

***The Searchers* como paradigma del cine de John Ford Para una lectura de la ausencia.¹**

Dr. Francisco Javier Gómez Tarín
Universitat Jaume I. Castellón.

El mejor epigrama de la vida de Ford es, por supuesto, "Cuando la leyenda se convierte en hecho, publica la leyenda", de *El hombre que mató a Liberty Valance*. (Eyman, 2001: 20)

Centauros del desierto (*The Searchers*, John Ford, 1956) está considerado como uno de los grandes hitos de la historia del cine y así consta en las múltiples e inútiles clasificaciones que pululan sobre "los mejores films" (criterio subjetivo que se nos pretende vender como objetivo). Vaya por delante que lo que pretendo en estas líneas es un acercamiento a aspectos parciales de la película –formales esencialmente– para contribuir modestamente a un merecido homenaje al maestro (ese gran "hijo de puta" que casualmente es un genio, en términos esgrimidos repetidamente en el libro de Scott Eyman y puestos en boca de muchos de los que le conocieron a lo largo de su vida profesional). Por otro lado, el recuerdo del excelente análisis que Santos Zunzunegui lleva a cabo en su libro *La mirada cercana: microanálisis filmico* tiene necesariamente que estar presente, tanto por influencia como por confluencia.

Dos, al menos, son los aspectos que quisiera abordar: la intervención enunciativa y la utilización del espacio-tiempo (íntimamente ligados, como comprobaremos de inmediato). Apunto así hacia la ruptura del mito de "corrección clásica" que parece vincularse al maestro de maestros, tal como anteriormente desvelaran colectivamente los redactores de *Cahiers du cinèma* en un celebrado texto sobre *El joven Lincoln* (*Young Mr. Lincoln*, 1939).

¹ La presente ponencia se enmarca en el Proyecto de Investigación titulado "Diseño de una base de datos sobre patrimonio cinematográfico en soporte hipermedia. Catalogación de recursos expresivos y narrativos en el discurso filmico", con código 04I355.01/1, cuyo desarrollo está previsto para el periodo 2005-2007, siendo investigador principal el profesor Dr. Javier Marzal Felici, Profesor Titular de Comunicación Audiovisual y Publicidad en la Universitat Jaume I de Castellón, director del Grupo de Investigación "I.T.A.C.A. UJI –Investigación en Tecnologías Aplicadas a la Comunicación Audiovisual de la Universitat Jaume I-", con código 160.

Pero sería injusto comenzar sin hacer al menos una breve referencia al realizador y su obra.

FORD, SU CINE Y EL PRAGMATISMO.

Es una obviedad, pero no será malo recordarlo, que el ser humano se mueve en el seno de un conjunto sempiterno de contradicciones. Esto quiere decir, ni más ni menos, que no somos de una pieza, que debemos asumir reacciones y comportamientos a veces confusos, a veces inexplicables para nosotros mismos, y, casi siempre, movidos más por los sentimientos que por la razón. Así era John Ford, al que su origen irlandés le llevaba a ocultar lo que realmente había detrás de una máscara de sadismo con actores y técnicos, de dureza inmisericorde o de puritanismo bañado en alcohol. Así pues, cuando se ataca a Ford y a su cine colgándole la etiqueta de “fascista”, se entra en una dinámica muy simplificadora.

Si una palabra pudiera calificar el conjunto de su obra cinematográfica, creo que elegiría la de “pragmatismo”. Ford vivió el cine casi desde sus orígenes, primero al lado de su hermano Francis, del que aprendió las cuestiones más elementales del oficio, así como gran cantidad de trucos (fue actor, argumentista, productor, montador... recorrió toda la gama técnica); después, realizando sus propios films, en los que la temática del lejano oeste aparecía con una visión que dejaba ya intuir sus futuras producciones del sonoro (destacaremos el gran éxito que tuvo con el largometraje *El caballo de hierro*, *The Iron Horse*, de 1924), pero que no era la única que trató, ya que se plegaba con facilidad a las exigencias de los contratos: desde este punto de vista, siempre fue un director rentable para los estudios porque cumplía los tiempos previstos de rodaje y se ajustaba a los presupuestos, máxima que mantuvo a lo largo de toda su carrera. A la llegada del sonoro, John Ford ya era un realizador con prestigio y, hasta cierto punto, estaba en condiciones de seleccionar el tipo de temáticas que quería abordar.

¿Por qué hablamos de pragmatismo? Sencillamente porque para Ford resultaba evidente que hacer una película era un trabajo que repercutía en una industria que pretendía obtener beneficios económicos. Esto nos lleva a la concepción comercial de su cine (aunque hubieran estrepitosos fracasos), a la profesionalidad con que abordaba cada proyecto y a la ausencia de estilización formal: para él la cámara no tenía por qué

estar en movimiento si no había una razón de peso, y esa razón habitualmente tendría que ver con las necesidades mostrativas más que con la “cuestión de moral” a que se refería Jean-Luc Godard cuando hablaba de los *travellings*. Por este camino se puede entender la etiqueta de clasicismo que se le atribuye, pero podría ser muy discutible que se le considere el paradigma.

