

Buffalo Bill postclásico (*The Silence of the Lambs*, 1991) vs. Buffalo Bill clásico (*The Plainsman*, 1936)

BASILIO CASANOVA VARELA

➤ Buffalo Bill postclásico (*The Silence of the Lambs*, 1991) vs. Buffalo Bill clásico (*The Plainsman*, 1936)

Comparamos en este artículo dos modos de relato: el postclásico y el clásico. Enumeramos los rasgos mayores del primero tomando como ejemplo *The Silence of the Lambs* (Jonathan Demme, 1991); como ejemplo del segundo hemos elegido *The Plainsman* (Cecil B. DeMille, 1936). Establecemos los rasgos distintivos en ambos films del personaje de Buffalo Bill. Comparamos también la decisiva figura del *Destinador*. Nos apoyamos para ello en la metodología de análisis textual propuesta por Jesús González Requena y en las operaciones del lenguaje simbólico observadas por Roman Jakobson.

Palabras clave: cine clásico; cine postclásico; análisis textual; lenguaje simbólico; Destinador.

➤ Postclassical Buffalo Bill (*The Silence of the Lambs*, 1991) vs. Classical Buffalo Bill (*The Plainsman*, 1936)

In this article we compare two modes of filmic narration: the post-classical and the classical. We enumerate the major features of the former, taking *The Silence of the Lambs* (Jonathan Demme, 1991) as an example; as an example of the latter we have chosen *The Plainsman* (Cecil B. DeMille, 1936). In both films we establish the distinctive features of the character of Buffalo Bill. We also compare the decisive figure of the Sender. We rely on the textual analysis methodology of professor Jesús González Requena and on the operations of the symbolic language observed by Roman Jakobson.

Key Words: Classical Cinema; Post-classical Cinema; Textual Analysis; Symbolic Language; Sender.

1. Tres órdenes de representación

Aplicaremos en este artículo la metodología de análisis desplegada por Jesús González Requena en *Clásico, Manierista, Postclásico*, libro publicado en el año 2006. El autor propone pensar la historia del cine de Hollywood siguiendo tres órdenes de representación: el *Clásico*, el *Manierista* y el *Postclásico*. Dicha clasificación se basa en el tipo de experiencia a la que los textos cinematográficos invitan a sus espectadores, tanto en el aspecto visual como en el plano narrativo. Los criterios de clasificación responden a la manera que tiene cada uno de estos tres órdenes de gestionar la mirada del espectador –ámbito visual que viene determinado por la posición que ocupa la cámara– y al tipo de estructura de los relatos puestos en pie –ámbito narrativo.

Así, cuando la posición de la cámara es la que hace posible una distancia justa, y no se adopta directamente el punto de vista de ninguno de los personajes de la trama, estaremos en presencia de un *film* –modo de relato u orden de representación– *clásico*. En este, el suceso, el acto, el gesto o la palabra alcanzan la máxima densidad de su sentido, porque la cámara ocupa el lugar idóneo para mostrarlo en su plena densidad significativa. Si la cámara, dejándose llevar por el punto de vista de cierto personaje, se ve atrapada en los pliegues de la representación, estaremos en presencia de un *film* –modo de relato u orden de representación– *manierista*. Aquí, el suceso, el acto, el gesto o la palabra son vividos como equívocos espejismos, amenazados por el desvanecimiento de su sentido. Por último, en el caso de que la cámara se abisme en la contemplación del horror, sin apenas distancia ni mediación alguna, estaremos en presencia de un *film* –modo de relato u orden de representación– *postclásico*. En este el suceso, el acto, el gesto o la palabra son vividos directamente como siniestros.

Por lo que se refiere a la estructura narrativa, en el primero de los órdenes de representación, el del film clásico, se da un predominio de la trama, en tanto que relato simbólico. En el segundo modo de relato, el *manierista*, el relato es deconstruido, desvelándose como una suerte de farsa imaginaria, como puro artificio. En el tercero de los órdenes, el del film *postclásico*, el relato se convierte en un espectáculo ofrecido a la pulsión que habita la mirada tanto del espectador como de los personajes.

