

La “trama maestra” en la narrativa audiovisual. El caso del cine del Oeste



LA “TRAMA MAESTRA” EN LA NARRATIVA AUDIOVISUAL. EL CASO DEL CINE DEL OESTE

The master plot in the audiovisual narrative. The western case

José Félix GONZÁLEZ SÁNCHEZ
Doctor en Comunicación

BIBLID [(2172-9077)1,2010,317-339]

Final Acceptance Date: 01/12/2010

RESUMEN

Una trama nos proporciona la historia que ofrece un guión y más tarde una película. Las tramas son limitadas, sin embargo las posibilidades argumentales que éstas ofrecen son infinitas. Al mismo tiempo, podemos decir que todas las culturas se valen de unas tramas y argumentos semejantes para estructurar sus narraciones míticas. Por otro lado, Estados Unidos es la nación moderna donde mejor se mantiene una relación dialéctica entre el mito y la historia. En esta nación, el significado del acontecimiento se ha mostrado y se ha liberado a través del mito. A través de este artículo veremos cómo el western es el género de cine americano que más y mejor responde a los cánones del relato folklórico tradicional, pues sus tramas han sido tomadas directamente de las leyendas clásicas.

Palabras clave: trama, estructuralismo, formalismo, mito, género, guión, western.

ABSTRACT

A plot provides us the story that it offers a hyphen and later a film. Plots are limited, however possibilities, argument them that these offer music infinite. At the same time, we can say that all cultures avail themselves of some plots and similar arguments to structure their mythical stories. In addition, United States is the modern nation where better a dialectic relation between the myth and story keeps. At this nation, the significance of the event has been shown and you have gotten free through the myth. We will see through this article how the western is the kind of American cinema what else and better answer for the folkloric traditional story to the cánones, because your plots have been taken directly of the classical legends.

Key words: Plot, structuralism, formalism, myth, kind, hyphen, western.

1.- Introducción. Situación actual del objeto de estudio

Todas las historias están compuestas por unos pocos elementos estructurales que encontramos en los mitos, los cuentos infantiles, las películas y los sueños. El entendimiento de estos elementos y su aplicación práctica ha inquietado desde a los primeros dramaturgos clásicos hasta a los modernos autores de guiones. Pero, ¿qué normas rigen los secretos de un oficio tan antiguo?, ¿qué principios encierra su diseño para lograr tal identificación con el público?. Para responder a estas preguntas, los manuales de guión presentan una línea teórica que contribuye al análisis narrativo del film, pues se interesan por los mitos desde una perspectiva semántica y sintáctica (tramas, personajes, arcos, etc).

A pesar de que en los últimos años han proliferado mucho las publicaciones acerca de manuales de guión y sobre ciertos géneros cinematográficos, sin embargo, los géneros clásicos de aventuras, y en especial el western, han sido prácticamente olvidados por la industria, la crítica y el público. Se constata el progresivo abandono que ha sufrido en las últimas décadas el cine del Oeste en relación a otros géneros, tanto desde la perspectiva de la producción como desde la de la investigación.

Después de examinar la bibliografía sobre esta materia, reparamos en la escasez de trabajos acerca del western que traten en profundidad la imbricación de este género con los argumentos y tramas que vertebran las historias en el cine. Esta carestía nos animó a formalizar el presente artículo.

2.- Hipótesis y objetivos

Nuestra pretensión fundamental es: analizar las características de las tramas maestras que se articulan en el western.

Formalizamos, como patrón de trabajo, la siguiente hipótesis: "todas las tramas maestras son fácilmente adaptables a cualquier género cinematográfico, en especial al western".

Además de responder a la cuestión central nos proponemos lograr a través de este análisis los siguientes objetivos complementarios:

- 1) Revisar la definición de "trama maestra", "inconsciente colectivo", "argumento universal" y "mito poético".

- 2) Revisar el término “trama maestra” en su aplicación al western.
- 3) Revisar las líneas de investigación que han abordado el estudio de la “trama maestra” y de los “argumentos universales” desde distintas perspectivas interdisciplinares, en especial, desde la narrativa audiovisual.

3.- Metodología

Para un mejor acercamiento al tema en cuestión hemos ido concretando un método de análisis multidisciplinar, derivado siempre de las ciencias sociales; en esencia, un estudio de caso (el cine del Oeste) y una exhaustiva revisión bibliográfica acerca de nuestro objeto de estudio (la trama maestra). La razón que nos llevó al uso de esta metodología fue la de valorar con rigor todo lo dicho hasta ahora acerca de éstos términos, para así poder inferir y aportar conocimiento al estado de la cuestión.

4.- Resultados

En relación a los resultados, hemos podido evidenciar cómo todos los argumentos se constituyen en una serie de tramas recurrentes que conectan con el inconsciente colectivo de todas las culturas. Estas “tramas” y argumentos se incorporan a una continuidad narrativa inicial, es decir, son resultado de un legado anterior y generan otro nuevo.

Con todo, nuestra principal aportación en este trabajo ha sido la propuesta de dos nuevas tramas maestras: “La sombra de Caín” y “Viajar o morir”. Esperamos que tengan la suficiente solvencia como para ser consideradas en los próximos trabajos que se desarrollen al respecto.

5.- El estado de la cuestión

5.1.- Aportaciones del Formalismo ruso: trama e historia.

