



Análisis textual del sistema clásico de continuidad: la revisión del género en *Meek's Cutoff* (Kelly Reichardt, 2010)

TEXTUAL ANALYSIS OF THE CLASSICAL CONTINUITY SYSTEM:
GENDER / GENRE REVISION IN *MEEK'S CUTOFF*
(KELLY REICHARDT, 2010)

José Manuel López-Agulló Pérez-Caballero

ESIC University, Spain

josemanuel.lopezagullo@esic.university

 0000-0002-8791-5179

Resumen

De larga tradición y arraigo cultural, el wéstern es uno de los emblemas del estilo clásico de Hollywood. Con *Meek's Cutoff* (2010), Kelly Reichardt ahondará en sus convenciones estilísticas a fin de ofrecernos una alternativa al discurso oficial del género. Un muy particular uso del montaje de plano contraplano servirá a la realizadora como forma de repensar la figura de la mujer pionera dentro del relato fundacional estadounidense.

Palabras clave

Ley del eje, género, wéstern, montaje, plano contraplano, fuera de campo.

Abstract

Western genre is one of the greatest emblems of the classic Hollywood style, deeply embodied in American cultural roots. With *Meek's Cutoff*, Kelly Reichardt will go deep into its stylistic conventions in order to offer a discourse out of the canon. The director will make a very special use of the shot reverse shot montage in order to rethink the pioneer women identity within the American founding history.

Keywords

180-degree principle, gender, western, montage, shot reverse shot, off-screen.

Sumario / Summary

1. Introducción / *Introduction*
2. Metodología y objetivos / *Methodology and objectives*
3. Descripción del objeto de estudio / *Description of the case study*
4. Montaje de continuidad: la ley del eje / *Classical continuity: the 180-degree principle*
5. Exposición de los datos / *Statement of the facts*
6. Discusión / *Discussion*
7. El fuera de campo y la posición de la cámara / *Off-screen and camera position*
8. Conclusiones / *Conclusion*
9. Bibliografía / *References*

1. Introducción

Vinculada al cine independiente estadounidense, Kelly Reichardt consiguió gran popularidad gracias al extenso circuito de festivales en que su película *Meek's Cutoff* (2010) fue exhibida y a su buena acogida por la crítica internacional¹.

Se trata de un wéstern ambientado en el año 1845 en la conocida como Ruta de Oregón. La cinta narra los acontecimientos ocurridos a un grupo de pioneros europeos (cuatro hombres, tres mujeres y un niño) cuyo objetivo es llegar a las tierras de Willamette Valley atravesando el desierto. Durante el trayecto, Stephen Meek (Bruce Greenwood), antagonista masculino del largometraje – pero también personaje que le da el título “El atajo de Meek”–, conduce al grupo de conquistadores por un supuesto atajo que durará más de lo debido. La decisión de tomar a un nativo norteamericano cayuse² (Rod Rondeaux) por rehén dividirá al grupo entre los que siguen confiando en las habilidades de liderazgo del

1. La película se estrenó en el 2010 en Venecia donde fue galardonada con el premio SIGNIS. Tras recorrer Norteamérica (Nueva York, Toronto y Sundance, entre otros festivales), en Europa, por ejemplo en el Festival de Gijón, obtuvo el Premio a la Mejor Dirección.

2. En lo sucesivo, y de acuerdo con la propia terminología del metraje, el personaje interpretado por Rod Rondeaux será definido como indio o indio cayuse. Además, Kelly Reichardt decidió no traducir las palabras del indio con el objetivo de destacar la dominancia occidental del punto de vista.

vaquero Meek y los que, como la protagonista femenina Emily Tetherow (Michelle Williams), muestran compasión por el nativo capturado.

Con frecuencia, del cine de Reichardt se dice que pertenece a géneros tan difusos como el "slow cinema"³ o el "neo-neorrealismo"⁴. Anthony Oliver Scott habla de una estética estadounidense que, a partir de la entrada del nuevo milenio, se ha interesado por los que viven en los márgenes alejándose de los artificios técnicos del cine comercial. Por su parte, Katarzyna Paszkiewicz explica cómo del cine de Reichardt se puede deducir la influencia de algunas de las obras más características del movimiento neorrealista⁵. El ladrón de bicicletas (Vittorio De Sica, 1948), explica, "es un drama donde la falta y la necesidad de un simple objeto, la bicicleta, igual que en *MEEK'S CUTOFF* donde este objeto es el agua, se convierte en el impulso que lleva adelante todo el relato" (Katarzyna Paszkiewicz, 2014, p. 348). Sin embargo, para Jonathan Rosenbaum estos calificativos no son más que muletillas anacrónicas. Kelly Reichardt es una realizadora especialmente comprometida con los mitos fundacionales de Estados Unidos, nos cuenta, y su aproximación al western cumple aquí la función de repensar la historia de este género de gran arraigo en la cultura norteamericana (2021, p. 10). La cámara de Reichardt prefiere grabar los "pequeños" detalles de tres mujeres ataviadas con laboriosos atuendos, que las grandes hazañas de los conquistadores masculinos. Y es que la película fue concebida tomando como marco de acción la siguiente pregunta: ¿Cómo sería el histórico personaje de John Wayne bajo la mirada de la mujer que le servía la comida? (Susan Morrison, 2010, p. 41). En una línea parecida a la defendida por Rosenbaum, Sophie Mayer explica cómo el objetivo de la realizadora es reformular las convenciones de este género, pero también ofrecer una imagen alternativa de la posición social de las pioneras norteamericanas. Según explica Mayer, los diarios de las pioneras europeas fueron cruciales en la historia elaborada por Jon Raymond⁶ y Kelly Reichardt. En ellos se describe la soledad de las mujeres, pero también reveladores momentos de sororidad (2016, p. 111).