2. Objeto, hipótesis y metodología

Nuestro objetivo pasa por confrontar un texto fílmico clásico –*The Plainsman* (*Buffalo Bill*, Cecil B. DeMille, 1936)– y otro postclásico –*The Silence of the Lambs* (*El silencio de los corderos*, Jonathan Demme, 1991)–, y ver si ambos cumplen los criterios atribuidos por la *Teoría del Texto* a sendos órdenes de representación. Nos centraremos para ello tanto en la figura del Destinador de la Tarea, como en la del Destinatario de la misma –en ambos filmes, Buffalo Bill. Serán los actos realizados por el Sujeto del Relato los que nos permitirán saber si ha existido una auténtica Donación o Destinación de Tarea, así como la índole de la misma. En el caso de que la respuesta sea afirmativa, podremos hablar entonces tanto de Tarea como de actos simbólicos (es decir: al modo del relato clásico), mientras que si la respuesta es negativa hablaremos tanto de Tarea como de actos perversos o directamente siniestros (es decir: al modo del relato postclásico). Solo así estaremos en condiciones de calificar a uno u otro Buffalo Bill –al de DeMille y al de Demme– de clásico o de postclásico.

3. *The Silence of the Lambs* (Jonathan Demme, 1991)

Esta es sin duda una de las imágenes más representativas de Buffalo Bill, uno de los dos psicópatas que protagonizan *The Silence of the Lambs*.

Y esta es, además, la manera psicopática que este personaje tiene de responder al grito horripalante de Catherine, joven a la que ha encerrado en un pozo a la espera de arrancarle la piel y confeccionar con ella un vestido.

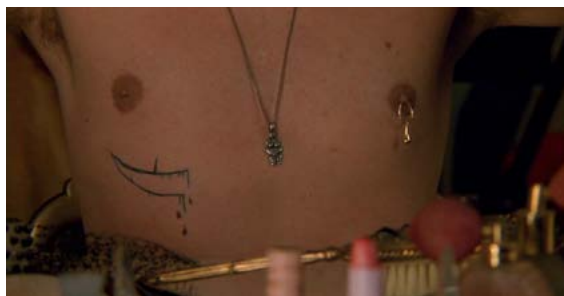


The Silence of the Lambs (*El silencio de los corderos*, Jonathan Demme, 1991)

La boca abierta de Bill constituye una parodia del grito de horror de la hija de la senadora Martin.

El pecho es un lugar del cuerpo muy apreciado por Bill. De hecho, lleva una anilla atravesando uno de sus pezones.

De su cuello acabará colgando una medalla de la *Venus de Willendorf*, escultura prehistórica que destaca por el descomunal tamaño de sus glándulas mamarias.



The Silence of the Lambs (*El silencio de los corderos*, Jonathan Demme, 1991)

Algo, pues, relativo a la oralidad –los pechos son, para un bebé, *mamas*; es decir: aquello de lo que puede mamar– se escribe con insistencia en *The Silence of the Lambs*. Recordemos, a este propósito, la conversación mantenida por Hannibal Lecter con la senadora Ruth Martin en el aeropuerto de Memphis:

Hannibal: *Tell me, Senator.*

Did you nurse Catherine yourself?

Senator: *What?*

Hannibal: *Did you breast-feed her?*



Venus of Willendorf (Naturhistorisches Museum, Vienna, Austria)

Senator: *Yes, I did.*

Hannibal: *Toughened your nipples, didn't it?*^{1,a}

Lo decisivo es aquí la condición de nodriza, es decir, de madre amamantadora de la senadora y, muy especialmente, el endurecimiento y el cosquilleo de los pezones –es decir: el goce– al que hace alusión en el diálogo Hannibal Lecter.