A pesar de que los formalistas se preocuparon principalmente de la literatura, en el volumen de su *Poetika Kino* (1927), -recogido, finalmente, por ALBÈRA en su obra *Los formalistas rusos y el cine* (1998)-, aplicaron estas categorías al estudio sobre los relatos cinematográficos. Mediante el análisis narrativo, se

propusieron definir y explicar el funcionamiento de elementos tales como: el esquema de la “historia” y la estructura de la “trama”, las esferas de acción de los personajes, la estructura temporal de su producción, o la relación entre el narrador y los personajes.

Con estos elementos, el formalismo ruso trató de definir el cine en sí mismo, teniendo en cuenta que se trata de un material capaz de construir autónomamente operaciones significantes sin necesidad de tener que recurrir a la realidad. De forma concreta, SKLOVSKI en su obra “Cine y lenguaje” (1971: 37) define la “historia” o “fábula”, como “el modelo de relaciones entre los personajes y el modelo de acciones tal y como se despliegan en orden cronológico”.

La mayoría de autores posteriores que operan en la disciplina de la “teoría de la narrativa” se han inspirado en esta propuesta, que subraya la relación causa-efecto de los hechos de la historia que se suceden en un espacio y un tiempo determinados.

Un buen ejemplo es Bordwell que con su trabajo *La narración en el cine de ficción* (1995) interpreta la historia como un artefacto imaginario que el espectador crea o abstrae de las diversas evidencias proporcionadas por la interacción de la pantalla. Este autor (1995: 49) define historia como “la construcción imaginaria que creamos, progresiva y retroactivamente tal y como fue formulada por los formalistas”.

Así, la aportación fundamental de Bordwell consiste en determinar que la función de la trama es presentar la información que el espectador utiliza para construir una historia. Esta función engloba la presentación de la “lógica narrativa”, el “tiempo narrativo” y el “espacio narrativo”. Por todo ello, para Bordwell la “narración” sería el proceso gracias al cual el argumento y el estilo interactúan para facilitar al espectador la construcción de la historia.

5. 2.- Estudios estructuralistas: semántica y sintáctica.

En nuestro interés por el estudio de las tramas que articulan la escritura de películas nos parecen imprescindibles las aportaciones hechas a este respecto por los estudios estructuralistas, en particular la teoría enunciada por Lévi-Strauss en su *Antropología estructural* (1987), y los estudios sobre el cuento maravilloso ruso realizado por Propp recogidos en su “*Morfología del cuento*”

(1981). Estos dos autores reanimaron el debate sobre la importancia de la “historia” con respecto al “estilo” que organiza la trama. Sus trabajos fueron retomados en la década de los noventa y se han convertido en las dos corrientes de mayor influencia en el desarrollo del relato fílmico.

5.2.1.- Lévi-Strauss y la antropología estructural

Es cierto, Lévi-Strauss utilizó una metodología de inspiración lingüística que desembocó, en futuros autores, en la propuesta de análisis en torno a ciertos géneros cinematográficos de amplio espectro cultural, en particular el género que nos ocupa, el western. El autor partió del estudio de grandes corpus de narraciones míticas y señaló que estos relatos muestran una gran sistematicidad característica de la “estructura profunda” de los mitos.

Además de que Lévi-Strauss tuvo gran repercusión en la investigación semiótica¹, su influencia en los principios de la Teoría Narrativa aplicada al cine fue decisiva, inspirando, como ya afirmamos antes, una aproximación que se utilizó posteriormente para producir lecturas de ciertos géneros cinematográficos muy populares como el western.

Básicamente, este antropólogo rompió las relaciones lineales de causa efecto que suelen configurar la trama y alineó las situaciones, hechos y personajes en nuevos grupos paradigmáticos. Las relaciones sintagmáticas, o el orden de los hechos, las consideró como un tipo de estructura superficial que ocultaba la lógica profunda del mito, entendido como la representación imaginativa de experiencias fundamentales y universales traducidas en los relatos fantásticos de los avatares de dioses y héroes.

Para Lévi-Strauss el mito se basaba, desde una perspectiva Lingüística, en la construcción de elementos cuyo significado nace de su contraste con otros elementos. Por lo tanto, un determinado mito sólo logra verdadera entidad en

¹No obstante, es SAUSSURE la figura fundacional del estructuralismo europeo, y con ello en buena medida de la Semiótica. Su obra *Curso de lingüística general* (1916) fue el prelude de una especie de “revolución copernicana” en el pensamiento lingüístico: el lenguaje ya no era un mero apéndice de nuestra comprensión de la realidad, sino el elemento formativo de ésta. Saussure sostenía que la lingüística debía alejarse de la orientación histórica (diacrónica) en dirección a un enfoque sincrónico que estudiase el lenguaje como totalidad funcional en un determinado punto en el tiempo. Así, se da un énfasis estructural sobre el lenguaje en tanto sistema funcional. Lévi-Strauss empleó el método saussuriano en el terreno de la Antropología, fundando el Estructuralismo como movimiento.

su relación diferencial con otros mitos, con los que se enfrenta en una disputa donde se oponen sus rasgos estructurales.

De esta manera, Lévi-Strauss trasladó los conceptos lingüísticos de Saussure al campo de la Antropología y aplicó el sistema de oposiciones como método válido de estudio de fenómenos y estructuras sociales. Así, el "binarismo", o rasgo de oposición entre estructuras, se convirtió en la principal herramienta de análisis y factor estructurador tanto del lenguaje como de la cultura humana en general.

