nuestra realidad sin que seamos conscientes de ello. Por ejemplo, es con el auge del capitalismo en el siglo XIX y su ética protestante que trabajar deja de ser una maldición bíblica para convertirse en un ‘derecho’ e incluso ahora en un ‘privilegio’. Es de sentido común que el que no trabaja es que está ‘parado’, que es mejor trabajar que no trabajar y, por eso, ahora hasta los ricos trabajan o la gente está dispuesta a trabajar en condiciones precarias o sin cobrar. Trabajar es algo ‘bueno’ (el trabajo dignifica al hombre, etc.) y no trabajar es algo ‘malo’. No se concibe que alguien no quiera trabajar, si alguien no trabaja es porque no puede, porque no le dejan, etc. Por ejemplo, es con el auge del feminismo puritano también en el siglo XIX que ‘ser mujer’ es ser ‘víctima’ o ‘buena (no violenta) por naturaleza’ y que ‘no hay derecho’ que las mujeres no sean iguales que los hombres, no puedan ser altas ejecutivas, no puedan acceder al poder porque el poder en manos de las mujeres sería un ‘poder bueno’, un ‘poder no violento’, etc. Todo esto son ideas que dan forma a nuestra realidad.

No hay una ideología dominante (la de las clases altas) y una ideología dominada (la de las clases medias o bajas). Hay una ideología que es la ideología capitalista que sostiene la realidad de todos, tanto la realidad de los altos ejecutivos de las finanzas como la realidad de los ‘parados’, la realidad de la gente de derechas como la realidad de la gente de izquierdas. Todos vivimos dentro de la realidad social creada por el discurso capitalista: lo bueno es tener un trabajo fijo, lo bueno es ser iguales, lo bueno es que el Estado capitalista nos proteja con la policía, lo bueno es que el Estado nos de *seguridad social*, lo bueno es tener dinero para consumir, lo bueno es conservar el *miedo ambiente*, lo bueno es ser productivo, lo bueno es que no te falte de nada, etc.

El cine no reproduce o subvierte la ideología capitalista que existiría previamente en la realidad social sino que el cine es una ‘industria cultural’, es uno de los aparatos ideológicos del Estado multinacional (que diría Louis Althusser) que sostienen el capitalismo, junto a la escuela, la universidad o los medios de comunicación. Entonces, no es sólo que la realidad es ideológica (en vez de la idea de que la ideología es algo añadido a la realidad por las clases dominantes) sino que el cine es uno de los aparatos ideológicos que conforman dicha realidad ideológica y, por tanto, tiene el potencial para intervenir en dicha realidad.

Que el discurso capitalista configure nuestra realidad social, que la ideología capitalista logre que nos parezca que “esto es lo que hay” y que no puede haber otra cosa, no significa que la relación que cada uno de nosotros mantenemos con la realidad en la que vivimos varíe. Nuestra relación con el discurso capitalista, con el discurso que sostiene nuestra realidad, no es ni uniforme, puesto que cada cual responde de un modo singular e imprevisible a la realidad capitalista. Tampoco, y a pesar de lo que dicen los marxistas, el discurso capitalista es totalizador: si bien nadie está completamente fuera del discurso capitalista (ni siquiera los marxistas), nadie está tampoco enteramente dentro. Si nadie está enteramente dentro del discurso capitalista es principalmente porque los seres humanos somos seres deseantes y el deseo, que es singular e incontrolable, resiste, por definición, a ser ‘integrado’ en el sistema. A pesar de que el sistema capitalista trata de regular y de homogeneizar los deseos (que todo el mundo desee lo mismo: tener un coche, tener un trabajo, tener dinero para consumir, etc.), el deseo de un ser humano no se deja ni regular, ni homogeneizar, ni controlar, tal y como se encarga de señalarnos muy bien la angustia, alarma corporal a la que nadie escapa.