Hannibal: *Tell me, Mom, when your little girl is on the slab, where will it tickle you?*^b

En el desesperado e inútil llamamiento a la compasión del psicópata que hace por televisión la senadora Martin, vemos a una Catherine bebé apoyada sobre el vientre de un perro.

3.1. *Love your suit*



The Silence of the Lambs (El silencio de los corderos, Jonathan Demme, 1991)

Hannibal: *Tell me, Mom, when your little girl is on the slab, where will it tickle you?*

...

Hannibal: *That's all I can remember, Mom.*^c

Hannibal llama a la senadora Martin por dos veces *mamá*. Habla, pues, con ella como si lo hiciese con su propia madre. La senadora no es, obviamente, su madre, pero el uso reiterado de ese término crea un contexto donde pareciera que el conocido como El Caníbal estuviera hablando (y recordando: *I can remember*), con un bozal en la boca, con su progenitora.

¿Exageramos si decimos que, en este contexto de pura oralidad –de pura pulsión oral–, la senadora Martin es comparada con una loba amamantando a su cría?

Pensamos que no. Que solo en ese contexto de una relación tan arcaica y regresiva adquiere todo su sentido una imagen como la que presentamos a continuación, que corresponde a uno de los encadenados del film:

1 La traducción al castellano de los diálogos en inglés citados a lo largo del texto se encuentran al final del artículo.



The Silence of the Lambs (*El silencio de los corderos*, Jonathan Demme, 1991)

La de la madre de Catherine (con)fundiéndose con la imagen de su hija. El encadenamiento de planos da lugar a una imagen en la que la senadora presenta, de una manera del todo inesperada, un aspecto aterrador: su rostro aparece teñido de sangre.

Y bien, ¿Qué ama de esa *mamá*, además de sus pezones, Hannibal Lecter? La conversación concluye así:

Hannibal: *Oh, and, Senator, just one more thing.*^d

La senadora se vuelve.

Hannibal: *Love your suit.*^e

Hannibal ama el traje, es decir, la piel de la senadora.

3.2. *Bodkin Bill*

Buffalo Bill corta la piel de las mujeres a las que mata de hambre y con la que hace después vestidos que él mismo se pone. Tarea que hace *literalmente* de Bill un costurero; es decir, alguien que corta y cose después esa tela que es para él la piel de las mujeres.



The Silence of the Lambs (*El silencio de los corderos*, Jonathan Demme, 1991)

Buffalo Bill ama –lo vemos escrito en su mano– la piel de Catherine, como Hannibal Lecter ama el traje de su madre.

Tarea, pues, loca, psicopática, la de este Buffalo Bill *postclásico*.

4. *The Plainsman* (Cecil B. DeMille, 1936)

The Plainsman, un film dirigido en 1936 por Cecil B. DeMille, pertenece al período clásico de Hollywood. Uno de los personajes protagonistas es Bill Cody, más conocido como Buffalo Bill, explorador apodado así por su destreza cazando búfalos.

Su condición de explorador del Far West permitió a Bill alcanzar la estatura de héroe.

Boy: *Wow! I'd like to shoot like that.*^f



The Plainsman (Buffalo Bill, Cecil B. DeMille, 1936)

A este muchacho le gustaría disparar con la precisión con la que, según la leyenda, lo hace Buffalo.

Hickok: *Just a minute, Bill. I want to introduce you. You wouldn't know it, but he's the best scout around. Shake hands with Buffalo Bill.*



Boy: *Buffalo Bill!*
Buffalo Bill: *Howdy, youngster.*^g

Pero ese ser legendario al que este muchacho admira, ha cambiado de vida. Bill lleva tres meses casado y está a punto de irse al Oeste no a cazar búfalos, sino a montar, junto a su mujer, un hotel.



Louise: *But he's promised to give up scouting and killing Indians. And all that nonsense.*^h

Su esposa considera un disparate eso de matar indios, algo carente de sentido. Pero la respuesta que Louise recibe de Hickok, amigo de Bill, se inscribe en otra dimensión:

Hickok: *But the West is in his blood. You can't change that.*ⁱ



El Oeste, un lugar inhóspito y salvaje, es algo que se lleva en la sangre.