5.2.2.- Propp y las funciones de los personajes

Un método alternativo a la aproximación estructuralista surgió entre los escritores que seguían el trabajo de Propp. El modelo que desarrolló este analista ruso pone especial atención a los hechos de la historia y la secuencia temporal, e insiste en el desarrollo de la trama.

Si para Lévi-Strauss la trama carece de interés, para Propp la estructura profunda del relato consiste precisamente en la lógica causal de hechos diacrónicos, y no en el sistema acrónico binario enunciado por el antropólogo.

Por lo tanto, el análisis narrativo de Propp se va a alejar del de Lévi-Strauss, con la intención siempre de revelar la sintaxis estructural del trabajo narrativo, más que los mensajes semánticos transportados a través de modelos de contradicción y oposición.

Existen numerosas nociones en el modelo propuesto por Propp, la mayoría de ellas han sido adaptadas por los analistas posteriores; entre estas hay que destacar la noción de "función". Propp, al intentar definir las características de los llamados cuentos populares rusos, descubrió que éstos son una sucesión de secuencias de funciones, que siempre tratan de reparar un daño o una falta inicial en la historia y que delimitan el número de relatos posible. Todos los "hechos" o "acciones" de los cuentos que analizó podían ser resumidos en una lista de treinta y una funciones que permanecen constantes a lo largo de todo el corpus. Además, estos hechos invariables (tales como "Se le prohíbe algo al héroe", o "El villano intenta engañar a su víctima"), suceden siempre

exactamente en la misma secuencia en cada cuento, aunque algunas puedan omitirse.

Pero Propp no sólo descubrió que las funciones son constantes, también los personajes que desencadenan los sucesos lo son. Así, concentró los miles de personajes de estos cuentos en siete figuras prototípicas o “roles” del cuento: “la princesa y su padre”, “el villano”, “el donante”, “el héroe”, “el falso héroe”, “el ayudante”, y “el emisario”. Varios roles del cuento controlan varias funciones; por ejemplo: el villano controla las funciones de la lucha con el héroe y la persecución del héroe. Las esferas de acción se constituyen gracias a la unión entre las funciones y los roles, de tal manera que cada uno de los siete roles del cuento dirige una esfera de acción específica. Para Propp los roles del cuento son distintos a los personajes de la historia, por lo que un personaje puede desempeñar diferentes roles. Por ejemplo, la princesa puede ser también la ayudante del héroe...

Además, Propp llamó “actantes” a los personajes que para él no se definen por su status social o su psicología, sino por su esfera de acción, es decir, por el haz de funciones que cumplen en el interior de una historia. Propp también habló de “movimientos” que consisten en varias funciones entrelazadas que representan una línea distinta de acción. Un autor claramente influenciado por esta corriente estructuralista es GREIMAS, que en su *Semántica Estructural* (1971) completó el modelo actancial de Propp².

5. 2. 3.- Influencias del estructuralismo

Las influencias de Levi-Strauss y Propp siguen dirigiendo las dos principales escuelas de investigación sobre el relato; la Semántica, que se ocupa de la relación entre los mensajes producidos por el relato y el sistema cultural que

² Greimas construye un modelo actancial con seis términos: el sujeto (que corresponde al héroe), el objeto (que puede ser la persona en busca de la que parte el héroe), el destinador (el que fija la misión, la tarea o la acción a cumplir), el destinatario (el que recogerá el fruto), el oponente (encargado de dificultar la labor del sujeto) y el ayudante (que ayuda al sujeto en esa labor). Un único personaje puede ser simultáneamente, o alternativamente, destinador y destinatario, objeto y destinador. Por ejemplo: en *Río Bravo* (Howard Hawks, 1959), el sujeto y el ayudante están representados por cuatro personajes diferentes: el sheriff y sus tres ayudantes. Sin embargo, se les puede considerar a los cuatro como un único personaje, pues todos realizan acciones de héroe y, a la vez, de ayudante.

les da significado; y la Sintáctica, que se ocupa del estudio de la estructura en la que se disponen los elementos del relato.

Gracias a la extrapolación de las treinta y una funciones del cuento maravilloso y su aplicación a diversas películas, escritores como Wright o Kitses, que veremos a continuación, advirtieron un claro paralelismo entre las tramas de ciertas películas y la morfología de Propp.

Puede considerarse, por tanto, que el cine de ficción está constituido por elementos invariables, sobre el modelo de las funciones señaladas por Propp para el cuento popular ruso, o bien por las estructuras míticas definidos por Lévi-Strauss.

Una de las primeras aproximaciones al relato fílmico que dispuso el trabajo de Levi-Strauss fue el análisis de los géneros cinematográficos como una forma de textos míticos. El mejor ejemplo lo encontramos en los trabajos de Kitses y Wright sobre el western. En *Six guns and society: a structural study of the western* (1975), WRIGHT realiza comparaciones explícitas entre el discurso mítico y el western. El autor (1975; 23) afirma que este género transmite un conjunto claro de mensajes y valores a la sociedad que "refuerzan más que desafían el orden social". Estos mensajes podrían definirse mediante el análisis de los modelos de oposiciones que forman el universo semántico del western. Wright descubre así que estas oposiciones binarias (antinomías) como "mundo salvaje/ civilización, exterior/ interior, fuerte/ débil..." se repiten a lo largo del corpus genérico del cine del Oeste. Wright también defiende que los mitos que transmite el western ayudan a los espectadores a interpretar su mundo y la historia, pues materializan los temores y anhelos más comunes de la humanidad. De esta manera, el mito ayuda a forjar el inconsciente colectivo.