Igualmente, que el cine, en tanto ‘industria cultural’, sea uno de los pilares ideológicos en la configuración de la realidad capitalista, no impide que cada película concreta mantenga una relación singular con el discurso capitalista (como analizaron en los 60 Narboni y Comolli, editores de la revista *Cahiers du Cinema*).

Las premisas básicas del análisis estructural son:

- La realidad social está hecha por los discursos y el cine es una de las fuentes de creación de discursos que vienen a configurar dicha realidad. Además de configurar la realidad, el cine, al crear micro-realidades dentro de la realidad gracias a la imaginación de los cineastas, es un campo simbólico que ensancha nuestra realidad.

- El objetivo del análisis estructural no es hacer una valoración moral y/o política del contenido de la representación cinematográfica, sino que es leer cuál es el discurso de un filme concreto para valorar políticamente qué relación mantiene ese discurso fílmico concreto con el discurso capitalista. El análisis estructural parte de que de lo que se trata con el análisis es de llevar a cabo una crítica política del discurso capitalista. Dice Roland Barthes:

En lo que me concierne, la semiología partió de un movimiento propiamente pasional: creía yo (hacia 1954) que una ciencia de los signos podía activar la crítica social, y que Sartre, Brecht y Saussure podían reunirse en ese proyecto; se trataba en suma de comprender (o de describir) cómo una sociedad produce estereotipos, es decir, colmos de artificio que consume enseguida como unos sentidos innatos, o sea, colmos de naturaleza. La semiología (mi semiología al menos) nació de una intolerancia ante esa mezcolanza de mala fe y de buena conciencia que caracteriza a la moralidad general y que al atacarla Brecht llamó el Gran Uso. *La lengua trabajada por el poder*: tal ha sido el objeto de esta primera semiología.

Después la semiología se desplazó, tomó otros colores, pero conservó el mismo objeto, político –pues no tiene otro” (“Lección Inaugural de la cátedra de semiología lingüística del Collège de France, 7 de enero, 1977”, pp. 137-8).

- La función del análisis estructural no es una función pedagógica: no se trata de que los que reciben el análisis “tomen conciencia” de lo que está bien/mal, “tomen conciencia” de cómo los relatos colaboran en la reproducción de la ideología o cómo pueden hacerse relatos que subviertan dicha ideología.

La función del análisis estructural es proporcionar casos de análisis que descubran a los que los reciben la existencia de la distancia entre la historia que se cuenta y el discurso fílmico, entre lo que se cuenta y el decir, entre lo que se cuenta y lo que cada cual lee. Transmitir la existencia de esta distancia, que lo que una película cuenta por medio de su historia no coincide con lo que nos dice a cada uno de nosotros, es dar a los demás una herramienta para el pensamiento crítico porque, por ejemplo, una historia ‘que va a favor de la visibilidad de la opresión padecida por los homosexuales’ puede conllevar un discurso ‘reaccionario’ (por ejemplo, *Brokeback Mountain*, película en la que el personaje homosexual seductor y apasionado es castigado con la muerte por el relato) y viceversa: una historia ‘pro-militar’ puede conllevar un discurso ‘crítico’ (por ejemplo, *El francotirador* de Clint Eastwood, película en la que el director nos habla de cómo los militares estadounidenses, están enganchados, como yonkies, a un goce asesino, goce yonkie que es favorecido por el discurso capitalista).

- El campo del análisis no son los contenidos del relato, es decir, la historia que cuenta la película (su mensaje) y/o el comportamiento de los personajes sino que el campo del análisis es el discurso fílmico: se trata de contar a los demás lo que la película nos ha dicho a nosotros por medio de la historia que nos ha contado.

El discurso no tiene que ver con la historia sino que tiene que ver con la estructura del relato, es decir, con el modo en que se ordenan las diferentes piezas del relato y también con su principio y

con su final, puesto que es desde el final que se desprende el sentido del relato. Por eso, cuando alguien nos habla y el sentido de lo que nos dice nos resulta especialmente confuso, le decimos ‘¿a dónde quieres llegar?’.