3. El "slow cinema" es un estilo cinematográfico caracterizado por el uso de tomas largas, una estética minimalista que huye de los artificios de los estudios y una narratividad débil o inexistente. A este tipo de cine también se le denomina coloquialmente "cine contemplativo".

4. Anthony Oliver Scott compara ciertos cineastas estadounidenses de principios del nuevo milenio con los maestros italianos que empezaron a producir tras los desastres de la Gran Guerra. Al igual que estos últimos, algunas de sus producciones se han preocupado por las duras condiciones de vida de ciertos sectores sociales, la falta de medios, pero también la debilidad e inestabilidad de sus lazos afectivos (A. O. Scott, 2009).

5. En una conversación mantenida con su amigo el realizador Gus Van Sant, Kelly Reichardt hablará de la importancia del neorrealismo en su cine. "La semilla de Wendy and Lucy apareció poco después del huracán Katrina (...). Mirábamos mucho neorrealismo italiano y pensábamos que los temas de esas películas eran adecuados para la vida de Estados Unidos en los años de Bush" (Gus Van Sant, 2009, p. 65).

6. Para el guion de la película, Reichardt volverá a trabajar con Jon Raymond a partir de documentación y diarios de los viajes de los pioneros en Norteamérica. Estos documentos, le permitieron además una aproximación más "femenina" al western, ya que contaban con anotaciones sobre cómo se sentían las pioneras durante el trayecto o cómo les afectaba la maternidad (Sophie Mayer, 2015).

Película minimalista que huye del formato panorámico⁷, parca en palabras, pero con un muy intencionado uso de la banda de sonido (Jonathan Rosenbaum, 2021, p. 10). *Meek's Cutoff* es un wéstern decidido a contravenir algunas de las convenciones estilísticas que se le han atribuido al género. Como veremos, la cinta hace un uso muy particular del montaje de plano contraplano hasta el punto de transgredir una de las máximas de la narrativa fílmica: la ley del eje. Nuestro objetivo es entender la relación pragmática existente entre el fondo y la forma fílmica. Kelly Reichardt nos quiere contar una historia sobre pioneros norteamericanos al margen de la narrativa oficial, pero ¿qué procedimientos formales y técnicas de montaje usará para cumplir tal objetivo?

2. Metodología y objetivos

Dentro del campo analítico que *Meek's Cutoff* nos ofrece, tomaremos como objeto de estudio la escena en que nuestra protagonista, la pionera Emily Tetherow, rifle en mano, decide enfrentarse al conquistador Stephen Meek.

Para ello, hemos elaborado una tabla que, a modo de guion a posteriori (découpage), describe los procedimientos de la puesta en escena y que, siguiendo las recomendaciones de Vicent J. Benet (2004), incluye también la banda de diálogo. Las variables a que prestaremos atención serán: tamaño y angulación de los planos, personajes en cuadro, diálogos in / off y dirección de la mirada.

Para llevar a cabo nuestro análisis, nos centraremos en uno de los recursos propios del estilo clásico de Hollywood: el montaje de continuidad. Más concretamente, analizaremos la articulación sintáctica del montaje de plano contraplano a fin de examinar cómo la realizadora logra contravenir las recomendaciones de esta técnica, creando así una dislocación espacial del espectador en el conjunto de la historia. Una vez analizado el sistema clásico de continuidad, tomaremos como marco teórico la semiótica feminista de Teresa de Lauretis con el objetivo de establecer una lectura en clave de género de este relato fundacional. Como trataremos de demostrar, Kelly Reichardt altera los principios compositivos de la sintaxis fílmica para ofrecer al espectador un nuevo punto de vista acerca de la historiografía del género.

Es importante resaltar que nuestra meta no es decidir si el presente texto fílmico hace un buen o mal uso de esta técnica de montaje –si participa de una

7. La realizadora tomará la decisión de rodar en "Academy ratio" (1.37:1), formato de imagen menos dinámico que el panorámico (típicamente usado en el wéstern). Además, esta imagen casi cuadrada sirve como forma de experimentar ciertos límites que representan, por un lado, la falta de conocimiento sobre el trayecto, pero también, y muy especialmente, la visión limitada de las mujeres debido a los aparatosos bonnets que cubrían sus cabezas (Paul Ramaeker, 2011).

lógica espacial al modo de la narrativa clásica de Hollywood-, sino constatar, por decirlo con las palabras de Jesús González Requena, la riqueza textual del filme. Porque, "un texto será tanto más rico cuantos más tránsitos y más entrecruzamientos sean posibles en su volumen" (Jesús González Requena, 1985, p. 40). A pesar de que, para ello y como trataremos de demostrar, sea necesario contravenir la lógica causal de la imagen cinematográfica.

La hipótesis que manejamos es que solo rompiendo con algunos de los preceptos técnicos del estilo clásico es posible contar esa "otra" historia al margen del discurso hegemónico del cine (Teresa de Lauretis, 1989, p. 33), aunque el peaje sea sacrificar ciertos principios de intelección fílmica.

3. Descripción del objeto de estudio

En la secuencia en que se enmarca nuestra escena objeto de análisis, el grupo de pioneros se enfrenta a una empresa especialmente laboriosa: atravesar una acuada vaguada con todo el equipaje, los animales y las tres carrozas. No sin dificultad, logran bajar las dos primeras ayudados por unas cuerdas, pero con la tercera carroza no correrán la misma suerte. Un plano detalle nos muestra una cuerda muy desgastada, que finalmente se rompe soltando la última carroza campo a través.