Por su lado, Kitses aplicó una aproximación entre términos opuestos, similar a la de Wright, en *Horizons west* (1977). Aunque no estaba directamente influenciado por Lévi-Strauss, Kitses definió un número de oposiciones estructurales características del género western. Así, el autor logra describir el universo semántico del género mediante la composición de una tabla de oposiciones que fluyen de la antítesis central que da vida al western. Por ejemplo: el Oeste americano es concebido al mismo tiempo como un "jardín" y como un "desierto". Por lo tanto, elementos básicos como el "mundo salvaje"

frente a la “civilización”, el “individuo” frente a la “comunidad”, la “naturaleza” frente a la “cultura”, son sustentados por oposiciones accesorias que poseen un amplio margen de variación, y que permiten diferenciar los trabajos de un director de los del resto.

La impronta que los trabajos estructuralistas dejaron sobre la teoría del cine y la influencia que ejercieron en distintos espacios del análisis y la crítica cinematográfica se ha mantenido hasta fechas recientes. De este modo, la referencia a los mitos y el uso de las oposiciones binarias como herramienta analítica son empleados frecuentemente por los estudios de los géneros cinematográficos.

Así sucede, por ejemplo, en la obra de Kaminski “American Film Genres” (1974), donde el autor sostiene que los géneros presentan raíces universales al igual que todas las formas narrativas populares. Del mismo modo que otros estudiosos de corte estructuralista, Kaminski recurre al western para ejemplificar la naturaleza transhistórica de los géneros, y advierte cómo este género, a pesar de que utiliza arquetipos delimitados en el siglo diecinueve, hunde sus raíces en los antiguos mitos. Según este investigador los géneros evocan continuamente los mismos temas que representaron esos mitos: lucha entre el bien y el mal, entre el individuo y la comunidad, entre la ley y el deseo, etc.

Otro autor estadounidense, Schatz en “Hollywood Genres” (1981) sigue también la estela de las aportaciones de Kitses y Wright, y con ello proyecta también una clara influencia de la lectura estructuralista de los mitos realizada por Lévi-Strauss. Así, Schatz, aplica el método de las oposiciones binarias y divide los géneros de Hollywood entre los que funcionan para restablecer el orden cívico social, como es el caso del western y del cine negro, y los que actúan como integradores sociales como, por ejemplo, el musical, la comedia o el melodrama. Para este autor, el género tiene la función esencial de integrar y cohesionar a una comunidad en conflicto.

También, en España varios analistas recorren el camino trazado por el estructuralismo a la hora de considerar y definir los diferentes géneros. Tal es el caso de Gubern y Prat en Las raíces del miedo (1973), Latorre en “El cine fantástico” (1987), Losilla en “El cine de terror” (1993), Heredero y Santamarina

en “El cine negro”. Maduración y crisis de la escritura clásica (1996), Bassa y Freixas en “El cine de ciencia ficción” (1993), o González en “El héroe del western crepuscular”. Dinosaurios de Sam Peckinpah (2007).

5.2.4.- Altman y la perspectiva semántico-sintáctica-pragmática

Pero no es hasta mediados de la década de los ochenta, cuando la teoría de los géneros cinematográficos alcanza su verdadero desarrollo. En esta época se separan definitivamente las corrientes y criterios desde los que se había abordado el estudio de los géneros. Se escinden, sobre todo, los trabajos de corte estructuralista de aquellos que analizan los films mediante sus elementos iconográficos y narrativos. En este tiempo de cambios irrumpe con fuerza Altman con su revisión del concepto de “género” publicada en su artículo “Una aproximación semántico-sintáctica al género cinematográfico” (2000; 291-304). En este trabajo, el autor estadounidense trata de explicar la evolución histórica y el cambio en el corpus de los principales géneros de Hollywood a través de la tipificación de los elementos semánticos y sintácticos que los articulan.

Desde un primer momento, Altman reconoce que no existe un acuerdo sobre la frontera exacta que separa la perspectiva semántica de la sintáctica³. Este autor advierte que los códigos semánticos proporcionan el material “lingüístico” básico con el que se configuran los géneros, mientras que los sintácticos crean significados “textuales” específicos. Así, dentro de cada película el mismo fenómeno puede tener más de un significado, según lo abordemos desde un plano textual o lingüístico. En el western, por ejemplo, el caballo es un animal y un medio de locomoción. Este nivel primario de significado, que se corresponde con el alcance normal del concepto “caballo” dentro del lenguaje, va acompañado de unos significados derivados de las estructuras en las que el western sitúa al caballo. La oposición del caballo al automóvil o a la locomotora

³ Esta convergencia semántico-sintáctica se puede vincular también, de forma general, con el trabajo desarrollado por BARTHES en el análisis narrativo de textos literarios que influyó enormemente en el análisis fílmico de los años setenta. Particularmente trascendente ha sido su trabajo “S/Z” (1991) donde fusiona de forma eficaz la aproximación semántica y sintáctica, y demuestra que ambos registros de la forma narrativa interactúan y se mantienen el uno al otro. Barthes define el “texto legible” clásico como aquel que pone en funcionamiento cinco códigos distintos, tres de ellos (los códigos “simbólicos”, los “sémicos” y los “referenciales”) se pueden considerar como semánticos, sin embargo, los dos restantes (el “proairético” y el “hermenéutico”) están directamente unidos al desarrollo sintáctico de la trama.

