

# La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:

Shane, el héroe melancólico

Autor/es:

Montiel, Alejandro

Citar como:

Montiel, A. (1998). Shane, el héroe melancólico. La madriguera. (12):68-70.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41715>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



# Shane, el héroe melancólico

Alejandro Montiel

## Raíces profundas

**George Stevens**

*Shane*

EEUU, 1953

En *Raíces profundas* se cuenta la historia de un pistolero desarraigado, Shane (Alan Ladd), que encuentra eventualmente acomodo con una familia rural, los Starrett, formada por el padre (Van Heflin), la madre (Jean Arthur) y un niño, Joey (Brandon DeWilde), quien siente desde el principio una gran fascinación por el forastero. La familia y el resto de los granjeros se encuentran amenazados por ciertos matones que tiranizan la región, pero Shane, en la primera parte del film, no se enfrenta con ellos cuando es provocado, por lo que se le tacha de cobarde. Cuando los granjeros se reúnen para decidir cómo actuar conjuntamente contra sus enemigos, Shane está presente, pero la actitud hostil de aquellos conjurados hace que se sienta incómodo y se vea impelido a abandonar la estancia.

La última frase de Shane, antes de salir por la puerta de la casa de los Starrett al exterior, donde arrecia la lluvia, es la siguiente:

Shane: Hablaréis con más libertad si me voy.

El pistolero se va. Por corte, se muestra:

1. Dormitorio de Joey. A la izquierda de la imagen, el niño y la litera; a la derecha, la señora Starret con un libro en la mano, terminando de leerle un cuento a su hijo.

Sra. Starrett: Basta de

lecturas [sale de campo por la derecha]... es demasiado tarde.

Joey: [Movimientos de reencuadre] Shane no es cobarde.

Sra. Starrett: [Volviendo a entrar en cuadro por la derecha, vista de tres cuartos frontal, y hablando a su hijo, que es mostrado con el perfil perdido, tres cuartos, desde atrás.] Joey, acuéstate y duerme. No ha pasado nada, no te preocupes.

Joey: Pero Shane no se irá, ¿verdad mamá?

Sra. Starrett: No, no se irá hijito. Anda, métete en la cama.

2. Por corte, plano imposible desde el lugar donde se sitúa la pared de la habitación, detrás de la litera, lo que permite ver, sucesivamente (gracias a una gran profundidad de campo), en plano próximo, a la izquierda, la cabeza de Joey; en el centro de la habitación, de pie, a la señora Starrett, y en el fondo, la pared opuesta, donde se sitúa una ventana, con cristal transparente.



te y cerrada, tras la que se encuentra Shane bajo la lluvia. La señora Starrett abre la ventana y, de espaldas a cámara, exclama:

Sra. Starrett: ¡Shane!

Joey: ¡Shane!

3. Por corte, mediante *raccord* de 180°, contraplano de 2. En el plano más próximo, fuera de la casa, Shane; apoyada en el alféizar de la ventana, la señora Starrett; al fondo de la habitación Joey.

Joey: Yo sé que no eres un cobarde.

4. Por corte, pasa a encuadrar sólo la figura de la señora Starrett (de espaldas) y de Shane (de frente), manteniendo el eje de 2 (*raccord*), pero más corto que 2, situándose por lo tanto en el punto de vista de Joey.

Shane: Sería largo de contar, Joey.

5. Por corte, como 3.

Sra. Starrett: [Dulce, enternecida, mirando fijamente a Shane]. Lo imaginamos, Shane.

6. Por corte, como 4: plano de punto de vista de Joey. Shane (de frente) mira fijamente a la señora Starrett (de espaldas). *Nadie habla*.

7. Por corte, como 3.

Sra. Starrett; [de frente, en el centro de la imagen, desde el interior de la casa, con su hijo al fondo, y mirando a Shane, fuera, de espaldas a la cámara; regañando al pistolero en tono maternal.] No se quede usted ahí parado. Puede usted pillar una pulmonía.

8. Por corte, como 2 (desde detrás de la litera de Joey). Shane se va; la Sra. Starrett cierra la ventana.

[9. Por corte, de nuevo en la habitación que tiene lugar la reunión de los granjeros: Plano medio del Sr. Starrett hablando como líder de los allí convocados.]

Mediante la articulación de estos ocho breves planos se escenifican densamente los principales conflictos presentes en el film, particularmente el más soterrado de ellos: el amor recíproco desgraciado (es decir, mutuo, malogrado e imposible) entre la Sra. Starrett y Shane.

El "amor recíproco desgraciado" es, según Denis de Rougemont (*El amor en Occidente*), el tema más persistente de la literatura occidental, porque "el amor feliz no tiene historia", y aunque este autor expone sus tesis a partir del mito de *Tristán e Isolda* (en el que ambos amantes son culpables de traición al rey Mario, esposo de Isolda y señor de Tristán, que le ha jurado fidelidad), también en *Raíces profundas* se expone el triángulo clásico, una de las formas del "amor recíproco desgraciado", puesto que tanto Shane como

la Sra. Starrett mantienen una íntima y desgarradora lucha entre el amor y el deber, que se saldrá con el triunfo de este último tras un gran gesto de heroísmo y renuncia del pistolero. El film *Raíces profundas* debe ser visto por lo tanto como un *western* que contiene en su interior una apasionante subtrama melodramática.

