

JOHN FORD y la hendidura en el tiempo: manifestaciones de la ausencia en *The Searchers*.

Francisco Javier Gómez Tarín

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 filmes” (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 –formales- de la película para contribuir modestamente al homenaje que desde estas páginas se tributa al maestro. Por otro lado, el recuerdo del excelente análisis que SANTOS ZUNZUNEGUI lleva a cabo en su libro *La mirada cercana: microanálisis fílmico* (Barcelona, Paidós, 1996) tiene necesariamente que estar presente, tanto por influencia como por confluencia.

Dos 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 cinéma* en un celebrado texto sobre *El joven Lincoln* (*Young Mr. Lincoln*, 1939).

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 tan significativas como:

- La inserción del rótulo situacional, “Texas 1868”, que es un dato fundamental para comprender el contexto en que se desenvuelven los personajes.
- La incorporación de una banda sonora adscrita a la categoría actancial (caso muy concreto de la llegada de Ethan y la canción “*Ride away*”, que también se repite al final del filme). Este mecanismo extradiegético ilustra la psicología del personaje, al tiempo que “señala” la progresión del relato.
- Muy ligado a lo anterior, la disposición de los espacios en dualidad: luz-sombra, abierto-cerrado. Ethan llega desde la inmensidad del desierto, al que

pertenece y al que debe volver al final. Todo el filme 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.

- La cuidada composición que alcanza matices expresivos, sobre todo en la circularidad del arranque del filme y su cierre, sobre el porche de las casas.
- Dentro de esta circularidad, encontramos la puerta que se abre desde el interior al comienzo y se cierra al final, desvelando el mecanismo discursivo. El personaje de Marta 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.

- El desvelamiento del artificio narrativo 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.

La inclusión en el interior del relato de la carta de Martin permite también constatar la dimensión temporal del filme: 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 cinco años (lo que se advierte a su regreso por los diálogos). Se suma así a la dimensión espacial, la temporal.

Con tal estructura, la elipsis es uno de los elementos esenciales del filme que, 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 filme, 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 filme 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; todos estos son elementos narratológicos que se constatan en la imagen, pero nada se explicita de la relación entre Marta y Ethan. En este caso tenemos la separación de espacios. Ethan viene de un fuera de campo, el desierto, que parece engullirlo todo, pero su llegada empuja a Marta a recibirle desde la oscuridad de su refugio hogareño, y esa relación obliga a que sea Marta 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 Marta, que es, sin duda, el lugar de su pensamiento y deseo insatisfecho.

Encaja así 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 filme que tiene la imagen.

En otras ocasiones, el fuera de campo mantiene más allá del alcance de nuestra mirada aquello que no puede ser representado (joven muerta tras las rocas, muerte de Brad, tiroteo con los hombres de Futterman, corte de la cabellera de Cicatriz) y que se nos informa por la banda sonora (diálogo posterior, en el primer caso; sonidos en *off*, en los dos siguientes) o por la imagen consecutiva (Ethan lleva en su mano la cabellera de Cicatriz).

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. En este sentido, y aunque en la mayor parte de los casos tienen actualizaciones posteriores, son muchas las miradas perdidas que hay en el filme a un fuera de campo que conocemos porque ha sido mostrado previamente (Marta, 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).

Permítasenos una referencia a otro filme 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, 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 filme 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 filmes) y las relaciones de amor-odio entre JOHN FORD, el cine y la industria que intenta controlar los entresijos de todo discurso.