-El caballo de hierro (The iron horse, John Ford, 1924)- refuerza el sentido orgánico, no mecánico, del término caballo ya implícito en el lenguaje, transfiriendo de ese modo ese concepto desde el paradigma “medio de locomoción” al paradigma “transporte preindustrial a punto de caer en desuso”.

Pero no todas las películas de género se relacionan con un género de la misma manera o en el mismo grado. La visión semántica y sintáctica de género nos aporta un eficaz método crítico para abordar esos distintos niveles de genericidad. En el western encontramos infinidad de ejemplos de desigual implicación genérica, incluso dentro de la misma corriente temática. De esta manera, y en relación, por ejemplo, al contenido “proindio”, hay films como Flecha rota (Broken arrow, Delmer Daves, 1950) o La puerta del diablo (Devil’s doorway, Anthony Mann, 1950) que resultan infinitamente superiores en su tratamiento de elementos genéricos, y más convincentes en sus postulados raciales, que la siguiente oleada de westerns “proindios” llegada a principios de los setenta -dentro ya del marco crepuscular- que dejó como yermo resultado las estereotipadas Pequeño gran hombre (Little big man, Arthur Penn, 1970) y Soldado Azul (Soldier blue, Ralph Nelson, 1970), que únicamente utilizan ciertos tópicos westerianos para criticar, mediante metáforas, genocidios coetáneos como la Guerra del Vietnam.

La elección de los elementos semánticos es muy importante a la hora de crear una determinada respuesta en el público, pues una semántica concreta utilizada en una situación cultural específica recordará al espectador la sintaxis con la que él haya asociado tradicionalmente esa semántica en otros textos. Por lo tanto, señales sintácticas específicas nos llevan a territorios semánticos predeterminados. Por ejemplo, en cualquier western, una alternancia repetida entre personaje masculino y femenino crea una expectativa de elementos semánticos propios de un drama romántico como es el caso de Pursued (Raoul Walsh, 1947) mientras que una alternancia entre dos hombres a lo largo del texto apunta a una confrontación y a la semántica del duelo, como ocurre con Duelo en la Alta Sierra (Ride the high country, Sam Peckinpah, 1962). En el caso anecdótico de Duelo al sol (Duel at the sun, King Vidor, 1947), la alternancia hombre-mujer desemboca en un duelo a pistola entre los dos amantes. Tanto si definimos el western iconográfica como estructuralmente, la

"westernidad" reside en aspectos clave de la película. En contraste, las definiciones del género de terror suelen centrarse más en la experiencia del espectador. Por lo tanto, el género no reside permanentemente en un único lugar sino que puede depender, en distintos momentos, de criterios diametralmente distintos.

Pero sin duda, la gran aportación de Altman reside en su propuesta pragmática, y es que el autor considera necesario completar el análisis semántico-sintáctico con un estudio pragmático, pues el género no utiliza un único lenguaje dominante, sino que genera numerosos significados a partir de los códigos utilizados por los diferentes grupos que participan en su definición. Así, apoyándose en los preceptos de la pragmática, Altman defiende que existe un eficiente proceso de retroalimentación entre los diferentes grupos de usuarios (crítica, industria, público, etc) que conforman los géneros. Por este motivo, conviene tener en cuenta que el género no emplea un único lenguaje dominante, sino que genera numerosos significados a partir de los códigos que manejan los diversos grupos que definen a ese género y que se comunican en clave genérica.

Este nuevo enfoque semántico-sintáctico-pragmático resulta muy novedoso pues considera a los géneros cinematográficos como una especie de campo de batalla donde se solventan graves tensiones, a la vez que se sellan alianzas y cooperaciones entre sus distintos usuarios. Así el análisis pragmático incluye la complicidad de los diversos grupos de usuarios del género y el feed-back que les conecta.

Para concluir, podemos sintetizar en tres puntos las aportaciones de Altman a la teoría de los géneros: primero, el afirmar que los géneros son entidades que están en constante transformación, segundo, declarar que los códigos semánticos proporcionan al género el material "lingüístico" básico para que se formen y mantengan, mientras que los sintácticos crean significados "textuales" específicos para cada género, y tercero, en relación con la perspectiva pragmática, aseverar que el público, al igual que el resto de usuarios de los géneros, tienen un papel activo en la génesis de éstos, gracias a que son capaces de crear su propio lenguaje genérico.

5.3.- Tramas míticas, tramas universales

Una trama nos proporciona la historia que ofrece un guión y más tarde una película. Sin embargo, según el “mito poético” podemos, además, reflexionar sobre el logro o la pérdida de felicidad, podemos especular sobre el grado de humanidad que contiene esa obra y cómo nos afecta a nosotros como individuos. Además, el “mito poético” logra que nos identifiquemos con el protagonista, y que aceptemos una historia irreal y alejada de nuestro entorno inmediato como algo certero y cercano a nuestra realidad más íntima.

Desde esta perspectiva, por ejemplo, un clásico como *Centauros del desierto* (*The searchers*, John Ford, 1956) no consiste únicamente en las aventuras que viven Ethan Edwards (John Wayne) y su sobrino Martín (Jeffrey Hunter) mientras buscan a Debbie (Nathalie Wood). Además del afán obsesivo de venganza que muestra Ethan, lo que realmente fascina de esta película es una cuestión de identidad personal. Ethan es realmente el reflejo oscuro de Scar, el jefe comanche que ha secuestrado a Debbie, y que personifica su pulsión incestuosa (Debbie es en realidad hija de Ethan). A otro nivel más profundo, también fascina el hecho de que el recorrido de la película (y el arco de transformación de los personajes) implica una progresiva “ethanización” de Martín y una “martinización” de Ethan.

