

Narratividad clásica y poética de la modernidad

CARLOS CAMPA MARCE, VICENTE SÁNCHEZ BIOSCA,
JESÚS GÓNZALEZ REQUENA

NOTAS PARA UNA LECTURA DE SHANE

1. Si admitimos las formulaciones de Yuri M. Lotman y la escuela de Tartu, el arte se nos aparece como un lenguaje modelizante secundario. Su materialización textual, articulada como una estructura compleja, procede de modo que los elementos de contenido tienden a formalizarse al tiempo que la «forma» produce el contenido. Debido a ello, todo signo que en tal texto surge, reclama un cierto espesor, una resistencia a restringir su función a la mera designación de un objeto del mundo, tal y como parece lograrlo sin esfuerzo la lengua natural¹. Cuando las llamadas escrituras clásicas pretenden autopresentarse como puramente referenciales, desplazando la condensación del significante de un signo a otro (economía relacional)², acometen una tarea de disolución de algo estructuralmente constitutivo del lenguaje artístico: su irreductibilidad a otro lenguaje (modelizante primario) y a la

¹ Así lo formula Y. M. Lotman en su *Estructura del texto artístico* (Madrid, Istmo, 1978). Sin embargo, el referencialismo de la lengua natural es también puesto en cuestionamiento por investigadores como J. Talens. No es, con todo, pretensión nuestra inmiscuirnos en tan intrincado problema teónico.

² R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, París, Seuil, colección Points, 1956. El dato está recogido de J. G. Requena, tanto de su texto sobre Renoir («La fractura de la significación en el texto moderno», *Contracampo*, núm. 28, pág. 53), como en su libro sobre el cine de D. Sirk.

realidad. De lo cual se infiere que las escrituras narrativas de grado cero no representan sino una «tendencia» a evacuar la densidad propia del significante de lo paradigmático a lo sintagmático, quebrando así la dialéctica del principio jakobsoniano de la proyección del eje de la selección sobre el de la combinación, nunca una total y efectiva evacuación, cuyo logro implicaría su reconversión en un sistema modelizante primario: la lengua natural. Hablar, pues, de grado cero de la escritura (Barthes, Burch, Requena...) como estrategia de ocultación de la problemática del significante (y del lenguaje), por tanto en momentos históricamente determinados del desarrollo de un lenguaje artístico sólo es legítimo en un sentido aproximativo o, mejor, metafórico³. En todo caso, el resultado de dicho proceso (trabajo) reductivo siempre generará una tensión, una violencia, manifiesta y perceptible textualmente.

2. Por otra parte —y adentrándonos ahora en la narración cinematográfica—, el sentido de dicha operación tendente al «grado cero» (así como los conceptos de verosimilitud e impresión de realidad) distan mucho de ser idénticos en todos los géneros clásicos, a pesar de que el modelo sea semejante en sus líneas maestras⁴. El western presenta una interesante particularidad: su despojo y estilización, particularmente en su modalidad clásica (pero rastreable en casi todas las etapas de su historia) indican a las claras una voluntad poética, una tentativa de simbolización y metaforización más fuerte que en cualquier otro género clásico (quizá a excepción del melodrama). El espesor del paisaje abierto, la nuclearidad y depuración de los espacios urbanos (saloon, oficina del sheriff, banco, hotel, estación...), la simplicidad y redundancia de los objetos de funcionamiento simbólico (pistolas, caballo, etc.), erradican sistemáticamente (como en la epopeya y a diferencia de la novela en su acepción decimonónica) lo catalítico y contribuyen tan-

³ Este es el ámbito en que se mueve la última —y no tan última— producción del crítico de Cherburgo. Sistematizarlas desde un punto de vista rigurosamente teórico y científico, quebrando así el marco subjetivo, abierto, en que se inscribe, puede conducir a conclusiones operativas, pero de dudosa corrección. Vaya por delante que no se trata de un reproche a los críticos citados, sino a la atolondrada lectura que de Barthes puede hacerse en círculos menos analíticos. Así, la noción de grado cero de la escritura, pese a pertenecer a la primera obra barthesiana, debe ser bastante flexible y, en todo caso, combinada o complementada con la de Modelo de Representación Institucional en lo que respecta al cine (Véase N. Burch, «Porter ou l'ambivalence», en *Le cinéma américain. Analyses de films*, vol. 1, París, Flammarion, 1980).

⁴ ¿Dónde está, por ejemplo, la verosimilitud en un musical americano? En todo caso, no en los decorados, opacos a la impresión de realidad.

to a definir a los personajes como su propio devenir narrativo. En otras palabras, exigen ser contemplados en vertical, en el orden de lo paradigmático, tanto como en el de lo sintagmático.

3. Con todo, tales procedimientos de retórica poética no suelen rebasar una cierta simplicidad simbólica superpuesta al esquema narrativo al que acaban por someterse. Si nos interesa un filme como *Shane* (*Raíces profundas*, George Stevens, 1953) es porque incorpora el discurso poético en formulaciones características de la poesía contemporánea bajo la égida del irracionalismo y determinadas por el pudor. De este modo, dos discursos se entrecruzan en el filme de Stevens: el *narrativo*, foco cumplido del ensañamiento de la crítica hasta el punto de que A. P. Hoarau reclama modestamente su pretensión de rehabilitarlo al menos un poco⁵; el *poético*, en dos alcances distintos: formulaciones ya codificadas en el género a las que hemos aludido más arriba y, sobre todo, trabajo de simbolización de acuerdo con las corrientes pudorosas del arte contemporáneo (concretamente: funcionamiento del correlato objetivo). El esquema de lecturas que proponemos del filme quedaría representado del siguiente modo:

- (1) narrativo
- (2) poético
 - (a) retórica tradicional
 - (b) retórica irracionalista

En nuestra opinión, la crítica que abordó *Shane* sólo ha alcanzado a analizar el dispositivo 1 y 2a (en el mejor de los casos), resultando de ello el rechazo del filme, cuando una rehabilitación del mismo requiere (pensamos) el desciframiento del nivel poético profundo, precisamente aquello que revela en *Shane* un carácter casi vanguardista. Pero vayamos por partes.

La función del héroe solitario como redentor, aun con fisuras, el peso del Destino (más trágico que épico) y la dimensión mágico-profética de la palabra provienen inequívocamente del clasicismo épico del western. Dos ejemplos de esta última característica bastarán: tras la primera «lección» que los agricultores propinan a los ganaderos, el jefe de éstos, Ryker (Emile Meyer), decide recurrir a las armas de fuego y sentencia: «De ahora en adelante, cuando nos peleemos con ellos, quedará luego en el aire el olor de la pólvora.» Más adelante, Marian (Jean

⁵ A. P. Hoarau, «El western y su evolución», en *El universo del western*, Madrid, Fundamentos, 1976, pág. 265.

Arthur) descubre a Shane enseñando el manejo de la pistola a su hijo. Lo reprueba y el héroe afirma lapidario: «Esto es una herramienta. Ni mejor ni peor que cualquier otra: un hacha, un azadón... Un revólver es bueno o malo según quien lo empuña. ¡Recuérdelo!»

Sin embargo, en el esquema narrativo de *Shane* se inmiscuye un catalizador: Joey (Brandon de Wilde), cuya mirada dirige a la del espectador⁶. Baste tener en cuenta la proliferación de primeros planos del niño (hecho insólito en un western clásico; admisible, aunque nada frecuente en un «superwestern») que imponen un punto de vista diegético y subjetivo a muchas secuencias, matizando el diálogo de los mayores o testificando la valentía de Shane. Una primera anomalía, cruce, fricción, irrumpe aquí: el niño ha extendido al espectador su punto de vista de modo radicalmente distinto a la epopeya (ésta no conoce más que al narrador admirativo). Detengámonos en el arranque del film:

1. Plano general de montañas. En sobreimpresión aparece

GEORGE STEVENS

Shane

Entra en campo por el primer plano izquierda un jinete y se dirige hacia el fondo. Encadena con

2. Gran plano general de la llanura. El mismo jinete, empequeñecido, entra en campo por la izquierda (lateralmente) y atraviesa el campo saliendo por la derecha.

3. PG de montañas (al fondo) y charca (cerca). A la izquierda, un ciervo⁷.

4. Plano de conjunto. Otro ángulo. Un niño escondido tras unos matorrales.

5. Como 3.

6. Primer plano del niño.

7. PG. En profundidad de campo. El ciervo (entero). Al fondo, avanza el jinete.

8. PP del niño.

9. Como 7. El jinete continúa aproximándose.

10. PP del niño. Panorámica hacia arriba, acompañando el movimiento.

11. Como 9. El ciervo huye. De más lejos.

12. Como 10. El niño sale de campo asustado.

13. PG. Picado y raccord en el movimiento.

⁶ No dedicamos espacio al análisis del nivel poético tradicional por considerar su evidencia: pistolas y atuendo de Shane como símbolos de su poder fálico que, ostentosamente, vestirá cuando decide acudir a la cita fatídica y cuando golpea y «vence» a Joe Star.

⁷ Hasta este plano, el genérico va desfilando en sobreimpresión.

El dualismo de miradas salta a la vista: presentación de Shane (Alan Ladd), el héroe, en dos planos iniciales únicamente atribuibles al sujeto de la enunciación, reflejo de la época más estricta; acto seguido, reconversión de la mirada vertida sobre el personaje a mirada diegética, integrada en la ficción (la del niño), presupuesto para que la historia se dispare. Para reforzar el efecto de dicha reconversión han sido necesarios nada menos que cuatro primeros planos, amén de los correspondientes contracampos subjetivos. Examinemos ahora el final:

1. Plano medio de Joey. Contrapicado.
2. PG en profundidad. Joey, de espaldas. El jinete se aleja por el fondo.
3. PP de Joey.
4. Como 2. El jinete, más lejos.
5. Como 3. PP de Joey. Encadena muy lentamente con
6. PG de montañas. Shane avanza hacia la cámara saliendo de campo por la izquierda.
7. PG. Shane atraviesa el cementerio, dirigiéndose hacia el fondo. Funde en negro.

Los dos planos últimos refuerzan la salida de la ficción mediatizada por Joey y la consiguiente reinscripción en el espacio del mito, lugar de la recuperación de la mirada por el sujeto de la enunciación.

En otras palabras, hallamos el primer signo del clima fronterizo del filme de Stevens: superposición de dos miradas —sujeto de la enunciación y personaje diegético— que restituyen dos representaciones de la historia del western: el narrador admirativo (western clásico) y la introducción de la psicología (una de las formas del llamado superwestern). Ahora bien, una vez abandonada la sucinta mirada inicial y final (dos solos planos por cada una de ellas), toda la tela de araña queda entretejida por la potente y apoyada mirada del niño.

Si a continuación estudiamos la cuidadosa presentación del héroe a la familia Starrett, comprobaremos cómo, antes incluso de que una sola palabra sea proferida, el montaje nos ofrece las claves que, engarzando con la presentación aludida, determinarán el desarrollo ulterior del filme. Veamos:

1. PG. Picado. Niño corre hacia la granja. Ligera panorámica hacia la derecha, de reencuadre.
2. Raccord en el movimiento (casi en el eje). Plano de conjunto, de más cerca. Padre, Joey.
3. PM de Joe Starrett mirando fuera de campo a la izquierda.

4. Plano de conjunto. Panorámica a izquierda acompañando el movimiento de Joey, que salta el cercado.
 5. Plano corto de la ventana. Una mujer entra en campo (izquierda) y sale (derecha). Su figura, en PM. No mira.
 6. Como 4. El niño se sube al cercado.
 7. PG en profundidad. Padre, de espaldas. Shane, al fondo.
 8. PG. Shane avanza. Panorámica de acompañamiento hacia derecha.
 9. Como 5. PM. La mujer, de espaldas.
 10. Como 8. Continúa la panorámica.
 11. PP de Joey.
 12. PP de Shane.
 13. Como 11.
 14. Como 9. PM. La mujer mira tras la cámara.
 15. Contracampo. Plano en profundidad (PG). Padre, cerca; al fondo, Shane.
 16. PM del padre.
 17. PM de Shane. Contrapicado. No representa la mirada del padre. Fuerte variación de angulación.
 18. PM. Como 16.
- Etc.

El sentido de la secuencia parece evidente: presentación de los polos generadores de un conflicto (más allá de la trivial anécdota narrativa) cuyas líneas de tensión explicita el montaje valiéndose de:

a) La mirada: Shane, objeto de ella, lugar de la seducción y falo deseable. Sus sujetos: los tres miembros de la familia Starrett. Con todo, la cámara matiza el significado de estas miradas. Sólo dos de ellas están puestas en escena gozando de un contracampo (cámara subjetiva: Joey y Marian). Joe Starrett (Van Heflin), padre y cabeza de familia, paradójicamente evitado: él mira, efectivamente, al visitante, pero el montaje le escamotea su conversión en plano subjetivo. Primer síntoma de la castración esta pérdida de la mirada, realizada por obra y arte de la enunciación. La fascinación del niño y Marian crean (y recrean) su objeto ante el espectador. El padre, foco de conflicto sugerido, se ve imposibilitado para ello. El plano 17 ilustra este voluntario escamoteo.

b) La escala del plano: Marian contempla a través de la ventana (plano 14), plano insinuado con anterioridad en los números 5 y 9 de la misma secuencia, y el contracampo refleja espacialmente su posición exacta (plano 15). Por el contrario, la mirada de Joey, registrada en dos planos (11 y 13), engarza con un primer plano (12) de Shane, evidentemente subjetivo. Aquí, la mirada es recíproca (raccord de miradas: su-

tura narrativa) y, a diferencia de la anterior, abole todas las distancias físicas que el plano general nos señalaba, incurriendo en una transgresión de la verosimilitud espacial harto significativa: poder de intimación. Pues bien, el resto del film va a tomar por tema el desarrollo, como línea subterránea, de la estructura narrativa, el espacio abierto entre estas miradas: castración del padre (anulación de su falo), poder fascinador (fálico) de Shane, pero, sobre todo, apropiación de la mirada íntima —y formalizada, recordémoslo— de Joey por Marian, *voyeur* a distancia, y deseante de una aproximación que se revelará perpetuamente mediatizada. Y es aquí donde hallamos lo que consideramos el mayor logro de *Shane*: el correlato objetivo utilizado, dadas las peculiaridades enunciativas del texto filmico, no entre autor y elemento ficcional, como ocurre en poesía, sino entre dos elementos de la ficción.

Dicho espacio que se franqueará con el propósito de lograr una apropiación del objeto de deseo es sentido como imposibilidad. De ahí lo pudoroso del procedimiento. De este modo, el film no encuentra clausura poética (ésta no existe), sino que se limita a formalizar el dispositivo. Veamos de qué recursos se sirve Stevens para operar con el correlato objetivo:

1) *Organización del montaje en el interior del plano*: Joe Starrett se excusa ante Shane de su falta de hospitalidad y de su rudeza para con el visitante pretextando su confusión por la repentina presencia de los ganaderos. Marian le ha insinuado que le invite a cenar. Un plano altamente simbólico nos muestra a Starrett y Shane en plano medio (ligero picado) ocupando respectivamente derecha e izquierda del encuadre. En profundidad de campo, observamos a Joey; al fondo, casi sobre la misma línea de profundidad que Joey, espera Marian.

La posición respectiva de los personajes evidencia lo que comentamos: una posición simbólica (Joey como mediador de Marian ante la discreta pugna por el falo que llevarán a cabo los dos hombres) e indicial.

2) *Verbalización de Joey* de pensamientos que la mirada abstraída de Marian parece corroborar y que, incluso, estimulan su decisión. Elocuente a este respecto es la maravillosa secuencia en que, tras la pelea con los ganaderos, Marian cura a los dos «valientes». Starrett desaparece tras la puerta situada a la derecha del encuadre. Joey lo hace por la del fondo, mientras su madre acaba de curar las heridas del héroe. Joey requiere a su madre y, en off, oímos, junto a Shane (solo en campo), la siguiente conversación:

- Tengo que decirte una cosa, mamá.
- ¿De qué se trata? Bien ¡dime!
- Pues que yo... quiero a Shane.
- ¡Ah! ¿Sí?
- Lo quiero casi tanto como a papá. ¿No te disgusta, verdad?
- No, parece buena persona.
- A mí me es muy simpático. ¿A ti no?
- Sí, también. Buenas noches, Jo.

Acto seguido, Shane sale de campo por la puerta del corral (izquierda). Campo vacío. Marian entra en campo y mira ansiosa por la ventana por la que ha desaparecido Shane. Se abre la puerta de la derecha y Starrett reclama a su esposa:

- ¿Qué te pasa, cariño? (Marian se aproxima a él).
- Joe. ¡Abrázame! ¡No digas nada, tan sólo abrázame fuerte!
- (Ambos salen de campo tras la puerta de la derecha.)

De nuevo, el espejo se ha hecho simbólico y los focos de tensión y deseo quedan geográficamente explicitados en este largo casi plano-secuencia.

3) *Verbalización de Marian* de consejos a Joey, receptor falso de un mensaje reflexivo, cuyo verdadero destinatario es la propia mujer. ¿Qué otro sentido puede tener el diálogo siguiente?:

- Joey, no le tomes a Shane demasiado afecto.
- ¿Por qué no?
- No quiero que se lo tengas.
- ¿Acaso es malo?
- No.
- Entonces ¿por qué, mamá?
- Se marchará cualquier día y lo sentirás mucho... si lo aprecias demasiado (mirada perdida de Marian que revela la ausencia y desinterés de/por otro destinatario que no sea ella).

4) *Presencia física del niño como correlato de la presencia sentimental y afectiva de la madre.* Shane ha resuelto ocuparse personalmente del pistolero que turba la paz del valle, Wilson (Jack Palace), a fin de devolver la tranquilidad a la familia Starrett. Para ello debe usar de la violencia impidiendo que Joe acuda a la encerrona que los ganaderos le han tendido. Joey sentencia: «¡Shane! Has golpeado a papá con el revólver. ¡Te odio!» Marian sale en defensa del héroe y lanza al niño en su compañía:

—Shane, perdóname.

—No te ha oído (dice la madre).

De este modo, la asistencia de Joey al avance del protagonista hacia el lugar del duelo, así como su presencia en el curso de éste, llevan la huella de un desplazamiento de los atributos afectivos que, no obstante, no rompen el pudor. Presencia diferida de la mujer que justifica la última frase de Joey: «Y mamá te aprecia. Sé que te aprecia.»

5) Pero hemos afirmado que el dispositivo del correlato objetivo era un procedimiento pudoroso, no un subterfugio para que las convenciones narrativas dieran al traste con él resolviéndolo o clausurándolo (reconversión de lo poético en narrativo hartó socorrida en el cine clásico: un amor imposible dentro de los códigos del honor se resuelve favorablemente gracias a la muerte *deus ex machina* del marido). La coherencia poética exige que el elemento mediador adquiera un espesor, que no pueda ser transgredido impunemente. En otras palabras, exige ser infranqueable. Así, cuando Shane decide partir a la cita, Marian le inquiera:

—¿Hace esto por mí?

—Por usted, por Joe y por el pequeño.

Shane da media vuelta, presto a partir. La voz de Marian pronuncia su nombre. Su mirada es inequívocamente deseante. Todas las condiciones parecen cumplirse para que tenga lugar el beso, aun admitiendo que éste carezca de proyección de futuro. Pues bien, la irrupción de la voz del niño pronunciando la palabra mágica que devuelve a Marian a su función («¡mamá!») bloquea la realización del deseo y desplaza el esperado beso hacia un afectivamente contenido y prolongado apretón de manos. La llamada de alerta de Joey es el reverso narrativo de su función de mediador en el relato, pero, aún más que eso, es la consecuencia última de la elección de un recurso de la retórica irracionalista, irreductible a categorías narrativas. De esa contención, de esa coherencia no clausurada e inclausurable, surge ese maravilloso film que es *Shane*.

JENARO TALENS
Y SANTOS ZUNZUNEGUI (EDS.)

Contracampo

Ensayos sobre teoría
e historia del cine

CATEDRA

 Signo e Imagen

Índice

<i>Contracampo</i> o de la crítica como intervención. Memoria e historia de una aventura intelectual [Jenaro Talens y Santos Zunzunegui]	7
Introducción. Vida y milagros de una revista de combate. <i>Contracampo</i> (1979-1987) [Asier Aranzubia Cob]	13

CUESTIONES DE TEORÍA (I)

Ver, oír [José Luis Téllez]	7
El delirio como texto [Carmen Carceller, Juan Miguel Company, Vicente Ponce, Jenaro Talens]	60
El dispositivo pornográfico. Bases para un análisis [Juan Miguel Company]	69
Vídeo-Arte: fragmentos de una imagen [Santos Zunzunegui]	78
¡Se siente, coño! [Gonzalo Abril, Francesc Llinàs, Jesús González Requena, Bernabé Sarabia y José Luis Téllez]	82
Enunciación, punto de vista, sujeto [Jesús González Requena]	97

CINE ESPAÑOL

Crónica de un reto [Julio Pérez Perucha]	139
<i>El diputado</i> , de Eloy de la Iglesia (España, 1978) [José Luis Téllez]	157
El aparato (ideológico) de Eloy de la Iglesia [Javier Vega]	161
<i>El pico</i> : lo viejo y lo nuevo [Ignasi Bosch]	167
Dos observaciones sobre el itinerario de Manuel Gutiérrez Aragón [Julio Pérez Perucha]	174
<i>El corazón del bosque</i> , de Manuel Gutiérrez Aragón (España, 1979) [José Luis Téllez]	178
La reforma, el fascismo y las causas evitables. <i>La verdad sobre el caso Savolta</i> [Santos Zunzunegui]	181

<i>Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón</i> , de Pedro Almodóvar (España, 1980) [Alberto Fernández Torres]	187
<i>Entre tinieblas</i> [José Luis Téllez]	189
Variaciones sobre un oso de juguete. <i>La Plaça del Diamant</i> [Juan Miguel Company]	193
La soledad sonora: acerca del film <i>Dos</i> [José Luis Téllez]	200
El espejo de la muerte [Juan Miguel Company]	204
Las delicias del hogar [Francesc Llinàs]	207
Paisaje después de la batalla [Alberto Fernández Torres]	210
Dalí y el cinema: una relación frustrada [Julio Pérez Perucha]	214
José Orjas: desaparece otro secundario [Julio Pérez Perucha]	222