Buffalo Bill no es ya un explorador, sino un hombre rodeado de mujeres.

Y obligado a llevar objetos relacionados siempre con aquellas.

Incluso montado en la diligencia, su Tarea consistirá en sujetar unas enormes cajas cuyo contenido son femeninos sombreros de mujer.



Su amigo Hickok, sentado en el pescante de la diligencia junto a la famosa Calamity Jane, se ve obligado a sujetar las riendas. El motivo de su acción es que algo inquietante se ha interpuesto en su camino hacia el Oeste.

Una representación de la muerte –un árbol seco y un hombre malherido montado a caballo– sacude emocionalmente a los personajes. La amenaza de muerte la encarnan en el western habitualmente los indios.



Breezy: *Bill Hickok!*
Hickok: *I thought you were at war.*
Breezy: *War's over.*
Hickok: *Yeab?*
Breezy: *Just beginning where I come from. 3.000 Sioux circling Fort Piney with war paint on.*^j

The Plainsman (Cecil B. DeMille, 1936)



The Plainsman (*Buffalo Bill*, Cecil B. DeMille, 1936)



Ese hombre herido ocupa aquí el lugar del *heraldo*, como diría Joseph Campbell (1949), de lo real; es decir, de esa amenaza que los indios encarnan y que los personajes deberán necesariamente afrontar.

148

fuera de cuadro



The Plainsman (*Buffalo Bill*, Cecil B. DeMille, 1936)

4.1. Bodkin Bill vs. Buffalo Bill

Instalados ya en el Oeste, Buffalo Bill y su esposa preparan lo que esperan sea su nuevo y confortable hogar.

Ella barre el suelo de la casa; él limpia su rifle. Es notable la rima plástica entre las herramientas de trabajo que cada uno usa. Las dos trazan en imagen sendas líneas inclinadas paralelas entre sí. Pero la labor de limpieza se antoja complicada. El viento –del Oeste– no deja de entrar, ensuciando una y otra vez la casa.

Louise: *Will, there's so much dirt!*

Bill: *It's gotta blow someplace.^k*

Reparemos ahora en esa jaula que hay sobre la mesa y que se confunde por momentos con el cuerpo de Bill. En ella hay un pájaro cuyo nombre es Hannibal.

Hannibal es regalo de una amiga al matrimonio antes de que este zarpara rumbo al Oeste.

Woman: *I want you to take Hannibal.*

Louisa: *Oh, Will. Look.^l*



El vínculo durante la primera parte del film entre Hannibal y Buffalo Bill es muy estrecho. Para empezar, el traje que viste el personaje guarda cierta semejanza con los barrotes de la jaula donde está encerrado el pájaro. Bill Hickok sabe de ese encierro, y por eso dispara a su amigo una piedra que hace que este suelte la caja con el sombrero que llevaba bajo el brazo:

Louise: *What's the matter! Oh, my hat!*^m



The Plainsman (*Buffalo Bill*, Cecil B. DeMille, 1936)

Su mujer lamenta que eso que es suyo –su sombrero– se haya caído al suelo. Pero volvamos al hogar de los Cody:



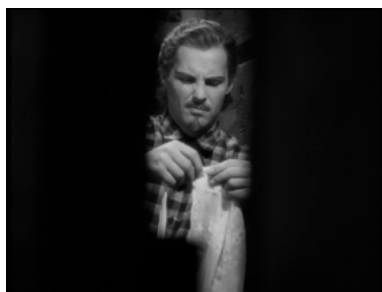
Bill: *A tumbleweed. They don't bite.*

Louise: *Oh, dear.*ⁿ

The Plainsman (*Buffalo Bill*, Cecil B. DeMille, 1936)

Una planta seca y punzante arrastrada por el viento se interpone ahora entre marido y mujer. Es ésta una metáfora de lo que aguarda al matrimonio en el Oeste. Sobre la cabeza de Bill, una cornamenta de búfalo, animal del que es experto cazador.