5.3.1.- Tobías y la Trama maestra

Por su parte, Tobías en el ensayo “El guión y la trama: fundamentos de la escritura dramática audiovisual” (1999) retoma el término “trama” para imbricarlo de forma definitiva en el guión sobre el que se sustenta cualquier relato. Para este autor “la historia” consiste en la exposición narrativa y dramática, bien organizada (tramada) de los actos de su protagonista. La relación entre historia y personajes, en este sentido, es la relación que guardan estos dos componentes de un mismo todo al que le dan coherencia y razón de ser, sin embargo, las historias son algo más que la acción de unos personajes. A este respecto, el autor mantiene que el mito es el catalizador que permite que la articulación de historias y personajes tenga sentido vital para escritores y lectores. El “mito poético” constituye algo más original, más cercano e íntimo a la realidad que el simple juego entre personajes (nombres) e historias o tramas

de acción (verbos), pues nos permite adivinar algún aspecto nuevo de nuestro carácter como individuos libres para poder manifestar todo tipo de sentimiento. Un mito refleja muchas veces algo más profundo que lo que muestra la simple historia, porque es vivido -a determinado nivel- por todos nosotros. Es una historia que conecta con todos y nos habla de todos, por lo tanto forma parte del inconsciente colectivo que rige los elementos simbólicos que conciernen a toda la humanidad.

Con todo, podemos definir la trama como la fuerza que atrae todos los elementos del lenguaje (palabras, párrafos, frases) y los organiza dándoles sentido (personajes, acciones, lugares). Según esta definición, los componentes principales de la historia se relacionan y dependen unos de otros. La trama es, entonces, una función del personaje, y el personaje una función de la trama, no se les puede separar de una manera significativa. La acción es su base común, sin ella no existiría ninguno de los dos. Mientras se desarrolla la historia, el espectador desea saber por qué los personajes principales hacen lo que hacen. Podemos decir que la trama determina al personaje y viceversa, por lo tanto, para que una trama sea verosímil necesitamos construir un personaje que se amolde a las características de ésta.

Tobías, del mismo modo, se ha preocupado por los símbolos, historias y personajes que se han convertido en cánones narrativos, gracias a una tradición literaria que también evoluciona con el cine. Estas tramas son patrones comunes que facilitan la estrategia estructural del futuro relato. Una trama maestra es, por tanto, la guía que inspira la narración de un relato concreto. Tobías (1999; 29) propone veinte tipos distintos de tramas maestras. Otros autores no se ponen de acuerdo en el número exacto de tramas, pero lo interesante no estriba en la cantidad sino en el hecho de que estos cánones dramáticos son limitados, mientras que las posibilidades argumentales son infinitas. Así, el número de historias es infinito pero el número de "tramas maestras" no.

Dentro de este elenco de cánones podemos distinguir tres tramas maestras de relaciones entre personajes: "amor", "amor prohibido" y "rivalidad". Diez son historias interiores que revelan los arcos de transformación en los personajes del relato: "desvalido", "tentación", "metamorfosis", "transformación", "maduración", "sacrificio", "precio del exceso", "ascenso" y "caída". Las siete

restantes son argumentales, tramas propiamente dichas, en las que un determinado protagonista persigue un objeto tangible, como el hallazgo de un personaje o de un objeto “búsqueda”, la resolución de un misterio “enigma”, la reparación inclemente de una injusticia “venganza”, el afán irrefrenable de vivir nuevas experiencias “aventura”, la liberación de alguien o algo “rescate”, la escapada de una prisión “huída”, y la caza implacable del sujeto “persecución”.

Arcos de transformación	Relaciones entre personajes	Tramas externas
Desvalido	Amor	Búsqueda
Tentación	Amor prohibido	Aventura
Metamorfosis	Rivalidad	Persecución
Transformación		Rescate
Maduración		Huída
Sacrificio		Venganza
Descubrimiento		Enigma
Precio del exceso		
Ascenso		
Caída		

En esta primera tabla hemos ordenado las tramas maestras de Tobías en historias interiores, relaciones entre personajes, y tramas argumentales.

Según lo visto, en todo guión de género se relatan tres historias como mínimo y al mismo tiempo: una trama de acción, una historia de relación (o varias), y una historia interior.

5.3.2.- Estudios en España: Sánchez-Escalonilla, Balló y Pérez

Del mismo modo, Sánchez escalonilla en su libro “Guión de aventura y forja del héroe” (2002; 59) ordena las tramas maestras enunciadas por Tobías y elige siete, que hemos llamado de objeto externo, para su análisis en función de la misión encomendada al héroe: búsqueda, aventura, rescate, persecución, huída, venganza y enigma.

Estas tramas universales nos hacen pensar que cualquiera que sea nuestra cultura, existen leyendas comunes a toda la humanidad que forman la base de todas nuestras historias particulares. El psicólogo Campbell ya señaló en “El

héroe de las mil caras" (1949) que las circunstancias pueden ser diferentes, pero en todas ellas encontramos siempre la misma historia, trazada a partir de las mismas experiencias. Estas son nuestras historias -personal y colectivamente-, y las películas que han alcanzado mayor éxito están basadas en estas experiencias universales. A estas historias las llamamos mitos, son las historias comunes a la raíz de nuestra existencia universal. Se encuentran en todas las culturas y en todas las literaturas, desde los mitos griegos hasta los cuentos de hadas y las leyendas nórdicas. El mito es el patrón universal que nos muestra los pasos que siguen, por ejemplo, Tom Doniphon y Ramson Stodard para acabar con Liberty Valance y llevar el progreso a Shimbone, o el camino que recorre Nevada Smith para acabar con los hombres que mataron a su padre.

Por su parte, y siguiendo con el tema del origen clásico de las tramas en el cine, la obra de los españoles Balló y Pérez "La semilla inmortal" (1997) también nos habla de la procedencia mítica de los argumentos cinematográficos. Estos argumentos, dicen los autores, son originales (siguiendo a Platón) cuando se incorporan a una continuidad narrativa germinal, es decir, cuando son fruto de un legado anterior y generan otro nuevo.

Las historias que cuenta el cine serían una forma singular y última de recrear las semillas inmortales que la evolución de la dramaturgia ha ido encadenando y multiplicando. Ya que el cine tiene la capacidad de refrescar los modelos narrativos anteriores, las tramas ya evocadas en obras sobresalientes del pasado.

Estos personajes clásicos escogidos protagonizan argumentos universales que todavía perduran en el cine, y que pueden inspirar el desarrollo de nuevas líneas de acción. A los ejemplos clásicos aportados por estos autores, nosotros contribuimos con modelos válidos del western.

A la búsqueda del tesoro.	Jasón y los argonautas	El tesoro de Sierra Madre Veracruz
El retorno al hogar.	La Odisea.	Centauros del desierto Asalto al carro blindado
La fundación de una nueva patria.	La Eneida.	La conquista del Oeste Caravana de paz La gran jornada
El intruso benefactor.	El Mesías	Raíces profundas El jinete pálido
El intruso destructor.	El Maligno	La última cacería Cielo amarillo
La venganza	La Orestíada.	Nevada Smith Balas vengadoras
La mártir y el tirano	Antígona.	Montana Belle Los profesionales
Lo viejo y lo nuevo.	El jardín de los cerezos	La balada de Cable Hogue Los valientes andan solos
El amor voluble y cambiante.	El sueño de una noche de verano	Encubridora Horizontes lejanos
El amor redentor.	La Bella y La Bestia.	Flecha rota Vidas rebeldes
El amor prohibido.	Romeo y Julieta	Pursued Juntos hasta la muerte
La mujer adúltera.	Madame Bovary	La reina de Montana La noche de los gigantes
El seductor infatigable.	Don Juan.	Duelo al sol El seductor
La ascensión por el amor.	La Cenicienta.	Johnny Guitar Camino del sur
El ansia de poder.	Macbeth.	Horizontes de grandeza Horizontes del Oeste
El pacto con el diablo.	Fausto.	El póquer de la muerte Terror in a Texas town

El ser desdoblado.	Jekyll y Hyde	El árbol del ahorcado Murieron con las botas puestas
El conocimiento de sí mismo.	Edipo	Cabargar en solitario Las aventuras de Jeremiah Jhonson
En el interior del laberinto.	K. en El Castillo	Track of the cat Solo ante el peligro
La creación de vida artificial.	Prometeo y Pigmalión	El hombre que mató a Liberty Valance
El descenso al infierno.	Orfeo	The Ox-bow incident Pequeño gran hombre

En este segundo cuadro hemos visto cómo no es difícil identificar los paradigmas universales que proponen Balló y Pérez con las obras del Oeste:

En su obra Estrategias de guión cinematográfico (2001), Sánchez Escalonilla añade, a este conjunto de tramas maestras, otros cinco "lugares comunes" literarios y fílmicos, procedentes de la cristalización de historias en la cinematografía contemporánea.

Estas tramas maestras que aporta el autor son más difíciles de identificar con el western pues las equipara a filmes de géneros como el fantástico o la ciencia ficción. Sin embargo, sí se puede descubrir alguna filiación interesante como vemos en esta tercera tabla:

El amor de ultratumba	Don Juan en los infiernos	La legión invencible
Casas encantadas	Los otros	Río Conchos
El eterno retorno	El planeta de los simios	Centauros del desierto
Descenso a los infiernos	Apocalypse now	Soldado Azul
El juego	El malvado Zaroff	El rostro impenetrable

5.3.3.- Nuestro aporte al estado de la cuestión

Sin ningún afán taxonómico añadimos a las de Balló y Pérez, y a éstas de Sánchez-Escalonilla dos tramas más, muy recurrentes en nuestro género: "La

sombra de Caín” y “Viajar o morir”. El tema del “cainismo” y la tragedia fratricida son argumentos muy apreciados por los guionistas del Oeste, dos asuntos bíblicos redundantes en esta epopeya en busca de la Tierra Prometida que es el western. La otra trama maestra que proponemos, “viajar o morir”, tiene mucho que ver con el concepto de itinerario y con la estructura circular sobre la que se basan muchas historias del Oeste, es lo que hoy se conoce como road movie, la aventura a través del viaje⁴.

El filme que aglutina ejemplarmente estas dos tramas es Winchester 73 (1950), esta obra de Anthony Mann cuenta la historia de dos hermanos Lin (James Stewart) y Dutch McAdam (Stephen McNally) que pretenden conseguir un rifle extraordinario. Mann utiliza el arma como pretexto de la acción, su posesión marca el carácter de los personajes, y su recorrido de mano en mano perfila la estructura circular que sirve, además, de compendio de temas (venganza, aprendizaje, rivalidad entre hermanos) y situaciones (pelea de salón, atraco al banco, ataque indio, tiroteo final). Lin mata a su hermano Dutch (que había asesinado al padre de ambos) y consigue el arma, pero no supera ese vacío que sufre todo héroe del Oeste después de lograr su venganza.

En el cuarto gráfico presentamos nuestras dos tramas maestras (“La sombra de Caín” y “Viajar o morir”) que hemos incorporado a las de Balló y Pérez, y a las de Sánchez-Escalonilla. En este caso, también las hemos asociado a un filme clásico (no western) y a un texto western, para observar cómo los argumentos y las tramas maestras utilizadas por el western se pueden afiliar sin problemas con los paradigmas universales clásicos.

⁴ En estos filmes de frontera cobra mucha importancia el núcleo de la trama: el viaje accidentado, los aliados en el camino, la necesidad de movimiento; como si detenerse equivaliera a morir. Héroes que saben que la felicidad es un bien escaso, y que ésta sólo se encuentra en el nomadismo, en la huida sin fin. John Ford en *Centauros del desierto* (*The searchers*, 1956) ya planteó la necesidad del retorno al hogar, como también lo hizo Wim Wenders en *París, Texas* (1984).

<p>La sombra de Caín</p>	<p>El padrino II Alas de mariposa Trono de sangre Inseparables Ran El retorno del jedi</p>	<p>Winchester 73 Horizontes del Oeste Duelo al sol Pat Garret y Billy el niño Track of the cat Río Rojo</p>
----------------------------------	--	---

<p>Viajar o morir</p>	<p>Thelma y Louis Corazón salvaje Los viajes de Sullivan París, Texas Carretera perdida Fresas Salvajes Al final de la escapada</p>	<p>Caravana de mujeres Winchester 73 La diligencia Centauros del desierto Cabalgar en solitario Comanche Station Grupo salvaje</p>
---------------------------	---	--

6.- Conclusiones

En relación a nuestra hipótesis hemos constatado, a través del ejemplo del western, que estos argumentos y tramas universales son fácilmente adaptables a cualquier género cinematográfico.

Además, hemos podido evidenciar cómo todos los argumentos se estructuran en una serie de tramas recurrentes que conectan con el inconsciente colectivo de todas las culturas.

Todo lo expuesto confirma la idea de que los argumentos legendarios de la tradición oral fueron abducidos por la práctica literaria que, a su vez, se modula para servir a las necesidades narrativas del cine. Estas “tramas” y argumentos se incorporan a una continuidad narrativa inicial, es decir, son resultado de un legado anterior y generan otro nuevo.

También hemos comprobado cómo el cine del Oeste se nutre, en especial, de estos argumentos “universales” que germinaron en la literatura y en el folclore de todos los tiempos. Podemos pensar, entonces, que los Estados Unidos han forjado a través del western ese pasado mítico del que carecían.

7.-Bibliografía citada

- ALBÉRA, Francois (1996): Los formalistas rusos y el cine. Paris: Nathan.
- ALTMAN, Rick (2000): Los géneros cinematográficos. Barcelona: Paidós Comunicación.
- BALLÓ, Jordi y PEREZ, Xavier (1995): La semilla inmortal, los argumentos universales en el cine. Barcelona: Anagrama.
- BARTHES, Roland (1970): S/Z. Paris: Seuil.
- BASSA, Joan y FREIXAS, Ramón (1993): El cine de ciencia ficción. Barcelona: Paidós.
- BORDWELL, David (1995): La narración en el cine de ficción. Barcelona: Paidós.
- CAMPBELL, Joseph (1949): El héroe de las mil caras, psicoanálisis del mito. México, D. F: Fondo de Cultura Económica.
- GONZÁLEZ, José Félix (2007): El héroe del western crepuscular. Dinosaurios de Sam Peckinpah. Madrid: Fundamentos.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1971): Semántica estructural. Madrid: Gredos.
- GUBERN, Román, y PRATS, Joan (1979): Las raíces del miedo. Barcelona: Tusquets.
- HEREDERO, Carlos F., y SANTAMARINA, Antonio (1993): El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica. Barcelona: Paidós,.
- KAMINSKI, Stuart (1974): American Film genres. Burham: Amazon.
- KITSES, Jim (1969): Horizons West (Sam Peckimpah). Bloomington: Indiana University Press.
- LATORRE, José María (1987): El cine fantástico. Barcelona: Fabregat.
- LEVI-STRAUSS, Claude (1998): Antropología cultural. Barcelona: Paidós.
- LOSILLA, Carlos (1993): El cine de terror, una introducción. Barcelona: Paidós Studio.
- PROPP, Vladimir (1987): Morfología del cuento. Madrid: Fundamentos.

González Sánchez, José Félix

La "trama maestra" en la narrativa audiovisual. El caso del cine del Oeste

SÁNCHEZ-ESCALONILLA, Antonio (2001): Estrategias de guión cinematográfico. Barcelona: Ariel cine.

SÁNCHEZ-ESCALONILLA, Antonio (2002): Guión de aventura y forja del héroe. Barcelona: Ariel cine.

SAUSSURE, Ferdinand de (1991): Curso de lingüística general, Madrid: Akal.

SCHATZ, Thomas: Hollywood genres. Philadelphia: Temple University Press.

TOBIÁS, Ronald B. (1999): El guión y la trama: fundamentos de la escritura dramática audiovisual. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.

WRIGHT, Will (1976): Six-guns and Society: A Structural Study of the Western. Berkeley: University of California Press.