Vemos al grupo perplejo en plano general asomado desde lo alto de la ladera. La carroza ha volcado y con ella el acervo de utensilios de los pioneros. En primer plano, la cámara sigue al más valioso de todos: el bidón con agua. Reichardt nos mostrará a continuación todos los objetos esparcidos por el suelo y, de entre todos ellos, Emily Tetherow recogerá un rifle. A continuación, un plano largo muestra a Glory White (Shirley Henderson) desesperada, convencida de que los indios están cerca.

La escena en cuestión empieza con un plano detalle y picado de las botas de Stephen Meek. A continuación y desde fuera de cuadro, el vaquero exclama: "Hey, hey, put that down! That doesn't belong to you!" (planos 2 y 3). Un plano general muestra a Meek y su caballo. El grupo lo mira asombrado. En primer plano ligeramente picado, vemos al indio cayuse hurgar entre los objetos del suelo; pues ignora las imperativas palabras del conquistador quien insiste: "I'm warning you. If you don't put that down right now, you're gonna be mighty sorry" (plano 5). Escéptica, en primer plano, Emily le dice a Meek que deje al indio en paz. Un plano general muestra al indio en cuclillas, a una Emily descreída y a Stephen Meek furioso que se acerca al cayuse.

Desde el fondo de la imagen, Meek desenfunda su pistola. "You've taken us just about as far as you need to go. End this game right now". Solomon Tetherow (Will Patton), que observa la escena, interrumpe la acción. Un plano medio corto

muestra a Emily Tetherow que gira su rostro. Sobre esta imagen, se imprimen nuevamente las combativas palabras de Meek, "Oh, I see a need" (plano 9).

El indio se incorpora dirigiendo su asustada mirada al enfurecido vaquero (plano 10). A continuación, en plano medio, vemos a Meek apuntarle con una pistola. "Well, you have got some feelings in you after all". Notamos un ligero balanceo de la cámara y la profunda respiración del vaquero que continúa pistola en mano. Pero, una nueva voz en off se imprime sobre esta imagen: "I'd be wary", manifiesta Emily. Rifle en mano, se interpone en medio del binomio formado por el indio y el vaquero. Es ahora nuestra protagonista la que apunta con su arma a Stephen Meek (plano 12).

La composición visual merece toda nuestra atención: dos armas de fuego, una carroza volcada y el indio paralizado a punta de pistola. Pero también Meek inmóvil al saberse apuntado por el rifle de Emily. El cuadro es el siguiente: tres sujetos sostenidos por dos armas (plano 13).

Como el espectador, los pioneros observan perplejos la escena (planos 14, 15, 16, 17 y 18). Es entonces cuando el conquistador inicia un discurso acerca de las supuestas maldades que el rehén tiene previstas llevar a cabo con el grupo; pero Emily se muestra impasible y suscribe irónicamente las palabras del vaquero (plano 25).

Como el resto del grupo, el espectador se encuentra igualmente asombrado con el giro de la acción; pero, agreguemos, también desorientado. El recorrido por todos estos planos y la escena derivada de ellos produce cierta confusión: ¿desde qué perspectiva, desde qué posición, el espectador observa la acción? ¿Cómo es la construcción espacial de la escena?

4. Montaje de continuidad: la ley del eje

En el presente análisis, analizaremos el sistema clásico de continuidad a partir del uso del montaje de plano contraplano, para así preguntarnos: ¿cuál es el aporte teórico, técnico y narrativo en base al uso de este sistema por parte de nuestra realizadora?

Sabemos que el montaje no es más que la organización de los diferentes planos en el conjunto de la historia, siendo el corte la forma convencional de unir los diferentes planos. Tal y como explica David Bordwell, esta técnica sirve para controlar el ritmo de la historia, pero también para construir un espacio fílmico coherente. Permite al realizador unir dos elementos en un espacio imaginario sin interrumpir la atención del espectador (David Bordwell & Kristin Thompson, 1995, p. 257). Esto es: el montaje en continuidad tiene como objetivo controlar el potencial perturbador de la imagen fragmentada en planos, haciendo que la transición de un encuadre a otro sea suave e inteligible. Por ejemplo, nos cuenta Bordwell,

los planos de conjunto tienen mayor duración que los medios y estos, a su vez, son más largos que los planos detalle; pues se entiende que el espectador necesitará más tiempo para “leer” los planos con más cantidad de información (1995, p. 262).

Muchos son los procedimientos usados en el sistema clásico de continuidad filmica; pero dentro de todos ellos, y en lo relativo a nuestro análisis, es obligado hablar de la conocida como ley del eje o línea central.

En el estilo continuo, el espacio de una escena se construye de acuerdo con lo que se denomina eje de acción, “línea central” o “línea de 180º”. Se supone que la acción de una escena –una persona caminando, dos personas conservando, un coche avanzando por una calle– tiene una línea discernible y predecible. El eje de acción determina un semicírculo, o un área de 180º, donde se puede emplazar la cámara para presentar la acción. En consecuencia, el cineasta planeará, filmará y montará los planos de forma que respeten esta línea central. La labor de la cámara y la puesta en escena de cada plano se manipulará para establecer y subrayar el espacio de 180º. (David Bordwell & Kristin Thompson, 1995, p. 262)

Entonces, en una escena en que tenemos a dos personajes conversando, se produce una línea imaginaria que vehicula ambas miradas. Es decir, que si el primer sujeto mira a derecha de cámara (situado, por tanto, en la izquierda de cuadro), el segundo sujeto mira a izquierda de cámara (quedando emplazado en la derecha) y entre ambas miradas se produce el eje de la acción. La cámara deberá quedar situada a un único lado del eje –de ahí el término 180º– pues si cruza dicho umbral –si se viola dicha regla– el espectador quedará desorientado. De acuerdo con Josep Prósper Ribes “el estudio del montaje es uno de los fundamentos para comprender cómo funciona el sistema de continuidad y es consecuencia de un concepto narrativo que pretende convertir al espectador que observa el universo diegético propuesto por un relato audiovisual en un ente ubicuo” (2013, p. 378). Lo que significa una doble identificación con los personajes, pero también con los acontecimientos sucedidos en la diégesis.