Cuando Bill Hickok visita la casa de los Cody, *pilla* a su amigo Buffalo Bill *in fraganti*. El contraplano que sigue es un plano subjetivo de Hickok:



Hickok: *That curtain looks right pretty.*

Hickok: *Bodkin Bill!*^o

Buffalo Bill es, para la mirada de Hickok, *Bodkin Bill*. Es decir: no ese cazador de búfalos que fue en su día, sino un costurero.

La sombra de Hickok, proyectada en la puerta, se asemeja a la de un caballero descubriéndose ante una dama. La puesta en escena no hace sino subrayar lo irónico de la situación.



Hickok: *You have experience with a horse blanket?*

Buffalo Bill: *Lou says I've had too much.*^p

Pero la ironía va más allá, alcanzando a la actividad –sexual– del propio Buffalo. La disyuntiva ante la que se halla el personaje está, creemos, clara. Meterse a costurero o montar a caballo y usar, para ello, no cortinas como las que le vemos coser, sino mantas –*horse blankets*. Las resonancias sexuales de esa disyuntiva son evidentes. Y por eso Buffalo Bill apela al parecer de su esposa Lou, quien sin duda sabe de *eso*.



Lou: *Birds do not eat beans, Mr. Hickok.*^a

El inapropiado alimento –*beans*– que Bill Hickok da de comer a Hannibal, hace que Lou se lleve con ella la jaula que Cody tenía casi pegada a su cuerpo.

Lou desearía tener a Bill Cody como tiene ahora a Hannibal: enjaulado.

Pero porque el Oeste es algo que se lleva en la sangre, ello no sucederá. Podríamos decirlo en términos del psicoanálisis: la pulsión reclama satisfacción. La pulsión es empuje, presión pro-



The Plainsman (*Buffalo Bill*, Cecil B. DeMille, 1936)



cedente del interior del cuerpo. El espectador del film sabe ya de la inminente partida de Buffalo Bill al mando de un tren con munición, gracias a la conversación que acaban de mantener en la secuencia inmediatamente anterior Hickok y el general Custer. Hickok había informado al famoso general de cuál era la intención de Buffalo Bill: montar un hotel y, algo más:

Hickok: *He may be knitting or washing dishes.*⁷

La respuesta de Custer no se hizo esperar:

Custer: *There's an Indian war brewing. Women lying on the plains with Indian arrows in them.*⁸

Llanuras llenas de mujeres atravesadas por flechas indias. Tal es el desolador paisaje descrito por Custer. De manera que, concluye el general:

Custer: *Tell Cody that the ammo train is leaving before sundown.*⁹

La imagen es de una notable precisión: la flecha que sostiene en su mano derecha Hickok traza una perpendicular que apunta a la pluma que Custer usa para firmar la orden de partida de Buffalo Bill.



The Plainsman (Buffalo Bill, Cecil B. DeMille, 1936)

4.2. El acto heroico

Custer será pues el *Destinador* de la Tarea encomendada a partir de ahora a Buffalo. Pero, antes que Custer, había sido el propio Abraham Lincoln quien había formulado, instantes antes de ser asesinado, esa misma Tarea:



Abraham Lincoln: *It must be made safe.*^u

La Tarea enunciada por Lincoln –hacer del Oeste un lugar habitable, civilizado; es decir: humanizar la pulsión– se ha convertido tanto para Bill Hickok como para Buffalo Bill en un auténtico deber.