Sin embargo, a lo largo de los años, buscó una y otra vez la independencia creadora, aliándose con aquellas entidades y productores que le permitieran mayor libertad de acción, hasta constituir la suya propia, Argosy, con Merian Cooper, cuya historia resultó bastante irregular dada la escasa capacidad de maniobra económica con que contaba. También se rodeó de equipos estables, repetitivos, que conocían bien sus métodos de trabajo, hasta tal punto que una pieza como Danny Borzage, el hermano de Frank, tocando el acordeón para amenizar las veladas, no podía faltar desde los tiempos del mudo, al igual que ocurriera en multitud de ocasiones con actores como John Wayne, Víctor McLaglen o Ward Bond. Esta búsqueda de libertad resulta un tanto “sospechosa” cuando hablamos de clasicismo.

Es cierto que fue un hombre atraído especialmente por el ejército, más concretamente por la marina (llegó a comandante e incluso más tarde, de forma honorífica a almirante), y estaba inundado por una fuerte vena patriótica en la que Estados Unidos e Irlanda jugaban papeles de primera fila. Si por ahí le llega el calificativo de “fascista”, habrá que poner en la balanza su defensa del I.R.A. y la posición que adoptó cuando la “caza de brujas” de McCarthy, aliándose con Mankiewicz e incluso llegando a decir que si se sabía de algún *blacklisted*, que se lo enviaran, que él lo contratara para sus películas.

Scott Eyman ha sabido plasmar muy bien esta imagen contradictoria de John Ford, al decir que

En casi todas las etapas de su carrera la obra de Ford asume contradicciones deliberadas, que desafían cualquier clase de etiquetado y anulan a quienes tratan de definirlo como un simple seguidor de la fantasía de la Piedra de Blarney. En *Fort Apache*, y en *El hombre que mató a Liberty Valance*, su último gran film, Ford creó una historia de fondo real para la admitida fantasía americana: los políticos son un fraude, los héroes públicos son locos, los auténticos héroes son castigados y mueren, y la imagen de América de sí misma está basada en mentiras. Si eso fuese todo, Ford sería poco más que un perpetuo adolescente ofendido porque la vida no es justa. Pero Ford es tan realista como un poeta romántico. Ford dice que las mentiras son necesarias, que las mentiras están bien, porque lo más importante es que tenga lugar la mayor cantidad de bien para la mayor cantidad posible de gente [...]

Lo que es realmente importante es el fluir de la historia, un nuevo mundo construido sobre lo anterior: sobre los sacrificios hechos, los amores perdidos, las familias rotas, las comunidades enteras desintegradas. Y John Ford honra a los muertos

tanto como a los vivos, conectando el pasado con el presente en una eterna cinta de recuerdos (Eyman, 2001: 332)

No tenemos por qué estar de acuerdo con estas afirmaciones, pero, veamos, ¿qué argumentos han sido reiterativos para Ford a lo largo de su trayectoria (nos basaremos fundamentalmente en la etapa sonora por razones de lógica económica)?:

- El *western*, su materia más querida y por la que ha pasado a la historia, en que nos ha brindado obras tan importantes como *La diligencia* (*Stagecoach*, 1938), *Pasión de los fuertes* (*My Darling Clementine*, 1946), *Fort Apache* (1948), *La legión invencible* (*She Wore a Yellow Ribbon*, 1949), *Rio Grande* (1950), *Centauros del desierto* (*The Shearchers*, 1956), *Misión de audaces* (*The Horse Soldiers*, 1959), *El sargento negro* (*Sergeant Rutledge*, 1960), *Dos cabalgan juntos* (*Two Rode Together*, 1961), *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man who Shot Liberty Valance*, 1962), *El gran combate* (*Cheyenne Autumn*, 1964) y, ¿por qué no?, *Siete mujeres* (*Seven Women*, 1965), aunque la acción transcurra en el lejano oriente.
- Irlanda, una fijación mantenida tanto por los lugares como por los personajes, ya que en sus films siempre hay cabida para “tipos” con ascendencia irlandesa. Tema, pues, que directamente aparece sobre todo en *El delator* (*The Informer*, 1935), *¡Qué verde era mi valle!* (*How Green was my Valley*, 1941), *El hombre tranquilo* (*The Quiet Man*, 1952), *The Rising of de Moon* (1957), *La taberna del irlandés* (*Donovan's Reef*, 1963, donde Irlanda parece verse representada por las peleas en un barucho de Hawái), *El soñador rebelde* (*Young Cassidy*, 1964, finalizada por Jack Cardiff).
- Las hazañas militares, con independencia de las presentes en el *western*, otro camino seguido no sólo a lo largo de una serie de films de ficción sino también en sus múltiples documentales sobre la guerra, algunos de ellos importantes (*Midway*) y otros perfectamente olvidables por lo reaccionario de sus contenidos (*Vietnam, Vietnam*). Podemos mencionar *La mascota del regimiento* (*Wee Willie Winkie*, 1937, aunque se trate de una comedia), *Submarine Patrol* (1938), *Cuna de héroes* (*The Long Gray Line*, 1955), *Escala en Hawái* (*Mister Roberts*, 1955)... Aunque la presencia militar es un elemento clave en los films de Ford, no son tantas las películas que hizo estrictamente dedicadas a los aspectos bélicos; esto tiene su importancia si