Ahora bien, el argumento del film mantiene como trama principal la tenaz admiración de Joey respecto al carismático Shane, y todo ello (además del tema central de la supuesta cobardía del pistolero) está perfectamente descrito en la escena aludida, pues si en el plano inicial (1) se muestran (al espectador) las perfectas relaciones amorosas materno-filiales, el plano 2 impone una peculiar rareza compositiva que permitirá incorporar a estas relaciones entre madre e hijo un tercero, situado, eso sí, fuera de la casa, tras la ventana que sólo se abrirá para él un momento y que en seguida cerrará la señora Starrett. Tanto madre como hijo mencionarán su nombre ("¡Shane!") de espaldas a la cámara, y de ese modo, evidentemente, actúan casi como fuera de campo porque orientan la mirada del espectador a un lugar concreto de la imagen: la figura del pistolero situada en el ángulo superior derecho de la pantalla. Se opera así una extraña jerarquización visual de la imagen de admirable rentabilidad, pues el posterior montaje de la secuencia (en la que están presentes los tres personajes más el espectador como *voyeur*) distribuirá con ejemplar sutileza lo que puede o debe saber cada uno de los personajes y el espectador.

El plano 3 constituye el reverso del anterior (2): si aquél mostraba la intemperie desde la confortabilidad del hogar, éste muestra el hogar desde la lejanía e inaccesibilidad, pues, para Shane, el hogar está vedado. La composición pone en evidencia todas las prohibiciones que hacen inviable la relación de los tres personajes. La señora Starrett se interfiere entre la peligrosa fascinación que Joey siente por Shane; por otra parte, las paredes de su casa le protegen de su propia fascinación, y la presencia del pequeño le proscriben toda intimidad con el pistolero. Shane, por su parte, el desplazado, a pesar de estar solo, ama todo lo que el hogar contiene: a la mujer y al niño, pero no puede obtener el amor de ninguno de los dos personajes reunidos en la habitación sin enfrentarse al Sr. Starrett. Joey, no obstante, le otorga un voto de confianza ("Yo sé que no eres un cobarde"), mientras que el espectador advierte la impresión (de solidaridad y piedad) que estas palabras causan en la señora Star-

lett: el espectador puede ver a la mujer y no la expresión de Shane.

Sólo en el plano siguiente (4) se impone el punto de vista de Joey, cuando Shane rehúye una explicación ("Sería largo de contar, Joey"). Pero este *punto de vista*, asociado también al *punto de escucha*, paradójicamente, pone de manifiesto lo que Joey no ve, es decir, a su madre, que está de espaldas. La imposición del punto de vista de un personaje supone aquí, por lo tanto, la exclusión del mismo personaje que mira, una nítida escisión entre mirar y conocer, entre ver y saber. La puesta en escena de-



clara dos universos separados, el de los adultos y el de Joey: el niño puede escucharlos, pero no comprenderlos. Entre la señora Starlett y Shane se establece una complicidad a la que asiste el espectador, pero que le está vedada a Joey.

En el plano 5 se retorna a la mirada desde el exterior (como 3), con lo que no se impone el punto de vista de Shane, sino que se retorna al punto de vista que privilegia ¡exclusivamente! la mirada del espectador, centrada ahora en la imagen de la señora Starrett, a la que Shane ve, pero a la que Joey no puede ver. En este intenso plano la mujer dice el nombre de Shane de nuevo con excepcional ternura: son las palabras de una enamorada que, por un momento, sólo por un momento, da la espalda a su hijo, a su hogar, y siente la llamada de lo desenraizado, de ese universo exterior, inhóspito pero irresistible, que encarna Shane.

Más curioso aún es el retorno en 6 al punto de vista y de escucha de Joey. Porque algo fundamental se oculta en él. Nada se escucha en él. Sólo se escenifica un encuentro entre las miradas de los enamorados que el espectador puede reconstruir sumando el plano 5 al 6, pero que quien mira (joey) no puede ver. Nada se dice entonces porque la imagen lo dice todo: Joey está fuera (en la oscuridad de la noche), impotente; la madre, dentro (la presencia del fuego de una lámpara

a la derecha del encuadre incrementa la sensación de calidez y protección del hogar), vigilada por la mirada de Joey. Este plano silencioso presentado desde el punto de vista y de escucha de Joey habla elocuentemente de la distribución de los saberes entre dos personajes (Shane y la señora Starrett) que saben lo mismo que el espectador, y un tercer personaje que sabe menos: el niño. Ni siquiera sabe (pero el espectador sí) que es su presencia, su mirada, la que obliga al silencio: la que impide hablar a Shane.

Presencia que se vuelve a hacer patente en la resolución de la secuencia al retomar en 7 la perspectiva de 3 (el punto de vista de la intemperie) ofreciéndose la visión en el centro del encuadre de *ella*, la reclamada por dos polos opuestos: el amor a la aventura (Shane) y la fidelidad al hogar (Joey). La crisis, lógicamente, tal como se ha expuesto en la planificación, no puede saldarse más que con el triunfo de Joey. La madre despide suave pero enérgicamente al cortejador: "No se quede ahí parado. Va a coger una pulmonía."

Y, de nuevo en 8 se recupera el plano matriz, el 2; la efímera incursión de la mirada de Shane en el corazón del hogar de los Starlett concluye; la ventana se cierra para él; la mujer retorna con su hijo. En el siguiente plano, toma la palabra de nuevo el señor Starrett ♦