Hickok: *There are things that have to be done.*
Lincoln set a goal we have to work toward.^v



The Plainsman (Buffalo Bill, Cecil B. DeMille, 1936)

Lincoln está muerto, pero, como bien dice Bill Hickok, “His words are alive” (“sus palabras siguen vivas”). El de la donación de una Tarea por un *Destinador* es uno de los ejes vertebradores, según Jesús González Requena, del modo de relato clásico. El otro eje es el del deseo –también llamado de la carencia. Para González Requena, el Héroe no es sin más el sujeto del relato, sino que “es, por el contrario, la encarnación del eje de la donación y, por tanto, el resultado de la articulación del Destinador y del Sujeto”; dicha articulación hace de la figura del Héroe “la encarnación del acto necesario”, y “la intensidad de su acto se encuentra por ello en relación directa con la palabra

que lo prefigura” (González Requena, 2006: 556).

Las palabras de Lincoln siguen vivas, pero para que lo sigan estando es necesario que alguien las reencarne con sus propios actos. En ello radicaría la auténtica dimensión heroica de la Tarea, la misma que cualifica al héroe para “alcanzar –sin aniquilar– su Objeto de Deseo” (González Requena, 2006: 562).

Esa será también la Tarea de Buffalo Bill en *The Plainsman*. Será necesario afrontar antes, sin embargo, eso real –pulsional– que en el western clásico encarnan los indios.

Louise: *But he's dead! He can't order the living.*

Hickok: *His words are alive. Bill knows as well as I do.*^w

El que Lincoln haya muerto –*But he's dead!* (¡Pero él está muerto!), exclama preocupada la esposa de Buffalo Bill– hace de él un padre plenamente simbólico; un padre del que lo que importa es su

palabra. Y tanto Bill Hickok como Bill Cody saben del valor simbólico de esa palabra, que han recibido en un acto puro de donación. Hickok y Cody saben que el *Obstáculo* real lo encarnan –son– los indios. Porque los indios son, como señala González Requena, una magnitud *pulsional*:

Vale decir, también, puramente real. Encarna una fuerza de la naturaleza primaria, no sometida al orden de la palabra y, por eso, en sí misma, carente de sentido. Corresponde al Héroe por eso, frente a ella, afrontarla y, en esa misma medida, instaurar, en el ámbito caótico de lo real, un trayecto dotado de sentido (González Requena, 2006: 556).

La Tarea encomendada al Héroe pasa pues por hacer lo que hay que hacer:

Hickok: *There are things that have to be done.*^x

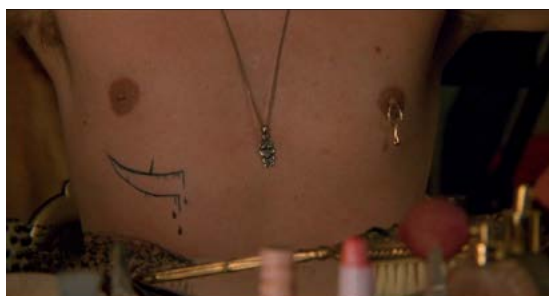
Y el acto del héroe deviene así acto civilizatorio, ya que este, “en tanto prefigurado por la palabra, instituye un orden simbólico allí donde, antes de él, reinaba el desorden magmático de lo *real*” (González Requena, 2006: 557).

5. El psicópata: lo otro absoluto del héroe

El Buffalo Bill de *The Silence of the Lambs* no es un héroe, es lo otro absoluto de un héroe: un psicópata. Y no es un héroe, según el esquema que venimos trazando, porque ninguna Tarea le ha sido realmente donada. No ha habido, para él, acto de donación alguno. No han existido ni un general Custer, ni un Abraham Lincoln, que pudieran cumplir la función de Destinadores simbólicos de esa Tarea que en cambio sí aguarda al Buffalo Bill de *The Plainsman*.

La Tarea del Buffalo Bill de *The Silence of the Lambs* no es humana. No es simbólica, porque al psicópata no le ha sido dado acceder al orden simbólico del lenguaje. Es decir: no rigen para él ni la metáfora ni la metonimia, operaciones fundamentales del lenguaje figurado, según observa Roman Jakobson en *Fundamentals of Language* (1956).