tenemos en cuenta la gran proliferación de argumentos basados en acciones de la Segunda Guerra Mundial que hubo en los años 50 y 60.

El resto de películas van desde el exotismo de *Mogambo* (1953) hasta la excelencia de la adaptación de la novela de Steinbeck, *Las uvas de la ira* (*The Grapes of Wrath*, 1940), film de contenido claramente social con lectura que apunta hacia una visión nada conservadora de la situación americana en la época de la depresión, pasando por títulos difíciles de encasillar, bien de encargo o asumidos por un interés momentáneo, como *Pasaporte a la fama* (*The Whole Town's Talking*, 1935), *Maria Estuardo* (*Mary of Scotland*, 1936), *El joven Lincoln* (*Young Mr. Lincoln*, 1939), *El Fugitivo* (*The Fugitive*, 1947), *Escrito bajo el sol* (*The Wings of Eagles*, 1957), *Un crimen por hora* (*Gideon's Day*, 1958) y otros muchos (hasta unos ciento cuarenta).

Visto lo cual, no parece que se sustente el conservadurismo radical de Ford, que, en efecto, era conservador, pero no tan visceral como algunos han querido etiquetarlo (los que sí encajarían en ese esquema serían John Wayne y, por supuesto, Ward Bond). ¿Por qué no ver esta definición del realizador como un efecto de sus múltiples contradicciones? Si...

Toda batalla en Ford termina siempre con una derrota y todo proyecto de integración, familiar o nacional, es siempre cruento. La necesidad de la clausura del relato, inherente al clasicismo cinematográfico, hace que el equilibrio entre Deseo y Ley sea tan tensional como el que se establece entre sujeto y yo en el ámbito del psicoanálisis (Company, 2002: 68)

... nos encontramos con que en la obra de Ford hay un lugar donde “algo” se esconde, y ese algo está imbricado en la imagen, en sus intersticios, en sus lateralidades, en sus elementos “no dichos”, “no mostrados”. Ford nos cuenta con demasiada frecuencia *historias de hombres y mujeres buenos/as, aunque de mala vida, que tardan en comprometerse con el lado bueno, es decir, en moderar su intemperancia*, y en agregarse convenientemente a una comunidad (Montiel, 2003: 269), lo cual no puede ser casual en modo alguno.

CENTAUROS DEL DESIERTO.

Habíamos manifestado antes un doble objetivo: reflexionar sobre la intervención enunciativa y sobre la utilización del espacio-tiempo. El parámetro del clasicismo cinematográfico se haría añicos si se produjeran rupturas de la transparencia enunciativa. Pues bien, si bien es cierto que en *Centauros del desierto* nos encontramos

en apariencia ante un relato omnisciente, al más puro estilo clásico vinculado a la transparencia, la enunciación hace incursiones que nos permiten pensar en una manifestación del meganarrador con marcas explícitas en el significante.

La inserción del rótulo situacional, “Texas 1868”, es ya un dato fundamental para comprender el contexto en que se desenvuelven los personajes. La Guerra de Secesión tuvo lugar entre 1861 y 1865, por lo tanto nos encontramos en un momento histórico –tres años después de su final– en que muchos “jinetes” que no habían entregado sus armas de la Confederación cabalgaban a las órdenes de Maximiliano, vivían aislados en las montañas, ejerciendo temporalmente de bandoleros, o se aliaban con la utopía liberadora mejicana, pero no cedían ante la Unión (como dice Ethan Edwards en el film: “un hombre sólo puede prestar juramento una vez, y yo lo hice a la Confederación”). Así pues, un rótulo inicial que no es anecdótico sino que conlleva un plus de significado directamente ligado al mecanismo enunciativo (y aquí hay que añadir que el argumento se basa en un hecho real que aconteció en 1860; el cambio de fecha no es, pues, banal)

A él se añade la incorporación de una banda sonora adscrita a la categoría actancial (caso muy concreto de los títulos de crédito, en que adelanta la llegada de Ethan con la canción *Ride Away* y que también se repite al final del film, pero que no se corresponde con la melodía que suena cuando Martha sale al porche de su casa, que sí es la base para el film). Este mecanismo extradiegético ilustra la psicología del personaje, al tiempo que “señala” la progresión del relato, pero ejerce como elemento diferenciador de dos espacios.