Si la clave del discurso no está en el contenido, en la historia, sino que está en la estructura, en el modo en que se ordena la historia, es porque la significación de lo que se nos cuenta viene dada no por los diferentes elementos del relato sino por la relación existente entre los diferentes elementos del relato, por el lugar que ocupa cada uno de los elementos en el conjunto del relato. Cada elemento no significa nada por sí mismo. Sólo adquiere significación por su relación con otros elementos del relato. Podemos constatar que si cogemos las mismas palabras de una historieta y les damos un orden diferente, el discurso que se desprende del relato varía. Veamos un ejemplo.

- Si digo, siguiendo a Carmen Laforet al principio de su novela *Nada*: “llegué a Barcelona a medianoche y no me esperaba nadie en la estación”, estoy describiendo una situación.

- Sin embargo, si cojo las mismas palabras y les cambio el orden y, entonces, digo: “no me esperaba nadie en la estación y llegué a Barcelona a medianoche”, ya no estoy meramente describiendo una situación sino que estoy añadiendo un sentido *deseante*: no sólo cuento la situación ‘objetiva’ de que cuando llegué a Barcelona nadie me esperaba en la estación sino que también estoy contando cómo me hubiera gustado que allí, en la estación, hubiera habido alguien esperándome, sobre todo porque era “medianoche” y no era “mediodía”.

Vemos también con este ejemplo que los diferentes lugares de la estructura no tienen el mismo valor; que el final de la frase, la palabra que está al final, tiene la función privilegiada de ser la palabra que otorga el sentido al conjunto de la frase.

Mientras que en la primera frase descriptiva (“llegué a Barcelona a medianoche y no me esperaba nadie en la estación”) la palabra estructuralmente más importante es “estación”, es decir, el hecho de que la estación estaba vacía (en vez de llena) de personas que esperasen a la protagonista, y de este modo se cuenta la llegada de la protagonista a *la nada*; en la segunda frase (“no me esperaba nadie en la estación y llegué a Barcelona a medianoche”) la palabra estructuralmente más importante es “medianoche”, es decir el hecho de que cuando la protagonista llega a Barcelona era medianoche (y no mediodía) y, por tanto, lo que se cuenta aquí no es ya la llegada de la protagonista a *la nada* (representada por la estación) sino la llegada de la protagonista a *la oscuridad* (representada por la ciudad de Barcelona).

Vemos, entonces, que con sólo cambiar el orden de las palabras, el discurso deja de ser un discurso existencialista (el ser y la nada) y pasa a ser un discurso romántico, un discurso marcado no ya por el crudo vacío de la existencia sino por el anhelo de que, a pesar de la oscuridad de la ciudad, hubiera allí un Otro que te estuviese esperando, un Otro que estuviese ahí deseando tu llegada.

Análisis estructural de *Winchester 73*.

Si he escogido *Winchester 73* para ilustrar cómo se hace un análisis estructural y cuál es el fin político de dicho modo de análisis (transmitir socialmente herramientas para el desarrollo del pensamiento crítico), es con la idea de que veamos cuál es el discurso que este *Western* despliega en torno a la cuestión de la violencia y de ‘la masculinidad’ así como con la idea de que veamos cómo el discurso de este filme de 1950 nos plantea dos cuestiones como siendo cuestiones cruciales para las mujeres heterosexuales bajo el orden capitalista contemporáneo.

Por un lado, estaría la represión política, la expulsión de la *polis*, ejercida por las representantes del puritanismo protestante, esas mujeres de la ‘la Liga de la ley y el orden’ (*La diligencia*, John Ford, 1939) que consideran que “ser objeto del deseo” es para una mujer algo *malo* (algo machista e inadmisibile). Por otro lado, como el discurso capitalista halla uno de sus núcleos en su “*hombre, puedes tenerlo todo*” estaría la creciente dificultad para las mujeres heterosexuales de entrar en el punto de mira del deseo del hombre deseado.