Eso explica que la piel sea para este Buffalo Bill postclásico no una piel metafórica, sino única y literalmente la piel de una madre-diosa semejante a esa Venus de Willendorf que acabará colgando de su cuello. O como la piel de las mujeres a las que secuestra.



The Silence of the Lambs (*El silencio de los corderos*, Jonathan Demme, 1991)

Llevar esa piel supone para él investirse de su misma omnipotencia. La de una diosa:

...la regresión hacia formas mitológicas mucho más arcaicas e inhumanas que cobran la forma del retorno de la Diosa más oscura: Gaia, la Diosa madre tierra, tribal, identitaria, exclusiva, que concede el estatuto de superhombres a sus fieles y el de subhombres sacrificables a todos los demás (González Requena, 2015: 35).

¿Y no es, en el fondo, a una Diosa oscura y tribal a quien sacrifica Buffalo Bill esas mujeres a las que arroja a un pozo antes investirse él mismo con su piel?

5.1. Hannibal, un Destinator siniestro

Hannibal Lecter está también, como el pájaro de *The Plainsman*, encerrado en una jaula. Ambos comparten, además, nombre: Hannibal. La primera jaula de Lecter es de cristal blindado, como blindado es también el carácter del psicópata; la segunda, una jaula de metal.



The Silence of the Lambs (El silencio de los corderos, Jonathan Demme, 1991)

Y eso hace de él, también, una suerte de pájaro, una auténtica ave de presa que, en un momento dado, dará la orden a la agente Starling –estornino– de alzar el vuelo.

Hannibal: *You fly back to school now, little Starling. Fly, fly, fly.*⁹





The Silence of the Lambs (El silencio de los corderos, Jonathan Demme, 1991)

Hannibal hará en el film de Demme el papel de Destinador, alguien “al que corresponde encomendar al héroe su Tarea”, como antes lo habían sido también para Starling las figuras de Crawford y Chilton.

Los tres poseen un aspecto igual de inquietante.

No son ninguno de ellos *Destinadores* de una Tarea simbólica, y su posición “... no es ya tan solo la de quien otorga una Tarea envenenada, sino la de quien convoca simultáneamente al personaje y al espectador a un desencadenamiento de la pulsión más allá y contra toda ley” (González Requena, 2006: 165).

Destinadores, pues, siniestros; postclásicos maestros del horror que atraviesan con su mirada el eje mismo de cámara.

6. Conclusiones

Llegamos a la conclusión de que la presencia o la ausencia de una Tarea otorgada por un auténtico Destinador, es la causa principal de que el sujeto protagonista de un relato pueda alcanzar o no el estatus de héroe, es decir, de alguien capaz de realizar el acto necesario en el momento justo. La presencia de una Tarea envenenada hará totalmente inviable dicha realización, convirtiendo los actos del sujeto en necesariamente fallidos, encaminados al fracaso, o directamente perversos. La presencia en el relato de un Destinador siniestro solo hace posible la realización de actos psicopáticos, inscritos en una Tarea no menos siniestra que la figura de quien la ha encomendado.

La distancia que va de los actos simbólicos realizados por Buffalo Bill en *The Plainsman* a los actos psicopáticos –no simbólicos, no metafóricos– de Buffalo Bill en *The Silence of the Lambs* es, pues, la misma que separa la estructura simbólica del modo de representación clásico de la lógica espectacular del modo de representación postclásico.