Efectivamente, la disposición de los espacios se cimenta en todo el film a partir de un mecanismo de expresión en dualidad: luz-sombra, abierto-cerrado, público-privado. Ethan llega desde la inmensidad del desierto, al que pertenece (cabalga en el “exterior”, en la “lejanía”) y al que debe volver al final. Todo el film está diseñado como una lucha por la vida que se desarrolla entre el marco gigantesco de los espacios abiertos y los lugares donde encontrar protección (hogares, grutas); en la intersección de ambos tienen lugar los acontecimientos más relevantes.

Un rasgo distintivo del clasicismo cinematográfico se manifiesta en la circularidad del relato en el sentido de la recuperación de un orden inicial que nunca debió ser desestabilizado, dentro del proceso de orden – desorden – vuelta al orden. Cuestión esta de carácter esencialmente narratológico que deviene también formal por la recuperación de espacios (inicio = fin). Ahora bien, la formalización discursiva a

partir de mecanismos estilísticos, apunta hacia una ruptura con ese modelo, aun respetando el procedimiento circular. Ahí tenemos la cuidada composición, que alcanza matices expresivos en el arranque del film y en su cierre, sobre el porche de las casas; tal parece que estamos ante un mismo universo con componentes similares que responden a un dentro (familia, orden, civilización, ley) *versus* fuera (naturaleza, caos, individualidad, deseo). Obsérvese cómo incluso los planos son simétricos, alterado el punto de vista únicamente por una modificación que, en última instancia, lo único que hace es cambiar el eje, y es precisamente esto lo que interpela la ortodoxia del lenguaje clásico, independientemente del cambio fundamental que se ha producido: el lugar no es el mismo (la casa inicial ha sido destruida), los personajes no son los mismos (salvo Debbie, murieron a lo largo del film), pero el regreso al orden institucional regenera un nuevo grupo familiar, similar al primitivo, en el que los muertos son sustituidos por los vivos en la confluencia de dos familias, dejando al margen a Ethan, ya que necesariamente debe quedar excluido para que el triunfo de la ley familiar se consolide. Así pues, el único regreso al orden inicial es el que mantiene a Ethan alejado de la civilización, en el desierto, lugar al que pertenece, convirtiendo el film en un paréntesis en el que la tragedia que se ha consumado parece haber sido convocada por su presencia en un entorno que no le correspondía.



Por si esto fuera poco, en el inicio y el final interviene otro factor esencial: la puerta que se abre desde el interior al comienzo y se cierra al final, desvelando de una pieza el mecanismo discursivo. El personaje de Martha es “empujado” literalmente por el aparato cinematográfico, que arranca un *travelling* frontal antes de que sus pasos la lleven al marco de la puerta desde el que divisar la llegada de Ethan:

Martha sale al exterior impulsada por fuerzas que se sitúan más allá de cualquier explicación racional. Un hecho que establecerá, como corolario inmediato, el que entre Ethan y Martha se anuden lazos de una intensidad singular...

La solución elegida por Ford es, precisamente, la no prevista dentro de la ortodoxia del llamado “clasicismo”. El inicio del movimiento de cámara *precederá*, por

un instante, al comienzo del desplazamiento del cuerpo. Lo que produce un espectacular resultado que, pese a su sutileza, lo *percibe* netamente el espectador: Martha sale al exterior empujada, literalmente, por una cámara que inscribe en ese gesto todo el saber del narrador sobre las determinaciones profundas de la historia (Zunzunegui, 1996: 26)

El cierre final clausura la mirada del espectador de forma violenta. ¿Quién está en la posición de la cámara –protegido en el interior– que tiene la capacidad de iniciar el relato empujando a uno de los personajes hacia el exterior pero quedándose en el espacio de las sombras? ¿Cuál es esa mirada?



Pero aún hay más. Esa circularidad de que hablamos es uno de los ejes vertebrales de todo el relato: Ethan sostendrá a Debbie en sus brazos al principio de la historia de la misma forma en que la tomará de mayor, antes de decidir entre llevarla a casa de vuelta o asesinarla; la posición de los brazos del personaje será un factor determinante ya que tiene detrás el recuerdo de Martha (a quien sin duda amaba Ethan en silencio, y es manifiesto que era correspondido).