CINE CLÁSICO

El aprendizaje del tiempo [Juan Miguel Company]	227
<i>Bambi</i> , de Walt Disney (USA, 1942) [José Luis Téllez]	232
<i>Damas del teatro</i> : los espacios de un drama [Jesús González Requena]	234
<i>Cenizas del sentido</i> : acerca de <i>Cantando bajo la lluvia</i> [Juan Miguel Company y Jenaro Talens]	243
Toda la sal de la tierra [Javier Vega]	250
Más dura será la caída [Francesc Llinàs]	256
«Print the Legend» (Custer, Vakulinchuk, Tejero) [Paulino Viota]	266
Narratividad clásica y poética de la modernidad [Carlos Campa Marce, Vicente Sánchez Biosca, Jesús González Requena]	276
El paisaje y el Signo [José Luis Téllez]	285
El esplendor del silencio [Rafael L. Tranche]	291
Esa silla vacía o el plano secuencia de Mizoguchi [Ignasi Bosch]	298
Aproximación a Ozu [Manuel Vidal Estévez]	304
<i>Iván Grozni</i> : el abismo y la máscara [José Luis Téllez]	316
Cine y vanguardia [Manuel Palacio]	321
Historia de un ojo [Santos Zunzunegui]	330
Apoteosis de la convención: sobre <i>Una mujer de París</i> [Francesc Llinàs] ...	334
Con música de fondo [José Luis Téllez]	343
La muerte enunciada [Jesús González Requena]	350
¡Ah! ¡La foca! [Paulino Viota]	358
La mirada indiscreta [Vicente Sánchez Biosca]	376
Desplazando la mirada. Hitchcock vs. Griffith [Jesús González Requena].	389
Microcircuitos del sentido [Santos Zunzunegui]	404
Boetticher como dolencia [Álvaro del Amo]	412
El alma perdida de Robert Rossen [Rubén Montero]	422
Dos miradas sobre <i>Johnny Guitar</i> [Ángel Fernández Santos]	435
La muerte de lo mismo. <i>Fedora</i> [Jesús González Requena]	444
La modernidad (?) de <i>Ciudadano Kane</i> : a propósito del sujeto de la enunciación [Jesús González Requena]	450

CINE MODERNO

Saló: una recapitulación [Julio Pérez Perucha]	461
Uccellacci e uccellini [Jesús González Requena]	476
Avatar del buhonero [Marcia Fuster]	484
Mouchette, acerca de la pasión y la muerte [Rafael R. Tranche]	492
Una mujer en el crepúsculo: <i>Mujer entre perro y lobo</i> [José Luis Téllez] .	497
En torno a la obra de Heynowski y Scheumann [José Vicente G. Santamaría]	502
La mirada del tiempo [José Luis Téllez]	509
Avatares del desplazamiento [Juan Miguel Company]	522
La fascinación del sentido [Javier Vega]	529
<i>A idade da terra</i> : el delirio [Julio Pérez Perucha]	534
Defensa de la representación [Ignasi Bosch]	542
Las desventuras del joven Giovanni [Manuel Vidal Estévez]	545
Revuelta en el hipermercado: <i>Tout va bien</i> [Francesc Llinàs]	553
Godard + Beethoven [Manuel Vidal Estévez]	559
Otra vez [Álvaro del Amo]	563
La nueva edad del terror [Román Gubern]	565

LA DISTANCIA CORTA (ANTOLOGÍA DE CRÍTICAS)

<i>Alien</i> , de Ridley Scott (USA, 1979) [Julio Pérez Perucha]	579
<i>La noche de Halloween</i> , de John Carpenter (<i>Halloween</i> , USA, 1977) [José Luis Téllez]	581
<i>Rogopag</i> , de Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini y Ugo Gregoretti (Francia-Italia, 1962) [José Vicente G. Santamaría] .	583
<i>El resplandor</i> , de Stanley Kubrick (<i>The Shining</i> , USA, 1980) [Santos Zunzunegui]	586
<i>Gary Cooper que estás en los cielos</i> , de Pilar Miró (España, 1980) [Manuel Vidal Estévez]	591
<i>Halcones de la noche</i> , de Bruce Malmuth (<i>Nightawks</i> , USA, 1980) [Santos Zunzunegui]	595
<i>Ser o no ser</i> , de Ernest Lubitsch (<i>To Be or Not to Be</i> , USA, 1942) [Ignasi Bosch]	597
Wilder en televisión: <i>Sabrina</i> [Jenaro Talens]	600
<i>El hombre de moda</i> , de Fernando Méndez-Leite (España, 1980) [Alberto Fernández Torres]	603
Con auténtico entusiasmo. Un coloquio sobre el «neo-Hollywood» [Francesc Llinàs, Jesús González Requena, Alberto Fernández Torres, José María Carreño, Álvaro del Amo]	607