Pero esta regla, no solo ayuda a no mezclar las mitades derecha e izquierda de la pantalla, a establecer la correcta correspondencia, por ejemplo, entre las miradas de dos personajes que conversan; también divide el espacio cinematográfico en dos: mostrable / no mostrable; es decir, que construye retroactivamente un espacio fuera de campo.

Todos estos elementos crean un espacio único compuesto por el espacio en campo (lo que se muestra en un momento determinado) y el espacio fuera de campo (lo que se mostró anteriormente –espacio fuera de campo conocido– o lo que se sugiere a partir del espacio en campo –espacio fuera de campo supuesto–). (Josep Prósper Ribes, 2013, p. 384)

Es cierto que la técnica de plano contraplano ayuda a generar la sensación de que ningún espacio escenográfico importante queda sin justificación, pero también oculta parte del mismo, de ahí el concepto de “fuera de campo supuesto”. Por ejemplo, la introducción de un detalle de un objeto previamente inexistente en el conjunto de planos que conforman una determinada escena otorga a dicho objeto una relevancia especial y ayuda a suturar la capacidad especulativa del espectador acerca de lo que posiblemente está sucediendo fuera de cuadro (Stephen Heath, 1981). El sistema espacial apoyado en el eje de 180º se convierte, de este modo, en un vehículo técnico para la causalidad narrativa que, junto al espectador, completa la ilusión de un espacio de ficción perfectamente transparente e íntegro, capaz de contar una historia narrativamente coherente. Pero también, este sistema pone de manifiesto hasta qué punto el eje de acción define un campo coherente pero limitado al espectador; un umbral que en ningún caso debe cruzarse.

La ley del eje aterriza aquí como delimitador geográfico del espacio narrativo para la cámara y el espectador, y sirve de guía para que este último quede siempre “al mismo lado de la historia”. Lo que sucede, nos cuenta Bordwell, es que la narración reconoce al espectador y le propone una “mejor” mirada del acontecimiento narrado situándolo en un determinado lugar de la historia, tratando de eliminar posibles ambigüedades (1995, p. 62). Pero ¿cuáles son las consecuencias narrativas del uso y transgresión de dicha técnica?

5. Exposición de los datos

Proponemos a continuación una tabla de la escena titulada “Estructura triangular del plano contraplano” con una descripción detallada de los planos que la forman. Hemos querido introducir la banda de diálogo asociada a cada uno de los planos aun sabiendo que, en algunos casos, excede los límites del plano en que se encuentra (tab. 1).

La escena escogida como campo de análisis está formada por 35 planos repetidos, en su mayoría, de manera alternada. De la serie de repeticiones, 4 planos insisten con mayor frecuencia: los rostros en plano medio de Stephen Meek (planos 11, 27 y 29), de Emily Tetherow (planos 6, 9, 12, 21, 28, 31 y 33) y del indio cayuse (planos 5, 10, 22, 26, 30 y 34); así como un plano general con los tres protagonistas estructurados triangularmente y sostenidos apunte de dos pistolas (planos 7, 13, 20, 23, 25 y 32).

Tabla 1.*Escena: Estructura triangular del plano contraplano.*

Plano	Tamaño	Angulación	Personaje/s	Diálogo (in/off)	Dirección (mirada)
1	Detalle (botas de Meek)	Picado	Stephen Meek	n/a	n/a
2	Conjunto	Frontal	Millie Gately, Thomas Gately, Glory White, Jimmy White y William White	S. Meek (off): "Hey, hey; put that down!"	n/a
3	General	Frontal	Stephen Meek	S. Meek: "That doesn't belong to you!"	n/a
4	Conjunto	Frontal	Millie Gately, Thomas Gately, Glory White, Jimmy White y William White	n/a	n/a
5	Medio	Picado	Indio	S. Meek (off): "Have some respect! Hey! I said put that down, heathen! I'm warning you. If you don't put that down right now, you're gonna be mighty sorry"	Izda.
6	Medio	Frontal	Emily Tetherow	E. Tetherow: "What does it matter? Just let him be"	Dcha.
7	Conjunto	Frontal	Emily Tetherow, Stephen Meek y el Indio	S. Meek: "Well, it's the principle of the matter. All right, that's it. That's it. You've taken us just about as far as you need to go. End this game right now"	n/a
8	General	Medio frontal	Stephen Tetherow	S. Tetherow: "Put it away, Meek. There's no need"	Dcha.
9	Medio	Medio frontal	Emily Tetherow	S. Meek: "Oh, I see a need"	Izda.

Plano	Tamaño	Angulación	Personaje/s	Diálogo (in/off)	Dirección (mirada)
10	Medio	Picado	Indio	n/a	Dcha.
11	Medio	Frontal	Stephen Meek	S. Meek: "Well, you have got some feeling in you after all"	Izda.
12	Medio	Frontal contrapicado	Emily Tetherow	E. Tetherow: "I'd be wary"	Izda.
13	Conjunto	Frontal	Emily Tetherow, Stephen Meek y el Indio	n/a	n/a
14	Primer plano	Medio frontal	Jimmy White y William White (plano medio, desenfocado)	n/a	Dcha.
15	Primer plano	Medio frontal	Glory White	n/a	Dcha.
16	Primer plano	Medio frontal	Thomas Gately	n/a	Dcha.
17	Primer plano	Medio frontal	Millie Gately	n/a	Dcha.
18	Primer plano	Medio frontal	William White	n/a	Dcha.
19	General	Medio frontal	Stephen Meek	S. Meek: "You people got no idea..."	Dcha.
20	Conjunto	Frontal	Emily Tetherow, Stephen Meek y el Indio	S. Meek: "what you're dealing with here"	n/a
21	Medio	Frontal contrapicado	Emily Tetherow	M. Tetherow: "Well, neither do you, Mr. Meek. You've proved that amply by now"	Izda.
22	Medio	Medio frontal	Indio	n/a	De izda. a dcha.
23	Conjunto	Frontal	Emily Tetherow, Stephen Meek y el Indio	S. Meek: "It seems like your woman got some Indian blood in her, Mr. Tetherow..."	n/a