No nos adelantemos. Hablábamos de intervenciones enunciativas manifiestas. El desvelamiento del artificio narrativo se evidencia una vez más mediante la puesta en imágenes a partir de la lectura de una carta que Martin dirige a su prometida, Laurie. El *off* de la joven leyendo acompaña a las primeras imágenes; sin embargo, cuando el relato visual regresa a la casa, el punto en que Laurie está no se corresponde con el que ha sido representado puesto que anuncia algo que ya hemos visto (la esposa india) e incluso, en su continuación, inscribe la duplicidad de ambas voces en *off*, la de Martin y la de Laurie. Denominaremos a esta inserción de voces narrativas, enunciaciones delegadas, ya que no podemos perder de vista la existencia de un enunciador que se ha

manifestado mediante la canción, el rótulo iniciales y, presumiblemente, el *travelling* que empuja a Martha hacia el exterior.

La inclusión en el interior del relato de la carta de Martin permite también constatar la dimensión temporal del film: frente a una narración que fluye linealmente y se mantiene en presente, la carta es el eje sobre el que bascula un salto atrás (data de un año antes) y se ancla el bloque temporal que mantiene alejados a los personajes durante más de cinco años (lo que se advierte a su regreso por los diálogos). Se suma así a la dimensión espacial, la temporal. Hay que reseñar que la “búsqueda” de Debbie progresa en un ciclo que acumula al final un total de siete años.

Con tal estructura, la elipsis es sin duda uno de los elementos esenciales del film aunque, en general, se integra de forma suavizada mediante encadenados, tanto en el interior de las secuencias como entre ellas. Es indudable que las pequeñas supresiones temporales facilitadas por la continuidad y la sutura están presentes (como en cualquier film, prácticamente desde finales de la segunda década del siglo) y no nos supone rentabilidad alguna hablar de ellas (esta cuestión nos parece evidente), pero sí resulta interesante extrapolar este mecanismo a los grandes espacios en que transcurre la acción. Así, durante el primer desplazamiento del grupo en persecución de los indios, una sucesión de planos con *raccord* de movimiento y dirección bastan para cubrir una cabalgada que abarca cuarenta millas, aunque con la ayuda de breves encadenados, al igual que sucede durante el encuentro con los soldados o en el ataque al campamento de los indios y, más abiertamente, en el paso de la persecución al cruce del río.

Si bien, como hemos dicho, los encadenados contribuyen a suavizar en gran medida la violencia de las elipsis (algunas muy abruptas por lo que respecta a la cantidad de tiempo eliminado), la información que se vierte a través de los diálogos (o por la carta, en su caso) permite reajustar la historia por parte del espectador y no sólo cubrir los huecos sino adjudicarles el tiempo concreto (en principio, los encadenados producen saltos indeterminados), siempre *a posteriori*: diálogo cuando encuentran el cadáver de un indio enterrado, que indica que han visto antes otros (lo que la imagen no ha mostrado); diálogo por el que se sabe que una carta de un año antes ha anunciado la muerte de Brad a su padre; llegada a la tienda de Futterman: Ethan y Martin han salido por separado, pero llegan juntos, por lo que se deduce su encuentro y un tiempo indeterminado de viaje; llegada a la casa antes de la boda: Ethan no está herido y sí lo estaba en la secuencia anterior por lo que se deduce otro margen de tiempo; diálogo que expresa el encuentro pasado del cadáver de Lucy.

Una de las grandezas del film estriba en lo delicado de matices, en la explotación de la sugerencia, presente desde la primera imagen. Este procedimiento, de carácter connotativo, se puede percibir tanto en elementos narratológicos (tipología, ambientación, expresión de las miradas entre los personajes) como formales, y, en este último caso, la elipsis y el fuera de campo adquieren una fuerte pregnancia. La suma de ambos factores contribuye a crear situaciones en las que no es necesaria la palabra para percibir lo que significan unos personajes para otros e, incluso, sus relaciones en el pasado (que podemos adivinar). Baste a modo de ejemplo la secuencia inicial:

Sabemos de Ethan por su porte, su vestuario, el sable, su llegada desde el desierto, los tres años de ausencia desde que la guerra ha terminado, la medalla que entrega a Debbie (otro dato de circularidad, ya que al final aparecerá una vez más); todos estos son elementos narratológicos que se constatan en la imagen, pero nada se explicita de la relación entre Martha y Ethan. En este caso tenemos la separación de espacios. Ethan viene de un fuera de campo, el desierto (lo natural, lo salvaje, el espacio donde impera el deseo y la libertad individual), que parece engullirlo todo, pero su llegada empuja a Martha a recibirle desde la oscuridad de su refugio hogareño (el dominio de la ley y el orden), y esa relación obliga a que sea Martha la que preceda a Ethan en su entrada a la casa, sin darle nunca la espalda, tras recibir el beso en la frente que suple la ausencia durante tanto tiempo. Tenemos hasta ahí una sugerencia que se asegura posteriormente en el momento en que Ethan, sentado sobre los escalones del porche, no puede apartar la mirada de un fuera de campo que nunca se actualiza, el dormitorio de Martha, que es, sin duda, el lugar de su pensamiento y deseo insatisfecho, y que será más tarde el lugar de la muerte (tampoco mostrado, aunque veamos a través del hueco de la ventana la llegada de Ethan y su mirada al interior).

Hay un gesto del prólogo del film (consistente en doce premonitorios planos que abarcan hasta el primer fundido encadenado) que debe destacarse; y que es condigno, sin duda, de las más famosas y posteriores *caricias por delegación* (léase a Laura Mulvey) con que Martha mima el polvoriento capote sudista de Ethan. Es un gesto actoral: Martha camina hacia atrás, extravagantemente, para dar paso a Ethan a la casa de los Edwards. Le acoge. Su movimiento, como hechizado, es, en el mejor sentido, muy teatral, antinaturalista. Pero ese recular de Martha a paso de danza, también es muy bello, y rarísimo: un instante que, para cualquier espectador, al que no le provocara una irritante o intrigante extrañeza (casi cómica), podría pasar desapercibido.

Lo confesó o confirmó Ford: *pongo cosas pequeñas en las películas, que pasan desapercibidas*. Meros incidentes, quizás, pero altamente significativos (Montiel, 2003: 267)

Hay ahí, pues, algo que no se dice ni se muestra, pero tenemos el refrendo de las miradas cruzadas del inicio, los cortes de conversación efectuados por Martha cuando se insinúa que Ethan había ido a California o cuando el niño pregunta por qué no ha regresado en tres años, la propia actitud del “reverendo” y, más nítidamente, el grito desesperado de Ethan acercándose a galope hacia las cenizas de la casa y gritando un solo nombre: Martha. Ese elemento ausente fluye a lo largo de todo el film con fuerza inusitada para que el espectador coloque en su lugar las piezas y supla aquellas que no están presentes, lo cual equivale a decir que el film construye y demanda un espectador atento y crítico (algo más propio del cine de la modernidad que del clasicismo, evidentemente).

Encaja así, en tal procedimiento discursivo, la disposición de los espacios en la dualidad comentada de luz y sombra (espacio abierto – espacio cerrado), que se mantiene en cada ocasión en que los personajes acceden a los entornos privados por medio de la inscripción física de los marcos de las puertas, pero que es más radical cuando se trata de grutas puesto que, en este caso, la cámara se sitúa en el interior de un espacio que no es conocido ni se actualiza posteriormente y que, por la no correspondencia a punto de vista alguno, remite a la misma condición de parte del film que tiene la imagen.



Nos hemos de preguntar necesariamente: ¿qué hace ahí la cámara?, ¿quién mira? ¿quién narra?, y esas son las preguntas esenciales del discurso filmico. Esto es así porque Ford cuida muy especialmente el encuadre para que este aparezca sensiblemente “enmarcado”; no se trata de planos desde el interior, sino de planos “con” el interior como límite, que parecen tener un doble marco (pantalla y paredes de la gruta o marcos de puertas y ventanas). ¿A dónde nos lleva esto? A establecer un paralelismo entre ese lugar interior-protégido y la posición del espectador en la sala. ¿una reflexión

metadiscursiva inscrita en la propia imagen de un film aparentemente clásico!. Al configurar de tal forma la escritura filmica, creando un estilema con ella, autocodifica el propio film y obliga al espectador a una posición crítica que está en las antípodas del discurso hegemónico.

En otras ocasiones, el fuera de campo mantiene más allá del alcance de nuestra mirada aquello que no puede ser representado (Lucy muerta tras las rocas, muerte de Brad, tiroteo con los hombres de Futterman, corte de la cabellera de Cicatriz e incluso su propia muerte previa por disparos de Martin) y que se nos informa por la banda sonora (diálogo posterior, en el primer caso; sonidos en *off*, en los siguientes) o por la imagen consecutiva (Ethan lleva en su mano la cabellera de Cicatriz). Es este un juego estilístico que interviene directamente en el propio mecanismo de representación cinematográfica: Ford nos impide ver aquello que “realmente sucede” en la historia, de la misma forma que lo hace el lenguaje de la transparencia con su auténtico discurso y, sobre todo, con sus intenciones reales orientadas a la construcción y/o consolidación de imaginarios.

Ethan no puede “entrar” en el espacio del orden, sólo ayudará a su construcción. Hé ahí la gran contradicción que está detrás de lo intangible: es un lobo solitario destinado a cabalgar sin rumbo, su lugar es el desierto, la violencia; su odio visceral hacia los indios, su sed de venganza, no puede ocultar que es como ellos, que su lugar es el de la naturaleza. El espacio de Ethan es el de los desiertos, el del Monument Valley, que Ford filma con su gran saber hacer y grandiosidad.

En sus acciones hay reminiscencias de multitud de personajes de Ford, y de películas de Ford, y sin embargo su irreconcilable odio a la vida va, dicho sea sadianamente (o sea, entroncando con la filosofía poco valorada del gran conde de Sade, generalmente rebajado a marqués), más lejos que la de ningún otro, como prueban los dos primeros disparos que se oyen en el film: aquellos con los que vacía los ojos de un cheyenne muerto, profanando así ominosamente su tumba, para que vague eternamente en las Praderas del Espíritu (como, por lo demás, viene haciendo él mismo desde antiguo). Ni arrancar la cabellera de Scar (costumbre de los rostros pálidos, copiada posteriormente por los nativos americanos, dicho sea de paso) ni devolver al hogar a Debbie, le reconciliarán con la existencia, ni le reconciliarán tampoco con la familia o la fe (o la fe en la familia). De hecho, el viejo Ethan es inútil ya para la *civilización*; el civilizado, y civilizador, será ahora el joven mestizo Martin, al menos desde la escena en que evita la muerte de su *hermana*, y eso bastante antes de que acabe el film.

Ethan, en suma, ni es un personaje *plano* (en el sentido que le daba a la expresión E.M. Foster) ni un mero *tipo* (como tienden a minusvalorarlo los historiadores del cine), ni nada de todo eso que generalmente se ha afirmado de su carácter y de otros tantos caracteres de los personajes de la obra de Ford: es, a mi juicio un ser atravesado de una obstinada *intemperancia*, una ruda pasión del alma, que es en este caso irredimible y, por lo tanto, excepcional dentro de la compleja obra fordiana. Ninguna peripecia, ninguna catarsis, nada de lo que pudiera acontecer a lo largo de siete años, ni aún de siete vidas, logrará morigerar su incomparable dolor (Montiel, 2003: 272)

Pese a todo, con sus pasiones, Ethan y Scar son pequeños hombres en grandes espacios. Esta dimensión es tradicional en la obra de Ford pero reviste una singular importancia, ya que manifiesta la insignificancia del ser humano y lo poco que su huella repercute en el devenir de los tiempos. La huella de Ford en Monument Valley, ayudando a los navajos con el rodaje de sus películas, va más allá que las películas realizadas en tal contexto –y eso tampoco es visible en los films–. Según Peter Bogdanovich (1971: 13), John Ford ha rodado allí, en su totalidad o en parte, nueve películas: *La diligencia*, *Pasión de los fuertes*, *Fort Apache*, *La legión invencible*, *Wagon Master*, *Río Grande*, *Centauros del desierto*, *El sargento negro* y *El gran combate*.

Sin embargo, Amos, otro hombre del desierto, cuya cabeza se ha perdido tras años de cabalgar y estar preso de Cicatriz, puede regresar al entorno familiar mediante la apropiación metonímica de un objeto, la mecedora, que le hace acreedor de un mínimo espacio en el territorio de “la civilización” a cambio de su contribución al encuentro de Debbie. En este cruce de civilizaciones, la visión certera corresponde a la señora Jorgensen, antes maestra, cuando ilustra las grandezas futuras de esa árida tierra a condición del sacrificio de su permanencia en ella en una lucha épica; por ello, aunque inscritas en el film como habituales escenas que Ford gustaba incluir con un toque de humor que contribuía a relajar mínimamente la dureza general del relato (la pelea, la esposa india, el novio, etc.), la reiterada colocación de las gafas por parte del señor Jorgensen cuando otros van a leer las cartas, apunta a la voluntad de creer en ese futuro y en un conocimiento que su mujer sabe a ciencia cierta: Jorgensen quiere ver algo en lo que de momento sólo puede creer, pero su esposa ya ve ese futuro.

Hablábamos de lo que no está en el film. De lo que “aparentemente” no está. Por ejemplo: a pesar de que se habilita un contraplano inmediatamente, la sombra de Cicatriz sobre Debbie, que se refugia premonitoriamente sobre una lápida, inserta en el territorio del plano aquello que está más allá de él, por contigüidad, habilitando así la premonición de la muerte, ya muy presente en toda la secuencia anterior en la casa. En este sentido, y aunque en la mayor parte de los casos tienen actualizaciones posteriores, son muchas las miradas perdidas que hay en el film a un fuera de campo que conocemos porque ha sido mostrado previamente (Martha, Debbie, durante la pelea, etc.) y que cumplen la función de “congelar” el instante (otro nivel en la línea de la sugerencia que, en ocasiones, propicia acto seguido una elipsis temporal). Sin embargo, no hay ninguna mirada a cámara con una función interpelativa, salvo la que finalmente dirigirá Ethan

Edwards a otro tipo de espectador: el equipo en el *set* de rodaje. El gesto de John Wayne (en este caso deja de ser el actante, para convertirse en el actor) homenajea al fallecido Harry Carey en un momento en que su esposa estaba en el *set* y con casi todos los presentes que sabían la habitual composición de ese cruce de la mano izquierda sobre el brazo derecho. Un gesto que cierra perfectamente el film dejando a Ethan Edwards fuera de la casa, caminando hacia el desierto de nuevo, pero que tiene el valor de transponer lo personal al territorio del espectáculo; innecesario, si se quiere, pero no superfluo.

Permítasenos una referencia a otro film de John Ford, *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962), en el que la inscripción enunciativa delega en el relato de los personajes y éste se representa de acuerdo con su punto de vista, lo que modifica el valor de verdad de la narración primigenia. Para el personaje del senador, interpretado por James Stewart, la verdad corresponde a su posición y el resto del mundo –entendido como real– queda ausente; sin embargo, para el personaje interpretado por John Wayne (Tom Doniphon), hay otra realidad que responde a su visión, más amplia, y que adjudica inmediatamente a su posición el carácter de fuera de campo para el otro. Esta relación desestabiliza el concepto de veracidad en cualquier representación y nos permite pensar en la entidad discursiva del fuera de campo.

Por lo tanto, la “transparencia enunciativa” del film de Ford es una pura entelequia, una interesada calificación de un discurso historicista que pretende situarle en la cima de un lenguaje normativo que proclama el “nivel cero de escritura”. No sólo no aceptamos aquí tal adscripción, sino que deslizamos la idea de una parábola entre el relato que comentamos (trasladable a otros de sus films) y las relaciones de amor-odio entre John Ford, el cine y la industria que intenta controlar los entresijos de todo discurso.

De las que más ha hecho (John Ford), y donde más claramente se refleja su personalidad es en las películas del Oeste: si se siguen sus estados de ánimo desde 1950 se aprecia una progresión clave. Tras llegar a la cima del optimismo en *Wagon Master*, la inspiradora historia del espíritu pionero, John Ford terminó su trilogía de la caballería (el mismo año) con *Río Grande*, película en que se mezclaban los sentimientos de derrota (la Guerra de Secesión, el incendio del valle del Shenandoah) con las cargas glorificadas de las guerras con los apaches. La siguiente película del Oeste, hecha seis años después, indicaba el comienzo de un cambio: una narración épica llena de comedia y de drama, *Centauros del desierto*, acaba, sin embargo, con una nota trágica cuando el hombre del Oeste se marcha solo. *Misión de audaces*, *El sargento negro* y *Dos cabalgan juntos* son cada vez más amargas, hasta que con *El hombre que mató a Liberty Valance* (su película más importante de la década del sesenta) parece hacer su declaración definitiva sobre la película del Oeste (el posterior interludio del "Salvaje Oeste" en *El último combate* está tratado como una farsa: el Wyatt Earp, a quien había

tratado como un héroe en *Pasión de los fuertes*, se ha convertido en un bromista astuto). Doniphon, el epitome del Viejo Oeste, muere sin las botas puestas, sin la pistola, y recibe el funeral de un mendigo, pero el hombre del Nuevo Oeste, el hombre de los libros, ha llegado al éxito a caballo de los logros del primero, que quedó descartado y olvidado. Quizá sea la película más triste y trágica que ha hecho Ford. El Nuevo Oeste no tiene nada de malo, era inevitable; pero cuando Stoddard y Hallie vuelven al Este, miran por la ventanilla del tren, y Hallie comenta lo silvestre que era antes, y cómo ha cambiado, hasta convertirse casi en un jardín. Pero uno siente que el amor de Ford, como el de Hallie, se queda con lo silvestre de la rosa del cactus (Bogdanovich, 1971: 38-39)

BIBLIOGRAFÍA

- BOGDANOVICH, PETER, *John Ford*, Madrid, Fundamentos, 1971.
- COMPANY, JUAN MIGUEL, “Historia, Leyenda y Verdad en el cine de John Ford” en *Revista El Viejo Topo*, núm. 172, Barcelona, Ediciones de Intervención Cultural, S.L., 2002. Págs. 72-73.
- EYMAN, SCOTT, *Print the Legend. La vida y época de John Ford*, Madrid, T & B Editores, 2001.
- MONTIEL, ALEJANDRO, “La intemperancia de Ethan Edwards”, en COMPANY, JUAN MIGUEL (EDITOR), *El cine y las pasiones del alma*, Madrid, Revista Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura, Febrero, 2003.
- ZUNZUNEGUI, SANTOS, *La mirada cercana: microanálisis filmico*, Barcelona, Paidós, 1996.