Diálogos traducidos al castellano

- a *Hannibal*: Dígame, senadora. ¿Crió usted misma a Catherine?
Senadora: ¿Qué?
Hannibal: ¿Le dio de mamar?
Senadora: Sí, así es.
Hannibal: Se le endurecieron los pezones, ¿no?
- b *Hannibal*: Dígame, mamá. Cuando su pequeña haya muerto, ¿dónde lo sentirá?
c *Hannibal*: Dígame, mamá. Cuando su pequeña haya muerto, ¿dónde lo sentirá?
...
Hannibal: Eso es todo lo que recuerdo, mamá.
- d *Hannibal*: Ah, senadora. Otra cosa.
e *Hannibal*: Amo su traje.
f *Muchacho*: Caramba. Así es como quiero disparar.
g *Hickok*: Un momento, Bill. Alguien quiere conocerte.
Muchacho, está irreconocible con esa pinta, pero es el mejor explorador al oeste del Mississippi. Dale la mano a Buffalo Bill.
Muchacho: ¡Buffalo Bill!
Buffalo Bill: ¿Qué tal, jovencito?
- h *Louise*: Bill me ha prometido olvidarse de todo eso de matar indios. Y ese sinsentido.
i *Hickok*: Lleva el Oeste en la sangre y eso nadie puede cambiarlo.
j *Breezy*: ¡Bill Hickok!
Breezy: Creí que no seguías en guerra.
Hickok: La guerra ha terminado, Breezy.
Breezy: ¿Ah sí? En el fuerte acaba de empezar. Unos tres mil Sioux rodean Fort Piney con pinturas de guerra en la cara.
- k *Louise*: Bill, mira qué polvareda.
Bill: En algún sitio tiene que entrar.
- l *Mujer*: Quiero que te quedes con Hannibal. Canta muy bien.
Louise: Oh, Bill. mira.
- m *Louise*: ¡Qué pasa! ¡Oh, mi sombrero!
n *Bill*: Una planta rodadora. No muerden.
Louise: Oh, querido.
- o *Hickok*: ¡El visillo ha quedado muy bonito!
Hickok: ¡Bill el costurero!
- p *Hickok*: ¿Entiendes algo de sillas de montar?
Buffalo Bill: Demasiado. Al menos eso dice Lou.
- q *Lou*: Los pájaros no comen alubias, señor Hickok.
r *Hickok*: Quizá le encuentre tricotando o fregando platos.
- s *Custer*: Estamos en guerra con los indios. Hay mujeres tendidas en esas praderas cosidas a flechazos.
t *Custer*: Dígame a Bill Cody que la caravana con la munición partirá antes del anochecer.
- u *Abraham Lincoln*: Se pacificará.
v *Hickok*: Hay cosas que deben hacerse. Lincoln estableció un objetivo para el que debemos trabajar.
- w *Louise*: Pero él está muerto. Él no puede dar órdenes a los vivos.
Hickok: Sus palabras siguen vivas. Bill lo sabe tan bien como yo.
- x *Hickok*: Hay cosas que tienen que hacerse
y *Hannibal*: Vuela a la escuela ahora, pequeña Starling. Vuela, vuela, vuela.

Bibliografía

Campbell, Joseph (1949). *The Hero with a Thousand Faces*. New York City: Pantheon Books.
González Requena, Jesús (1996). *Clásico, Manierista, Postclásico. Área 5. Revista de Comunicación Audiovisual y Publicitaria*, núm. 5, 81-120.

González Requena, Jesús (2006). *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Valladolid: Castilla Ediciones.

González Requena, Jesús (2015). *El oscuro retorno de la Diosa. Las Diosas terribles*, Valladolid: Revista Trama y Fondo, núm. 39.

Jakobson, Roman y Halle, Morris (1956). *Fundamentals of Language*, Nabu Press, 2011.

■ Autor

Basilio Casanova Varela es profesor de Teoría del texto audiovisual y Arte contemporáneo en el Departamento de Teoría y análisis de la comunicación de la Facultad de Ciencias de la Información y de La conceptualización psicoanalítica en el Máster de Psicoanálisis y Teoría de la Cultura de la Facultad de Filosofía (Universidad Complutense de Madrid). Doctor en Filosofía, es autor de numerosos artículos y de los libros *Vida en sombras o el cine en el cine*, *Leyendo a Hitchcock. Análisis textual de North by Northwest* y *Repensando el arte moderno*. Es miembro de la Asociación cultural Trama y Fondo y subdirector de la revista de cultura Trama y Fondo.

Fecha de recepción: 30/12/2017 Fecha de aceptación: 22/03/2018