Plano	Tamaño	Angulación	Personaje/s	Diálogo (in/off)	Dirección (mirada)
24	Conjunto	Frontal	Millie Gately, Thomas Gately, Glory White, Jimmy White y William White	S. Meek: "Could be water. Could be an army of heathens"	Dcha.
25	Conjunto	Frontal	Emily Tetherow, Stephen Meek y el Indio	E. Tetherow: "Could be"	n/a
26	Medio	Frontal contrapicado	Indio	n/a	De dcha. a arriba
27	Medio	Frontal picado	Stephen Meek	S. Meek: "Well, maybe you'd like to wager"	De izda. a dcha.
28	Medio	Frontal	Emily Tetherow	S. Meek: "Water or blood." E. Tetherow: "I'll leave the wagering to men like you"	Izda.
29	Medio	Frontal picado	Stephen Meek	S. Meek: "Don't think you ain't wagering"	Dcha.
30	Medio	Frontal contrapicado	Indio	S. Meek: "And you don't even know what cards you got"	De dcha. a izda.
31	Medio	Frontal	Emily Tetherow	n/a	Izda.
32	Conjunto	Frontal	Emily Tetherow, Stephen Meek y el Indio	S. Meek: "That's some pumpkins. You a lucky savage, boy. You got a guardian angel here. All in good time the cards are gonna fall very soon"	n/a
33	Medio	Frontal	Emily Tetherow	n/a	Izda.
34	Medio	Picado	Indio	n/a	Izda.
35	Conjunto	Frontal	Millie Gately, Thomas Gately, Glory White, Jimmy White y William White	n/a	n/a

Fuente: elaboración propia.

Plano 7 (fotograma Meek's Cutoff, Kelly Reichardt. 2010).



Plano 10 (fotograma de la película).



Plano 11 (fotograma de la película).



Plano 12 (fotograma de la película).



Plano 13 (fotograma de la película).



Plano 14 (fotograma de la película).



A su vez, estos cuatro planos con mayor presencia, producen las siguientes series de repeticiones. Primera: con los planos 9, 10, 11, 12 y 13. Segunda: 20, 21, 22 y 23. Y tercera: 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31 y 32. Las series están recortadas por la aparición de un encuadre de un/os pionero/s que observa/n la escena desde fuera: planos 14, 15, 16, 17, 18 ó el 24. Hay que añadir que la repetición no siempre mantiene el mismo orden; por ejemplo, la primera serie se inicia con el rostro escéptico de Emily Tetherow quien, a estas alturas del metraje, duda seriamente de las habilidades conquistadoras de Stephen Meek; mientras que las dos siguientes, con planos del conjunto de los tres protagonistas.

6. Discusión

Retomando entonces la pregunta con la que iniciábamos nuestro estudio: ¿en qué punto de la escena, con qué plano el espectador pierde su localización espacial? Nuestra propuesta es que tal desorientación es consecuencia de la transgresión de la ley del eje. Si, como decíamos, en el montaje de plano contraplano se produce el encuentro entre las miradas de dos personajes –el primero mira hacia la derecha del encuadre y el segundo hacia la izquierda–, generándose en consecuencia una línea imaginaria o eje de acción, ¿qué sucede en la presente escena? Expongamos a continuación el uso que la realizadora hace del montaje de plano contraplano.

El indio (plano 10), que se sabe apuntado por la pistola de Meek, dirige su mirada hacia la derecha del encuadre. Como es de esperar –plano contraplano clásico–, el encuadre siguiente nos muestra a Meek (plano 11) dirigiendo su pistola y mirada hacia la izquierda de la imagen; esto es, al indio. Produce en consecuencia un vector imaginario que vehicula ambas miradas y que funciona como eje de la acción. Pero a este sencillo esquema hay que añadirle un tercer encuadre. Un plano medio frontal y ligeramente contrapicado de Emily Tetherow (plano 12) que desenfunda también su arma para dirigirse todavía no sabemos a quién. La banda de diálogo no ofrece ayuda al respecto. “I’d be wary”, espeta Emily. La incertidumbre de que hablamos surge porque, al igual que Meek, nuestra anómala heroína mira al lateral izquierdo de la imagen, por lo que, siguiendo las prescripciones del montaje de continuidad, también se estaría dirigiendo al indio cayuse. Pero ¿cómo es esto posible? A estas alturas de la cinta, cualquier espectador ha inferido cierta simpatía por parte de nuestra protagonista hacia el indio capturado. Entonces, ¿a quién apunta Emily con su rifle y mirada?