<https://www.marketingdirecto.com/creacion/spots/en-esta-vida-no-puedes-tenerlo-todo-o-si-nueva-campana-de-audi-de-mano-de-contrapunto-bbdo>

El discurso capitalista dificulta que el hombre que deseas te convierta en su *oscuro* objeto del deseo, es decir, que dificulta que haga de tus carnes, y no de un Winchester o de un Audi, El objeto más deseable de todos.

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 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



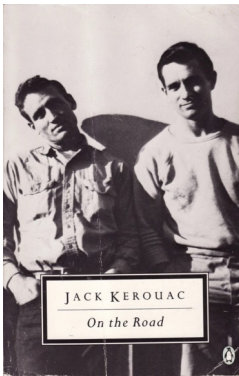
La prostituta acuchillada de *Sin perdón*.

Históricamente *Winchester 73* es especialmente interesante porque se trata de un *Western* que 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 adquiriera 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 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 Winchester = mujer, en términos de valor de goce– 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.

Cómo se hace un análisis estructural.

El concepto de “estructura” proviene de la lingüística moderna, disciplina que se inicia con el trabajo del lingüista suizo Ferdinand de Saussure, y fue elaborado por *El Círculo Lingüístico de Praga* (1926), uno de cuyos miembros más importantes fue Vladimir Propp.

En su estudio *Morfología del cuento maravilloso* (1928), Vladimir Propp parte de un análisis de unos cien cuentos populares eslavos para demostrar el hecho de que todos los cuentos, independientemente de la historia que en ellos se narra, siguen un mismo “modelo narrativo”, puesto que comparten *una estructura común que es fija*. Todos los cuentos analizados son variaciones de una misma estructura, esto es, de un mismo orden de relaciones entre las partes constitutivas del relato. Es decir que, “en la base de los cuentos”, Propp descubre la existencia de un “esquema de composición unitario”, de “una osamenta”, que “es el fundamento” de los múltiples argumentos diferentes⁶.

Las cuatro ideas básicas en las que se basa cualquier análisis estructural de un relato son:

1. Un relato es *un sistema* o una unidad coherente hecha de diferentes partes y elementos. Cada una de las piezas y de los elementos del relato cumple *una función* en “el conjunto que sirve para componer”⁷.
2. Lo importante de las piezas o partes internas que forman la estructura no es su *contenido* individual (que puede variar) sino la relación de “solidaridad” que mantienen entre sí las partes, el hecho de que cada parte constituyente se relaciona con las otras partes constituyentes⁸ y que, entre sí, “se condicionan mutuamente”⁹. Por eso cualquier alteración en el orden de las partes modifica las relaciones entre ellas y, por tanto, el conjunto del relato.
3. Ninguna de las partes del relato significa por sí misma sino que sólo significa en función de las relaciones que mantiene con las otras partes¹⁰ de acuerdo a determinados principios constantes o leyes internas.
4. El *sentido* del relato viene dado no tanto por la historia que se nos cuenta como por *su estructura*¹¹. El sentido de un relato no nos lo da el contenido, la historia que se nos cuenta. El sentido de un relato nos lo da el modo en que está ordenado el relato: “el sentido es un orden”¹², el sentido es lo que surge de un orden¹³.

6 Vladimir Propp, “Estructura e historia en el estado de los cuentos”, en *Polémica. Lévi-Strauss & Vladimir Propp*, p. 106.

7 Benveniste, “Tendencias recientes en lingüística general”, p. 10.

8 Benveniste, “Ojeada al desenvolvimiento de la lingüística”, p. 24.

9 Émile Benveniste, “Tendencias recientes en lingüística general”, pp. 10-11.

10 Benveniste, “‘Estructura’ en lingüística”, p. 93.

11 Barthes, *La aventura semiológica*, p. 52.

12 Barthes, *La aventura semiológica*, p. 52.

13 “Un sentido es un orden, es decir, un surgimiento. Un sentido es un orden que surge”, Lacan, Seminario 2, p. 347.

Con el concepto de “estructura” se nombran cuáles son las relaciones que mantienen entre sí las partes del sistema textual dado, así como la lógica que rige dicho orden de relaciones, con la idea de interrogar, “desde el *interior*”, cuál es *el sentido del texto* (no sus determinantes históricos, psicológicos, sociológicos, etc)¹⁴. Por tanto, para aproximarnos al sentido de un relato cinematográfico no se trata sólo de “seguir el desarrollo de la historia”, se trata también de reconstruir la estructura narrativa reconociendo sus diferentes “niveles”¹⁵.

Para reconstruir cuál es la estructura del relato, el modo en que el relato es ordenado, lo primero que tenemos que hacer es definir cuáles son las piezas principales del relato, las cuales se llaman “segmentos narrativos”, “unidades significantes”¹⁶ o “unidades de lectura”¹⁷. Para localizar estas piezas principales lo que hacemos es una “segmentación del texto”¹⁸. Las piezas son siempre 5 o 6, a no ser que la propia película ofrezca su propia segmentación en capítulos señalados.

Cada segmento puede estar constituido por una única secuencia, aunque lo más común es que cada segmento agrupe varias secuencias (cada secuencia está constituida por diferentes planos, a no ser que se trate de un plano-secuencia).

Es muy importante tener en cuenta que esta primera “actividad analítica” llamada “segmentación”¹⁹, que es una “operación fundamental”²⁰, no se hace al nivel de la historia que cuenta la película (presentación, nudo, desenlace) sino que se hace al nivel de la escritura cinematográfica, de “la sintaxis” del propio texto²¹. Es decir que hay que segmentar a partir de las puntuaciones cinematográficas que están presentes en el interior del texto. El texto fílmico puede estar puntuado por fundidos a negro, por encadenados, por planos generales, por *flashbacks*, etc. Cada texto está puntuado de una forma particular, si bien la libertad textual está limitada por “leyes” o “reglas gramaticales” propias de la sintaxis cinematográfica²².

El criterio principal que hay que seguir para segmentar es que la segmentación nos permita *reconstruir* la unidad, la coherencia interna, del texto: la segmentación tiene que ser útil para el análisis, es decir que tiene que ser útil para descifrar el funcionamiento del relato, cómo está hecho el relato. Por eso a la hora de segmentar el texto fílmico tenemos que procurar leerlo como “una totalidad” sincrónica en la que las diferentes partes están necesariamente relacionadas. Como señala el antropólogo Claude Lévi-Strauss en relación con el análisis estructural de los mitos, hay que intentar leer el texto “como leeríamos una partitura musical”, es decir, “intentando leer la página entera, con la certeza de que lo está escrito en la primera frase musical de la página sólo adquire

14 Barthes, *La aventura semiológica*, pp. 79-80.

15 Barthes, *La aventura semiológica*, 170.

16 Barthes, *La aventura semiológica*, p. 58.

17 Barthes, p. 325.

18 Benveniste, “Los niveles de análisis lingüístico”, p. 118. Barthes, p. 292.

19 Barthes, *La aventura semiológica*, p. 45.

20 Barthes, *La aventura semiológica*, p. 58.

21 Barthes, *La aventura semiológica*, p. 62.

22 Barthes, *La aventura semiológica*, pp. 61-62.

significado si se considera que es parte de lo que se encuentra escrito en la segunda, en la tercera, en la cuarta y así sucesivamente”, puesto que el significado y el sentido del texto fílmico “no está ligado a la secuencia de acontecimientos” narrativos sino que, más bien, está ligado a las relaciones que pueden establecerse entre diferentes acontecimientos narrativos, “aunque tales acontecimientos sucedan en distintos momentos de la historia”²³.

Para establecer cuál es la relación que une entre sí las diferentes piezas del texto (el texto como puzzle o como tejido), es muy útil *nombrar* cada segmento = en una frase resumir el sentido de cada segmento teniendo en cuenta la función lógica-temporal que cada segmento cumple dentro del relato. Esto también ayuda a comprobar si hemos segmentado bien o no porque hay que tener en cuenta que no siempre un fundido a negro o un *flashback* marcan un segmento.

Tenemos que partir de la base de que la relación entre las piezas *siempre sigue una lógica*, una coherencia interna = las piezas del texto *siempre encajan*. Si la lógica interna nos falla, conviene comprobar si, variando algo la segmentación, logramos dar con la lógica textual.

Después de haber reconstruido la estructura, y apoyándonos en nuestra lectura de la estructura, escribimos cuál es el sentido que le damos al discurso fílmico. Es importante tener en cuenta que no hay un único sentido. Una misma persona puede dar sentidos distintos a un mismo texto a lo largo de su vida y también cada persona puede dar un sentido diferente al discurso que se despliega en el texto fílmico o a un sólo hilo del texto fílmico. Cuando interpretamos un texto no se trata de agotar el texto, de intentar dar sentido a todo. El único requisito metodológico es que el sentido que demos al texto se apoye tanto en la estructura como en la literalidad del texto: hay que intentar refrenar nuestro impulso especulativo.

23 Lévi-Strauss, “Mito y música”, en *Mito y significado*, p. 80.

Segmentación narrativa de *Winchester 73*.

I. El Winchester = objeto del deseo de todos los hombres del lejano Oeste.

Competición de tiro en Dodge City, 4 de julio 1876.

Linn McAdam *gana* el Winchester.

Dutch Henry Brown *roba* el Winchester.

Fundido a negro.

II. El viaje del Winchester robado.

PP rifle en manos de Dutch.

Viaje y llegada a casa de Riker.

Joe Lamont *gana* el Winchester al poker.

Young Bull *roba* el rifle.

Linn y High Spade llegan a Riker y parten hacia Tascosa.

Fundido a negro.

III. Las parejas.

PP de rifle en manos de Young Bull (= Dutch)

Ataque a la carreta con Lola y Steve. Lola descubre que Steve es un cobarde.

Lola y Steve llegan al valle de la Caballería = Llegan Linn y High Spade.

Lola-High Spade/Linn-Steve.

Ataque de los Indios. Linn mata a Young Bull (=Dutch).

Despedida. Lola (= High Spade) le devuelve a Linn su pistola pero quiere quedarse con “la última bala”. El sargento (= marshal de segmento 1) entrega el Winchester a Steve (= Linn) “para proteger a su dama” (matar a Dutch). Proteger a dama = matar a Dutch. Pareja: el Winchester y Lola.



Fundido a negro.

IV. Winchester = Lola.

PP de rifle en carreta de Lola y Steve. Llegan a casa de los Jameson.

Llega Waco con su banda.

Waco *mata* a Steve: *roba* el Winchester + *roba* a Lola.

Cuando *mata* a Dutch, Linn quiere comprar un rancho y volver al “buen camino” = irse a vivir a un rancho con High Spade (no proteger a Lola). Ya están llegando al final del viaje.

Fundido a negro.

V. el Winchester al servicio de la dama.

PP de rifle en caballo de Waco y Lola.

Cabaña de Dutch. Llegan Waco y Lola.

Waco (= sargento) *le da* el Winchester a Dutch (= Steve) no para “proteger a dama” sino para “atracar banco”.

En Saloon de Tascosa. Legan Linn y High Spade.

Lola salva la vida a Linn. Linn *mata* a Waco.

Lola salva vida de niño. Dutch hiere a la dama.

Linn persigue y *mata* a Dutch (= proteger dama).

Linn recupera su ‘Winchester robado’ y *gana* el amor de Lola: Lola se abraza a él.