Planos 10 y 11.*Planos 10 y 12.**Planos 11 y 12.*

La narración ofrece amplias pistas al respecto, pero al nivel de la composición visual, y tomándonos en sentido estricto la función del plano contraplano, la mirada y rifle de Emily se dirigen a su opuesto en encuadre; es decir, al que previamente mira hacia la derecha del mismo: al indio (plano 10). El espectador siente aquí un ambivalente efecto: aun sabiendo que es narrativamente improbable

que Emily se dirija al indio con su rifle, haciendo caso a lo estrictamente formal, el montaje de plano contraplano podría conducirnos a pensar lo contrario. ¿Por qué entonces esta breve dislocación espacial en donde los aspectos estilísticos y los narrativos no se encuentran? ¿Por qué lo que nos quiere contar la historia contradice las convenciones estilísticas canónicas del montaje de continuidad? A nivel formal, esta breve dislocación espacial es corregida a continuación por la realizadora que nos ofrece un plano de conjunto de la escena (plano 13).

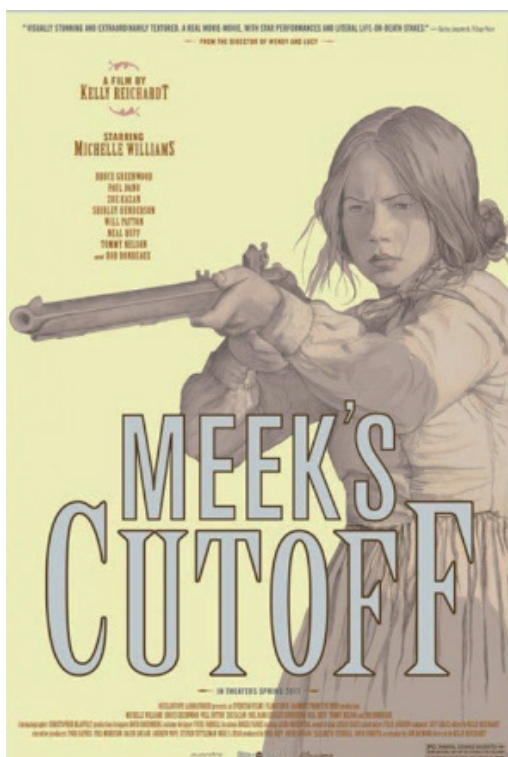
Podríamos presuponer que se trata de un desliz de nuestra realizadora –de un error en el *récord-*, pero entonces entraríamos de pleno en un modelo de análisis evaluativo sobre el uso del montaje en *Meek's Cutoff*. Y, como decíamos, nuestro objetivo aquí es “constatar la riqueza textual del filme”; esto es, tomarnos en serio esta multiplicación del sentido que solo el análisis textual nos permite abordar (Jesús González Requena, 1985, p. 35). Además, hay que tener en cuenta las siguientes dos circunstancias. Por un lado, que esta alternancia de planos medios con nuestros tres protagonistas se volverá a repetir al menos dos veces más. Y por otro, que ese plano dislocado (plano 12), ese que formalmente parece haberse colado en el intersticio que forman los planos 10 y 11, es absolutamente crucial en el conjunto del filme. Detengámonos aquí.

Un error en el uso de esta técnica de montaje señala una grieta en el tránsito de la historia. Una grieta por la que nuestra protagonista Emily parecería asomar la cabeza. Sin embargo, dicho dislocamiento espacial se repite varias veces a lo largo de la escena y, no solo eso, es que además la imagen que dicha grieta nos ofrece protagonizará el cartel de la cinta. Es decir, que ese plano que contradice las expectativas del espectador formado en las convenciones estilísticas del montaje clásico de continuidad se destaca hasta el punto de convertirse en imagen de cartel. Sí, se trata de Emily Tetherow, nuestra protagonista, pero lo relevante aquí es que es precisamente ese encuadre en su unicidad, ese que parecería mirar hacia el lugar equivocado, el que encabezaría el póster de la película *Meek's Cutoff*⁸.

A fin de estabilizar toda esta arquitectura visual hecha de convenciones y transgresiones estilísticas, Reichardt muestra a nuestros tres protagonistas reunidos en un mismo encuadre general. Sin embargo, para ello sitúa la cámara de espaldas a Emily (planos 7, 13, 20, 23, 25 y 32); es decir, que nuevamente rompe el sistema de continuidad al situar el punto de grabación al otro lado del eje. Esta es la encrucijada visual y narrativa que nos propone la realizadora y, como tal, debemos tomárnosla en serio: lo que es coherente en el plano formal, no lo es en el narrativo, y de igual forma, lo que es coherente en el plano narrativo, no lo es en lo formal. Quizá sea pertinente analizar la imagen, discutir sobre ella, en un tercer escenario más allá de lo estrictamente formal y narrativo: en lo discursivo.

8. Ilustración de la artista Marlene McCarty.

Plano 12.

Póster *Meeke's Cutoff* (Marlene McCarty, 2010).

Plano 20.



7. El fuera de campo y la posición de la cámara

Del sistema clásico de continuidad hemos destacado, por un lado, el montaje de plano contraplano y, por otro, el eje de acción que delimita el campo profílmico y que asegura un espacio libre de incongruencias perceptivas. Sin embargo, como acabamos de ver, Reichardt transgrede este sistema y no solo eso, al hacerlo contradice el eje de las miradas previamente establecido entre los protagonistas masculinos de la historia: el indio y el vaquero. Pero ¿cuáles son las consecuencias de dicho riesgo?

Para continuar con nuestro análisis en el plano discursivo –más allá de lo estrictamente formal y narrativo–, es necesario un último repaso de dos conceptos altamente ligados, uno, al montaje de plano contraplano y, otro, al cine como maquinaria histórica de producción de sentido. Estos son: fuera de campo y tecnologías del género.

Tecnologías del género es quizá uno de los conceptos más célebremente usados por la teoría y crítica audiovisual de los últimos tiempos. Fue acuñado por Teresa de Lauretis y parte del supuesto de que el campo de la significación social está regulado por una serie de representaciones o tecnologías del género. Entre estas tecnologías, la semióloga italiana destaca el aparato cinematográfico por ser capaz de construir visibilidad, pero también y, en consecuencia, lugares ciegos de representación: “espacios en los márgenes del discurso hegemónico, espacios sociales socavados en los intersticios de las instituciones y en las grietas y resquebrajaduras de los aparatos del poder-saber” (1989, p. 33).

En lo relativo a nuestro análisis, resulta especialmente relevante el modo en que la teórica hace uso del concepto fuera de campo: “el espacio no visible en el cuadro pero que puede inferirse a partir de lo visible en el cuadro” (Teresa de

Lauretis, 1989, p. 34). En una línea argumental semejante a la desarrollada por Bordwell, de Lauretis explica cómo, en el cine clásico y comercial, este espacio “fuera de” es borrado y encerrado en la imagen por las reglas cinemáticas de la narrativa apoyado en procedimientos técnicos como, por ejemplo, el montaje de plano contraplano o la ley del eje, que transforman, como decíamos, este espacio no visible en espacio fuera de campo supuesto (1989, p. 34).

A pesar de que el objetivo del montaje es construir un espacio límpido para un espectador ideal, de Lauretis subraya el proceso de ocultamiento necesario para construir dicho espacio; de ahí el concepto de tecnología del género. Y es que en esa imagen transparente que nos ofrece el cine resiste un espacio “dejado de lado” que no puede ni debe ser tratado sencillamente como invisible; pues como mínimo, asegura, en dicho lugar encontramos dos objetos: el espectador y la cámara.

Bajo esta perspectiva, el aparato cinematográfico es un “aparato del poder-saber” en tanto que presupone a un espectador libre de contradicciones perceptivas e históricas; pero también, en tanto que participa de ese ocultamiento necesario para producir intelección. Es decir, que esa “mejor” mirada que el dispositivo cinematográfico clásico ofrece al espectador es en realidad el resultado de toda una tradición ideológica y tecnológica, nos cuenta. Siendo en este sentido que el concepto fuera de campo tiene una doble implicación discursiva: como el fuera del género que caracteriza al sujeto del feminismo, pero también como fuera de los géneros cinematográficos (Teresa de Lauretis, 1989).

De Lauretis no niega la operatividad del sistema clásico de continuidad en términos narrativos, pero tampoco ignora las operaciones discursivas de la técnica cinematográfica para producir una imagen coherente para un espectador medio. El término ideología aparece aquí como el sistema de ideas que funciona bajo una determinada dominancia histórica, discursiva y tecnológica. Si bien, conceptos tan propiamente cinematográficos como montaje, plano contraplano, eje de continuidad o fuera de campo son cruciales para entender la relación entre forma y narrativa fílmica, de Lauretis subraya la importancia de la ideología sobre la que se articula el discurso audiovisual. Es en este sentido que nos parece particularmente relevante la apuesta de la semióloga italiana. Pues, junto a la imagen coherente que nos ofrece la tecnología fílmica, existe todo un artificio técnico hecho de reglas y procedimientos narrativos que, como tal, pueden y deben ser repensados.

El aporte crucial de esta perspectiva es la capacidad de dotar a la escena analizada de un espesor teórico más allá de lo puramente formal y narrativo. La posibilidad de que la tecnología cinematográfica sea una operación discursiva que produce espacios de representación, pero también de ocultamiento, facilita

la posibilidad de pensar en la imagen como un espacio capaz de intelección y, por tanto, potencialmente contradictorio⁹.

Decíamos que Reichardt abre una grieta en el discurso lógico del filme y que, por esa grieta, vemos asomar un plano medio de Emily Tetherow rifle en mano. El uso que hace la realizadora del montaje de plano contraplano sirve aquí no para ocultar, sino para resaltar las contradicciones internas de esta técnica fílmica rompiendo en consecuencia con el discurso hegemónico del cine. Un plano que no debería estar ahí –acompañado por la mirada escéptica de nuestra protagonista a lo largo del filme– sirve como forma de cuestionar las convenciones estilísticas de un género de gran calado en la historia de la imagen fílmica, el *western*. Lo que aquí viene a significar que contar “otra historia al margen del discurso hegemónico” implica repensar la forma fílmica. Y que esta última, en su versión más aséptica, debe ser entendida como una operación discursiva fruto de un modelo ideológico de representación¹⁰. De lo que se trata es de preguntarse por la narrativa cinematográfica –por las historias que nos cuenta el cine– sin olvidar la técnica ni el lugar desde donde se narra; esto es, el aparato cinematográfico.

8. Conclusiones

A la luz de este sucinto repaso, el contradictorio plano 12 –aquel en que Emily Tetherow se introduce en mitad del enfrentamiento entre el indio y el vaquero Meek– vendría a significar la dislocación espacial de la mirada del espectador y, por tanto, la corrupción formal del sistema de continuidad fílmica. La cámara de Reichardt atraviesa el eje imaginario que sostiene el plano contraplano con el objetivo de repensar toda una tradición ideológica y tecnológica. Es decir, de repensar el aparato cinematográfico en tanto que “aparato del poder-saber” para así introducir en el interior de la imagen ese espacio fuera de campo marginado por la propia técnica audiovisual. Con todas las contradicciones formales y narrativas que dicho gesto conlleva y de las que hemos querido dar debida cuenta.

En este sentido, resulta especialmente relevante la aproximación de de Laurotis quien asegura que la tradición teórica de los discursos en torno al cine, como por ejemplo la semiología de los sesenta y de los setenta, dejaron de lado

9. Autores como Stephen Heath (*Questions of Cinema*, 1981), Jean-Louis Comolli (*Cine contra espectáculo. Técnica e ideología*, 2010) o Teresa de Laurotis, pondrán el foco en el aparato cinematográfico como una tecnología social, histórica e ideológica que construye al sujeto al tiempo que impone una muy concreta forma de visión heredera del Quattrocento italiano (“Apparatus Theory” será la etiqueta que los englobe). La cámara aparece, así como el espacio en que convergen dos conceptos altamente ligados: ideología y representación.

10. La referencia a Louis Althusser y su célebre *Ideología y aparatos ideológicos del estado* (2005) es clave para la teoría y crítica feminista elaborada en *Technologies of Gender* (1989, p. 11).

en su programa analítico la producción semiótica de la otredad y la diferencia, al centrarse principalmente en cómo se construye y se percibe coherentemente la concatenación causal de la imagen en movimiento; esto es, cómo se produce sentido. Pues bien, lo que el presente análisis nos permite es abordar la cuestión de la diferencia a partir de un paradigma analítico más allá de lo estrictamente formal y narrativo.

¿Cómo es posible integrar ese "otro" espacio que convive junto al espacio mostrado? ¿Cómo introducirlo sin perjudicar las leyes de la intelección? Esta parece ser la pregunta a la que nos enfrenta Reichardt.

Porque esa "otra parte" del discurso hegemónico, ese "otro" espacio que aparece como intersticio en la narrativa oficial del *wéstern*, no es una historia futura utópica o un pasado mítico, nos cuenta. Es la otra parte del discurso aquí y ahora, los puntos ciegos o el fuera de plano de sus representaciones. Tal y como expone de Lauretis:

Esas dos clases de espacios [el de la representación y el de su exterior o fuera de plano] no están ni en oposición uno con otro ni eslabonados en una cadena de significación, pero coexisten concurrentemente y en contradicción. El movimiento entre ellos, por lo tanto, no es el de una dialéctica, de una integración, de una combinatoria, o de la *différance*, sino que es la tensión de la contradicción, de la multiplicidad y de la heteronomía. (1992, p. 452)

Ese cruce en las miradas que se produce por un plano que no debería estar ahí genera una tensión irreductible que, como claramente manifiesta la semióloga, poco o nada tiene que ver con la síntesis marxista propuesta en su dialéctica de la historia, ni mucho menos con una combinatoria de diferentes puntos de vista que, unidos todos ellos, vendrían a ofrecernos una versión más completa de la realidad. Se trata de una multiplicidad, de una heteronomía ingobernable por la lógica causal de la imagen fílmica. Una tensión vivida como contradicción que, en nuestro caso, hemos situado en dos niveles diferenciados y enfrentados: el técnico y el narrativo.

La lógica causal que articula la narrativa clásica del *wéstern* es aquí reformulada aun a riesgo de sacrificar el espacio de seguridad que la ley del eje había construido para el espectador. Reichardt propone así un modelo de ser en la imagen fílmica que existe como espacio en contradicción interna, como una imagen que ocupa el lugar que no le corresponde, pero que sin embargo dota al relato de un espesor narrativo que no sería posible respetando los cánones del sistema clásico de continuidad.

9. Bibliografía

- Althusser, Louis (2005). *Ideología y aparatos ideológicos del estado*. Buenos Aires: Nueva Visión Argentina.
- Benet, Vicente J (2004). *La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine*. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, David & Thompson, Kristin (1995). *El arte cinematográfico: una introducción*. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, David (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Comolli, Jean-Louis (2010). *Cine contra espectáculo. Técnica e ideología*. Buenos Aires: Manantial.
- González Requena, Jesús (1985). «Film, discurso, texto. Hacia una teoría del texto artístico». *Revista de Ciencias de la Información* (2). Madrid: Universidad Complutense, pp. 15-40. <http://www.gonzalezrequena.com/resources/1985%20Film,%20discurso,%20texto.pdf>
- Heath, Stephen (1981). *Questions of Cinema*. Indiana: Bloomington University Press.
- Lauretis, Teresa de (1992). *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica y Cine*. Madrid: Cátedra.
- Lauretis, Teresa de (1989). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. London: Macmillan Press. Traducción de Ana María Bach y Margarita Roulet. <https://www.caladona.org/grups/uploads/2012/01/tecnologias-del-genero-teresa-de-lauretis.pdf>
- Mayer, Sophie (2015). *Political animals. The new feminist cinema*. London/New York: I. B. Tauris.
- Morrison, Susan (2010). «In Transit: Kelly Reichardt's Meek's Cutoff». *CineAction*, (82-83), pp 40-44.
- Paszkiwicz, Katarzyna (2014). *Gender y genre en las cineastas estadounidenses a principios del siglo XXI*. [Tesis doctoral, Universidad de Barcelona]. Repositorio de tesis de la Universidad de Barcelona. <https://www.tesisenred.net/handle/10803/283168>
- Prósper Ribes, Josep (2013). El sistema de continuidad: montaje y causalidad. *Historia y Comunicación Social* (18). Nº ESP. Octubre. Madrid: Universidad Complutense, pp. 377-386. <https://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/43973/41581>
- Ramaeker, Paul (1 de octubre de 2011): «Watching Meek's Cutoff with My Parents». *The Third Meaning*. <https://3rdmeaning.wordpress.com/2011/10/01/watching-meek%E2%80%99s-cutoff405with-my-parents/>
- Rosenbaum, Jonathan (2021): «Cruzando el desierto». *Caimán Cuadernos de Cine* (103). Abril, pp 6-12.
- Scott, Anthony Oliver (17 de marzo de 2009). «Neo-Neo Realism». *New York Times*. <https://www.nytimes.com/2009/03/22/magazine/22neorealism-t.html?pagewanted=all>
- Van Sant, Gus (2009). «Conversación» en Chiapussi, Fernando, *El cine de Kelly Reichardt, El Sueño (americano) Terminó*. Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad.