

La visión del indio en tres detalles de *Western*

Un análisis audiovisual de discurso cinematográfico

*Rose Lema**

EN EL ANÁLISIS AUDIOVISUAL de discurso cinematográfico se desprenden los modos de crear del cineasta y las estrategias técnicodiscursivas empleadas para causar efectos de significación. De esta suerte de estilo —porque cada filme de un autor tiende sus diferencias, repeticiones y semejanzas con otro— se revelan, fractalmente, rasgos del género *Western*. La ideología estadounidense, y puede que de otras partes del planeta, permea esta membrana genérica y subsecuentemente las submembranas estilísticas, que surgen del análisis audiovisual. Escojo un *Western* que podría pasar por clásico, *River of no Return* (Preminger, 1954), el único que hiciera el cineasta, a la vez que la segunda película en *Cinemascope* en el mundo cinematográfico. Una vez le encuentro una singularidad audiovisual, que no se reencuentra tal cual en cualquier otra cinta del género o del director, paso a analizar un detalle en una película espectacular, que casi todos hemos visto, *Duel in the Sun* (King Vidor, 1946), anterior al invento del *Cinemascope*. Regreso a los imponentes paisajes y a la búsqueda de un nimio detalle en *The Searchers* (Ford, 1956). Estudio entonces la significación en el análisis del detalle, cuya visoaudición se manifiesta casi escondida, en el intento de atribuirles un valor casi germinal, como si la película surgiera o pudiera reescribirse a partir de la miniatura, fractalmente. El trío de detalles crea una tensión no lineal entre éstos, reflectáforas dinámicas que se entrecruzan a través de circuitos de sonido, imagen y significaciones. Hay un primer hilado que se tiende entre éstos, la visión del indio que, aunque reductora y reducida, por instantánea y a veces imperceptible, resulta discutible y a la vez revelaría toda una ética. El fin de esta búsqueda es

* Profesora-investigadora. Departamento de Humanidades, UAM-Iztapalapa.

contribuir, con el análisis de imágenes-miniatura singulares y un método adecuado, a la caracterización del género *Western*, llevada a cabo anteriormente, en sus grandes líneas, por Jean-Louis Leutrat (1987). A diferencia de esta obra que expone muy acertadamente las generalidades del género, analizo la significación de la miniatura y el detalle, inspirándome en análisis puntuales, aunque en torno a otros géneros (Chion, 1998; Landrat-Guigues, 1994; Natali, 1996). En cuanto a la información general sobre el *Western*, que sigue enfoques distintos al nuestro, ha sido ilustradora (Brion, 1992; Leutrat, 1973, 1985, 1988, 1990; Mauduy y Henriët, 1989). De Aumont y Marie, consulto un texto particularmente importante y fundador del análisis de filmes (1988). En fin, el método que empleo se inspira en la modelización rizomática, inventada por Deleuze y Guattari (1980). Ésta culmina en nociones nuevas aplicadas al análisis de diversas cintas cinematográficas por el mismo Deleuze (1985). El hilo conductor de nuestras reflexiones parte de la teoría del caos y se cristaliza en el empleo de nociones como la de fractal y la de reflectáfora, inventadas por los termodinamistas Mandelbrot (1982) y Briggs y Peat (1991), respectivamente, aplicables tanto al discurso audiovisual como a otras modalidades discursivas, notablemente a los objetos culturales dinámicos (Lema, 2002a, 2002b, 2003).

River of no Return: devenir-animal

En primer plano, dos cabezas humanas entran por la parte inferior de la pantalla. Por la pluma que adorna su cabeza, se identifican inmediatamente como pertenecientes a la cultura india.¹ Avanzan, a nado corto de pecho, hacia la balsa, que ocupa el segundo plano. Balsa e indios están eficazmente iluminados, así como el paisaje de acantilados en el fondo derecho de la pantalla. A un lado de éste y en contraste, el acantilado muy alto domina el tercer plano, cubriendo casi todo el fondo de la pantalla.

El cineasta ha dispuesto el aparato audiovisual con el fin de situarnos en un ambiente de encuentro entre dos culturas y que, a partir de nuestros saberes comunes y de la diégesis, asimilemos la escena a un enfrentamiento.

¹ Proviene sin duda de la región de Banff, donde los habrá contratado Preminger y donde llevó a cabo la filmación.

El todo está visualizado en una panorámica, es un plano de conjunto, una “imagen-percepción” (Deleuze, 1985).² La música es más bien de sonidos agudos, puede transmitir la idea de avance e impulso, tanto del río como de la balsa, como de los indios, a la vez que eminencia de peligro.

Siguen afanados los personajes: sobre la balsa, aceleran su curso mediante los dos largos timones; en el agua, los indios apresuran el nado.

A medida que los indios hunden la cabeza acompasando la respiración, van surgiendo poco a poco los torsos —revestidos de lo que parecieran camisas, color beige y marrón—, y las plumas, que llevan colocadas verticalmente en la cabellera, ya se ven enteramente. A medida que se van acercando a la balsa, las camisas parecen irse llenando de aire debido a la flotación. El indio más cercano a la balsa se va introduciendo al segundo plano de profundidad, al de la imagen-acción. Suben y bajan las plumas sobre la superficie del agua, casi mecánicamente; se mueven lateralmente los dos grandes remos o timones, encontrándose para formar un triángulo junto con la línea de la balsa, y se deshace la imagen sugerida, que remite a la religión europea —como para proteger momentáneamente para los navegantes—, en la toma siguiente.

El ojo de la cámara, mediante un largo y lento *travelling*, se va acercando, junto con los nadadores, a la balsa; ya no enfoca a los indios, sino, en plan americano, “imagen-acción”, a los balseros. Se ha ido entonces transformando la toma panorámica en toma media, humanizante. Es importante notar que los indios no han sido aún encuadrados en plan americano, sólo se enfocan como parte del paisaje panorámico, objetivizados. El hombre alza su escopeta, dejando el remo. Se percibe, agarrado al poste central de la balsa, un niño en cuclillas.³ Ya nos preocupamos por tres navegantes, en vez de dos como en los planos secuenciales anteriores. Los tres miran ansiosos hacia la popa y hacia estribor; los indios han permanecido fuera de campo. Aparece el de la camisa más clara sosteniéndose de uno de los troncos base de la balsa: se le

² En la modelización deleuziana, el plano de conjunto corresponde a la “imagen-percepción”; en el plano medio o plan americano se ubica la “imagen-acción”, en el plano de acercamiento al rostro de los personajes, primer plano o *close up*, la “imagen-emoción”. Clasificación de elementos que no tiene que tomarse al pie de la letra y que emplea Deleuze para darnos pistas hacia las ideas centrales sobre el devenir que son la “imagen-movimiento” y la “imagen-tiempo”.

³ Nótese que la imagen-acción permite apreciar la expresión de los rostros, o sea, las imágenes-emoción. Probablemente, mediante este acercamiento, el espectador experimenta con mayor intensidad y velocidad la situación de peligro y apuración de los personajes.

ve al fin el rostro, en un plan americano: perfil coronado por la pluma y tatuado, en señal de guerra. Aparece el segundo más hacia la popa.

La secuencia que inicia con el nado de los indios y termina cuando tocan la balsa permite observar cómo se conjugan las técnicas de acercamiento de la cámara que transforman planos y enfoques e imágenes-percepción en imágenes-acción y éstas en imágenes-emoción. El ambiente es brindado por el fluir constante del río y del acompañamiento musical. La cinta corre transformando en puro devenir las imágenes audiovisuales. Si se quiere, el aparato cognitivo-receptor del objetivo y de algunos espectadores, ha visualizado, en una pura percepción asociativa, motivada por el braseo de los indios, el sube y baja de las plumas al ritmo de su respiración en el agua y fuera de ella, el hueco de aire que va aumentando en el interior de las camisas, el agua que las hace brillar y transforma casi en pelaje, el color muy negro de la cabellera reluciente y empapada, en fin, el asemejamiento casi exacto con el nado animal, el “devenir animal” (Deleuze y Guattari, 1980) de los indios cuando nadan. La intención está lograda, esta vez mediante una estrategia que sugiere al imaginario visual el devenir. La tensión entre estrategias técnicas que sugieren una imagen fuera de la pantalla y en el interior de la cual se acumulan, fusionándose, las semejanzas y diferencias entre perro, por tomar un ejemplo, e indio, nos conduce hacia la noción de reflectáfora.

Cabe especificar aquí que el método interpretativo para percibir una presencia, casi pertinente, de lo que no pudiera percibirse, en algunos casos, en pantalla, pero que podría imaginarse a partir de imágenes y del saber del receptor, emplea la noción de *reflectáfora*, proveniente de las teorías del caos. Brinda insistencia sobre la complejidad de las imágenes-movimiento y las imágenes-tiempo. En especial, apunta hacia las metamorfosis dinámicas que experimentan personajes, objetos, plantas. Siguiendo a Briggs y Peat, una reflectáfora es el movimiento y conversión de una imagen, mental o visual, pero que guarda, en un nuevo espacio y en un nuevo momento, algunos rasgos, imaginarios o actuales, de su aspecto anterior, casi reiterándolos. Una reflectáfora está siempre en proceso de devenir e implica movimiento; por esa razón la idea se presta fácilmente al análisis de cine y de los medios en moción. Es una imagen dinámica que se va metamorfoseando a medida que avanza. Según estos caotistas, es un medio dinámico “que funda su efecto sobre la creación de una tensión entre las multitudes de elementos y diferencias que la constituyen” (Briggs y Peat, 1991:196).

Nos quedan entonces dos indios, en devenir-animal, dominados por la estatura y posición superior de los que no lo son. Les queda aún por emprender la subida a la balsa y el ataque a sus tripulantes, que llevan un arma de fuego sin balas, los remos y un hacha. Como era de esperarse, los indios serán vencidos y desaparecerán entre la corriente del río sin retorno.

Es importante indicar la ausencia de discurso verbal, el ruido continuo del fluir del río con torbellinos y rápidos lo hubiera cubierto y, además, se trata de una secuencia de imágenes-acción, significándose con mayor vehemencia el paisaje, los movimientos corporales, las emociones, mediante el silencio verbal (Chion, 1998:79-98).



Duel in the Sun: devenir-Esfinje

El pasaje en que Jubal Crabby (JC) —quien mata al pecado; por cierto, sin ser *Jesus Christ* (JC)— mediante un rito de paso se presta para analizar entonación, volumen y significaciones conversacionales. De allí se desprenden los juegos rituales que lleva a cabo el grotesco JC, la aparente timidez de Pearl Chavez⁴ (P) y la actitud de Laura Belle (LB), la dueña del rancho, quien

⁴ Nombre pronunciado en inglés en la película.

representaría a una mojígata, aparentemente fetichista, que intenta consagrar y purificar a la muchacha mestiza, y que con este juego le bastará para tranquilizar su conciencia cristiana y su actual función de tutora de P. Se vuelve el avestruz que esconde la cabeza en la arena ante algo que para ella es un problema, la probable idolatría de P. Así cumple con la educación de la mestiza, recién adoptada.

Para el desarrollo de la diégesis, la secuencia audiovisual siguiente indica que la figura del indio, conocida como *The Squaw*,⁵ en el desierto del Oeste, y la de la Esfinge de Gizeh, al borde del Nilo, en el desierto de Egipto, pueden intercambiarse.⁶ Reflectáfora. Expresa asimismo, en la diégesis, que la mestiza de india con blanco, P, personaje central de la película, sería probablemente tan ingenua, como los demás indios —a los ojos burdamente discriminadores de JC—, para considerar a la imagen egipcia como si fuera una imagen india de sus antepasados. JB le estaría dando gato por liebre.

Describo las secuencias del rito de paso. Las oraciones tienen lugar en la sala del rancho de LB, que alberga a P, huérfana de un viejo amigo. LB ha hecho venir a JC, hombre de religión, para que la oriente.

JC termina de beber un vaso, probablemente de leche. LB (fuera de campo) le anuncia en *off*: *This is the child / Jubal*.⁷

J hace un gesto de disgusto, sin mirar hacia P pone el vaso sobre la mesa y acto seguido se lleva a la boca un bollo que sostiene con la mano derecha —sin abandonar el gesto de disgusto y desaprobación—, aparentemente en cuanto al bollo y la bebida. El globo del quinqué —que remite al sol al atardecer— brilla arriba a la derecha, en segundo plano de profundidad.

LB añade: *Of course / she isn't dressed quite properly / but / Close the door / Pearl* (suavemente): *This is Mr. Crabby*.

J se vuelve hacia la puerta interesado. Está boquiabierto por el bollo que sigue masticando o por la hermosa chica envuelta en un sarape texican. Se ve de ésta la espléndida silueta cuando cierra la puerta. Pearl mira intrigada y

⁵ La palabra *squaw* significa “india norteamericana”; mujer, muchacha (entre los indios); mujer, esposa.

⁶ Cf. con el revelador e interesante análisis, de perfil más bien derridiano y leutraniano, de Natali (1996), en cuanto a la medalla.

⁷ Las transcripciones son nuestras. La traducción del inicio de la secuencia va en la nota 10.

parece intimidada, preguntándose quién es ese hombre y a qué vino, pero muy obediente ante su actual tutora.

LB: *We have no minister in these parts / but...*

JC: *A man doesn't have to wear the cloth to be a sin killer / Laura Belle.*

El compuesto *sinkiller* nos hace emitir una sonrisa, puesto que no suele asociarse con la religión a un asesino de pecados. De allí la identidad extraña de JC. No obstante, con estas palabras, JC se presenta y a la vez establece su autoridad. Se trata de un acto de habla declarativo.

LB (con tono de disculpa): *Oh / I know that / That's why I was so anxious to have you talk to the child.*

JC: *Come here / girl.*

Se trata de un solicitativo de mandato. *You call her a child / Laura Belle?* Comentario de reproche. Se levanta del sillón enojado, dándose una ruidosa palmada en los muslos y con tono de voz desaprobatorio.

JC: *Under that heathen blanket there's a full-blossomed woman built by the devil to drive men crazy!* Comentario, lujurioso y de reproche.

Se levanta y da vuelta por detrás de la mesa para examinar a la muchacha. Golpea fuertemente la mesa con el puño derecho.

P: *Ohoop!*

La muchacha da dos pasos apresurados hacia atrás asustada.

LB interviene, persuasiva y dulce: *You mustn't frighten her / I'm sure she only needs a little guidance.*

JC con tono amenazante: *Guidance she needs / and guidance she'll get or I ain't been the sinkiller from here to El Paso for thirty years.* Predicativo y declarativo, que asienta la autoridad de JC en cuanto a matar el pecado.

Desafiante y con aire iluminado, rodea a la muchacha, escudriñador y acercándose a su cuerpo. Pearl sigue asustada, desconfiada, tensa y a la expectativa.

JC: *Sit down girl.* Mandato.

Baja la voz observándola; ella, desconfiada, se sienta. Se inicia el interrogatorio, simulando un tono profesional.

JC: *Girl / you could be a woman of sin or a woman of God / Which is it to be?* Mandativo que solicita confesión.

P (despacio y muy bajito): *I want to be a good girl.*

JC: *Then remember that the devil's always able to HOG⁸ —tie you (P cierra los ojos asustada). Sometimes he comes ghosting over the plains in the shape of a sneaking RUSTLER / and sometimes / begging your pardon / Laura Belle (sin volverse hacia ésta) he stakes out⁹ the home to the worthy and the God-fearing. Vuelve a pasar por detrás de P escudriñándola y fruciendo el seño. Mandato de amenaza. Pearl / you're curved in the FLESH of temptation. Argumento de reproche. Resisting is gonna be a darn sight harder for you than for FEMALES protected by the shape of SOWS. Preventivo. Yes / sirre / bob / you've got to sweeten yourself with prayer. Mandato. Pray till you sweat and you'll save yourself eternal hellfire. Mandato. Do you understand me / girl? Mandato.*

P: *Yes, sir* (intimidada, asustada, en voz muy tenue). Asertivo.

JC (con el dedo apuntando hacia el suelo): *Then on your knees* (P se arrodilla mirándolo). *Now I'm gonna start you toward salvation. O Lord / look upon this / thy creature* (un brazo levantado hacia Dios, la otra mano sobre la cabeza de Pearl). *She's a weak vessel and a pauper / as thou knowest* (alza el brazo izquierdo invocando y explicando a Dios). *But she wants to be thy handmaiden. Give her the HORSE sense not to go wandering off in the tulies with worthless cowpokes. Amen.*

LB: *Amen.*

P (titubea y repite): *Amen.*

JC: *Rise / girl.*¹⁰

⁸ Los subrayados son nuestros y remiten a animales y no a mujeres.

⁹ JC parece saber ya que Lewton, el hijo de LB, quiere seducir a P.

¹⁰ Laura Belle: Ésta es la niña, Jubal. Claro, no está vestida muy apropiadamente, pero... Cierra la puerta, Pearl. Éste es el Sr. Crabby. No tenemos ministro en estos lugares, pero... / Jubal Crabby: Un hombre no necesita llevar la ropa para matar el pecado Laura Belle. LB: Oh, ya sé. Es por eso que estaba tan ansiosa de que hablara con la niña.

JC: Ven aquí muchacha / ¿¡La llama niña/ Laura Belle?! / Bajo esa frazada pagana hay una mujer plenamente desarrollada construida por el demonio para volver locos a los hombres.

Pearl: ¡Ohopp!

LB: No debe asustarla /Estoy segura de que sólo necesita un poco de consejo.

JC: Necesita consejo / y consejo obtendrá o no he sido el que mata el pecado de aquí a El Paso por treinta años / Siéntate muchacha / Muchacha / puedes ser una mujer de pecado o una mujer de Dios / ¿Cuál será?

P: Quiero ser una muchacha buena.

JC: Entonces recuerda que el diablo siempre puede atarte las patas / A veces viene rondando por los llanos bajo la forma de un ladrón furtivo de ganado / y a veces /con

Los actos de habla proferidos por JC durante sus intervenciones son declarativo, mandato, comentativo de reproche, con tono lujurioso. Siguen predicativo, que asienta la autoridad del *sinkiller*; mandato, mandatos solicitando confesión. Después JC profiere un largo enunciado con una serie de mandatos amenazantes, un acto de reproche nuevamente, un preventivo y cierra esta escena con tres mandatos. JC toma, durante los actos que predica, un aire de solemnidad fingida cuando se dirige a Dios rogándole que proteja a la muchacha. Sus argumentos van acompañados de gestos y movimientos en parte violentos, para convencer a las dos mujeres de la gravedad del acto que preside y de su vehemente involucramiento en el rito.

Durante toda la escena, que no deja de ser grotesca, y que antecede a la ejecución del rito consagradorio, JC actúa con religiosidad fingida. P y LB responden a esa fe, verbalmente al no enunciar más que en coro o eco, aunque con cierta incredulidad, que no llegan a simular totalmente.

Son de destacar los términos que aluden así bien a P como a los animales. P es la impura de la escena, por su raza y religión, de allí el elemento bestial del filme.

Las siguientes secuencias concernientes precisamente a la medalla y a la pistola, muestran la consagración de este rito de paso en que JC dona una medalla a P, para que la lleve puesta. Se trata de un amuleto más bien, pero JC, en su discurso, lo intenta elevar al rango de objeto religioso muy valioso y de objeto de fe.

Toda la secuencia de la medalla contrasta con las palabras anteriores, que el falso predicador supone son palabras al viento para Pearl. Ejecuta entonces un

perdón suyo / Laura Belle / Se aventura en el hogar de los respetables y los que temen a Dios / Pearl / estás torneada con la carne de la tentación / Resistir va a ser muchísimo más difícil para ti que para las hembras protegidas bajo la forma de marranas; Sí señor mío! / hazle reverencia / tienes que endulzarte con las oraciones / Reza hasta que sudes y te salvarás del fuego eterno / ¿Me entiendes / muchacha?

P: Sí / señor.

JC: Entonces sobre tus rodillas / Ahora voy a encaminarte hacia la salvación / ¡Oh Señor / mira hacia esto / tú criatura / Es un navío frágil y una indigente / como tú sabes. Pero quiere ser tu sirvienta. Dale la sensatez de los caballos no para que se vaya a vagabundear por allí con despreciables picadores de vacas. Amén.

LB: Amén.

P: Amén.

JC: Levántate / muchacha.

acto consagrativo durante el rito de paso, que, se supone, despertará la fe en la muchacha. Además Vidor marca el valor de la imagen, su multi-interpretabilidad desde varias culturas y religiones, mediante la figura de la medalla y su grabado. Vidor insiste durante la escena en la improvisación religiosa, en la ficción religiosa, que JC se está inventando. Ficción dentro de la ficción, que crea Vidor. Reflectáfora. Pero, como nos identificamos aquí y ahora con la mestiza objeto del rito, entendemos que su obediencia es falsa. JC parece actualizar una serie de voces misioneras que habrían estado corrompiendo a los indios. Por su gesto grotesco, es como el gigante malo de un cuento, por su burdeza y palabras, despierta nuestra incredulidad y la de P. JC se sitúa sin embargo entre los falsos misioneros, no oficiales, que entendían que había que hacer una transición, aunque superficial como ésta, entre la religión india y la europea. Biculturalismo que P también posee, pero con mayor ahondamiento en las dos culturas y su infinito entremezclarse.¹¹

JC saca del bolsillo del chaleco un pequeño objeto, con la mano derecha, y lo pasa a la otra mano elevándolo a lo alto. La luz del quinqué hace brillar la medalla. Pearl mira el objeto atentamente y cuestionativa, prestandole atención, pero aún incrédula. La medalla es redonda con cadena, de metal blanco.

En cuanto a nosotros, se nos muestra en el siguiente plano secuencial la imagen del medallón sobre fondo grisáceo, que puede ser el traje del falso predicador. Se ve difusamente el hombro desnudo probablemente de P, en el rincón de la pantalla, que contrasta con la nitidez de la medalla. Ocurre un *zoom* o un *travelling* hacia adelante y sólo queda la medalla en el campo. Por la posición, no están viéndola los tres personajes de la escena. Mostrarnos la medalla es para que nos hagamos, junto con la cámara, cómplices de la falsedad que representa en el contexto de un rito indio, de su fuera de lugar. Resulta en acto de supuesto paganismo o sacrilegio frente al supuesto paganismo o sacrilegio indio. Reflectáfora. La medalla nos es mostrada, por JC y el ojo de la cámara, para acusar la idolatría doblemente y a la vez para obviar la ignorancia de P, por ende, de los indios y mestizos.

La primera cara de la medalla que se nos muestra, lleva jeroglíficos sobre los dos lados de una figura sentada al centro. La medalla está nítidamente dentada todo alrededor. No tiene aspecto de estar gastada por la pátina. La medalla gira colgando del extremo de la cadena bastante larga. El predicador pronuncia en *off*

¹¹ Cf. Lema (2002).

y con profunda solemnidad: *Here / I want you to take this / IT'S A HALLOWED MEDAL / AND A GOOD ONE*. La elevación del volumen revela lo contrario.

Durante esta secuencia verbal, la medalla gira hacia la izquierda, hacia el cuerpo del predicador.

La segunda cara se nos muestra al final del giro de 360 grados. Se distinguen ahora los rayos del sol y un busto, probablemente el mismo de la cara anteriormente mostrada. La medalla acaba por quedar frente al ojo de la cámara: se trata de la esfinge del Nilo, bien clara. El sol resplandece en el último plano de la perspectiva de la medalla. Las pirámides de Egipto se acumulan a los lados de la Esfinge, de la mayor a la menor. La medalla empieza a balancearse en péndulo.

La cámara hace un *travelling* hacia atrás y vuelven a aparecer la figura del predicador, la de P y el balón del quinqué, como el sol, que retoma al sol de la medalla. Reflectáfora. La medalla ocupa nuevamente el mismo plano de profundidad que las dos siluetas y el centro de la pantalla. El predicador la sostiene para que el quinqué la ilumine, aunque ya no se llegan a percibir los detalles. Pearl parece tomar en cuenta el rito de consagración, mucho más que el de preparación; sin dejar de sostener con las manos el sarape que la envuelve. Parece honestamente impresionada. Como si empezara a asimilar el rito de donación o como si pudiera fingir aún mejor. Como si esto ya le recordara algo de su cultura. Ya no presta atención a la mirada y al cuerpo o acercamiento espacial del predicador quien, para impresionarla más, para consagrar el rito aún con mayor vehemencia, da un paso más hacia ella y finiquita el rito, poniendo la mano izquierda a la cintura con gesto de importancia y diciendo con tono valentón, amenazante y fiero, y cómico, como si tuviera al tahúr tramposo ante sí:

JC: *I took it off a thieving card sharper but first I shrived him and sent him to the pearly¹² gates / as nice and pretty as any from his own faith could have done / You wear it / girl*. Narrativo seguido de mandato con tono de persuasión.

Simultáneamente ha sacado con la mano derecha la pistola de su cintura y le da vueltas sosteniéndola por el gatillo, con toda profesionalidad, con el fin de apoyar las palabras del relato anecdótico que enuncia cada vez más rápido e inyectándole veracidad y vitalidad.

¹² El adjetivo remite al nombre de Pearl, que es como una joya de hermosa, para el predicador y probablemente para los demás espectadores.

P: *Thank you sir*. Tímida, casi tartamudeando, e impresionada por la importancia de la medalla. Al mismo tiempo, trata de jugar el juego de admiración ante la fiereza del *sinkiller*. Simulativo.

JC le toma la mano entre las suyas, se acerca a ella como haciéndola su cómplice, marcando que LB está fuera de lo que le va a comunicar a la *squaw*.¹³ Acto de habla confesivo. P lo mira desconfiada y desaprobando discretamente el acercamiento de los cuerpos.

JC: *Part indian/ ain't you? Those ancestors of yours will be spinning like tops* (se aleja de ella un poco retomando el tono predicativo) *when they know you got this on* (se acerca mucho a ella nuevamente bajando la cabeza a la altura de la de ella y volviendo a tomar la mano derecha de P entre las suyas). *Just the same // it'll keep you sweet and clean as the first milking*. Nótese el tono lujurioso en *first milking*.

JC parece sonreír forzándola a mirarlo, sin dejar de apretar la mano de la muchacha entre las suyas, los ojos fijos en los de ella y la voz que intenta ser gentil. Ella lo mira y luego baja la vista hacia su mano como pidiendo que la suelte.

JC prosigue: *Won't get you into heaven but it will comfort you on the way there* (le toma el mentón con la mano derecha, sonriendo, invitante y sugerente). *That is / if you use it right / There* (sin alejar la vista de los ojos de P, para convencerla, con una mano le sostiene la de ella y con la otra el mentón).

JC regresa al rito no pagano y a la interlocutora no pagana, diciendo: *Ey Laura Belle / don't you think we ought to be saying a few words of prayer for them worthless cowpokes?* (acaricia el mentón de P) */ I got a feeling they'll be needing* (arrastra el *needing* a la vez que la caricia más larga sobre el mentón de la muchacha) *CONSOLATION* (como hablándose a sí mismo y paliándose). Acto paliativo o consolativo. Elevación de volumen al pronunciar *consolation*.

Le suelta la mano y el mentón y mira a la chica con un ligero balanceo del cuerpo hacia atrás, para verle mejor la joven silueta. Pone sus manos sobre el chaleco cerrando satisfecho la negociación, lograda tanto gestual como verbalmente. Pearl le sostiene la mirada. JC concluye mediante un gesto con la boca que aprueba la belleza de la muchacha y que también le serviría de consuelo.

¹³ Véase cita 5.

LB mira hacia él aprobando su performance y el cumplimiento del rito. JC retoma el aire de extremo mandato y emite majestuosamente la orden: *On your knees again /girl. O Lord / have mercy on all men / young and old alike* (pone mano derecha sobre la cabeza de Pearl) *who gaze upon this thy (solemne) regained servant / Amen.*¹⁴

Se cierra el diafragma de la cámara, la última luz que se diluye es la figura del balón encendido del quince, que remite al sol desvaneciéndose en la oscuridad del crepúsculo. Reflectáfora.

Durante la escena de la medalla y la pistola, cuando se trata de parlamentos en que JC invoca a Dios se ve a los tres personajes, en plano de conjunto. Cuando JC habla casi sigilosamente a Pearl al donarle la medalla y convocar a sus antepasados indios, la cámara sólo enfoca a Pearl y a Crabby, en plano americano o, hacia el final, cuando JC se acerca mucho de P, en primer plano. La luz del quinqué preside a los intercambios en que se pasa de una religión a otra por medio del discurso verbal y del gestual. Creo que Vidor nos ofrece a la vez una crítica sardónica en torno a la creencias y costumbres religiosas de la época y una magistral integración entre intercambios verbales, gestuales y corporales en el breve espacio interno de una sala lujosa, europeizante, de rancho tejano. Las entonaciones, volumen y velocidad enunciativas se reflejan sincronizadamente la una en la otra, fusionándose sin que prevalezca una sobre otra, sin intención jerarquizante, sin discriminación de un nivel u otro.

Al lado de los predicativos y diversos argumentos que buscan convencer a la muchacha, tenemos los asertivos de obediencia y sumisión fingida de las dos mujeres. Aunque JC no pronuncie una secuencia oficializadora como “Te declaro”, durante la escena de la medalla y aquella en que se refiere a los

¹⁴ JC: Mira. Quiero que tomes ésto. Es una medalla consagrada, y de las buenas. Se la quité a un tahúr ladrón, pero primero lo confesé y lo mandé a las perlinas puertas, tan bien como lo hubiera hecho cualquiera de su misma fe. Llévalo puesto, muchacha.

P: Gracias señor.

JC: ¿Eres en parte india, verdad? Esos ancestros tuyos van a girar como tapas cuando sepan que llevas ésto puesto. Exactamente lo mismo, te conservará dulce y limpia como la primera ordeña. No te llevará al paraíso pero te reconfortará en tu camino hacia allá. Eso si lo usas correctamente. Ya, ¡ey! Laura Belle ¿No cree que tenemos que decir algunas palabras para esos despreciables picadores de vacas? Siento que van a necesitar consuelo. Sobre las rodillas de nuevo, muchacha. ¡Oh Señor, ten piedad de todos los hombres jóvenes e igualmente viejos que miren sobre ésta, tu sirvienta recuperada. Amén.

ancestros indios, estaríamos muy cerca de realizativos austinianos, aunque inventados todos por el predicador sobre la marcha y a su conveniencia. Queda sobre todo en palabras y manos del predicador la mezcla entre las referencias a las dos religiones y de las respectivas actividades gestuales, aunque P hace el mismo juego y también LB. Toda la secuencia juega sobre el entendimiento de las religiones en mestizaje, ambiente de la época colonial y más allá. En vez de oponerlas, Vidor las mezcla, en tanto que mensaje en enunciación, y ni más ni menos que con Jennifer Jones en el rol de la mestiza, que obviamente JC no puede despreciar totalmente.

Ahora bien, la medalla podría provenir de Egipto, pues en esa época se sabía ya de las expediciones arqueológicas europeas y no faltaron aventureros y comerciantes que hicieran la ida y vuelta entre los dos desiertos. La egiptomanía es retomada inteligentemente por Woody Allen en *The Purple Rose of Cairo*. También podían hacerse imitaciones y venderse o intercambiarse como bisutería, mismo en el Oeste. Pero lo interesante es que el predicador nos hace creer que la figura es india y es fuertemente probable que para P lo fuera. Re-envió a la figura de la Esfinge que remite a la del indio de perfil, *The Squaw*, que King Vidor presenta en el Preludio con que inicia *Duel in*



the Sun. Reflectáfora. No se acompañan las secuencias con ninguna música. Son los intercambios verbales, gestuales y corporales, todos ellos movilizados por la magia del montaje, los que hacen fluir el rito y su consagración. El devenir Esfinje de la Squaw conduce a percibir en ese intersticio espacial y dinámico el transcurso del tiempo así como el devenir sol del quinqué y desplaza al imaginario de cámara y público a geografías fuera de campo durante la larga secuencia ritual. Pequeños detalles atiborrados de enigmas, que se vuelven jerogíficos.

The Searchers: devenir-cosa

El inicio de la película de John Ford se abre sobre la silueta de Martha que, desde el interior de su casa de madera, ve, encuadrada por la puerta abierta, la polvareda de una figura indiscernible, que avanza hacia ella y nosotros, por el desierto. Una melodía, que lleva el mismo título de la película y que la acompañará continuamente, va elevándose.

Martha sale al porche y trata de vislumbrar al jinete que sigue galopando. Hay dos largas barras de palo sobre caballetes frente al porche, de las que sirven para atar caballos. No llevan nada encima ni hay nada amarrado a ellas. Entonces, suceden cambios significativos, porque simultáneos: un súbito corte en el montaje, acompañado con un acorde musical nuevo (que no se volverá a repetir en ningún otro instante del filme) y la cámara nos deja ver, sobre uno de los palos recién mencionados y que estaban desnudos, un grande y hermoso sarape con símbolos indios, en beiges, arenas y marrón. Montaje y trozo musical acusan el hecho de que Martha —sin pronunciar ni una leve fonación para no revelar su emoción—, por la expresión de su rostro, la profundidad acentuándose y oscureciéndose de su mirada y el casi imperceptible palpar de sus labios, ha reconocido en el jinete a su cuñado y antigua pasión, Ethan. El sarape significaría, entre otras cosas, el establecimiento del asunto del filme, los indios y la problemática del mestizaje cultural, rasgo *westerniano* clásico del que surge el género, también denominado *Indian Moovies*. Nos preguntaremos, sin obtener respuesta, estrategia fordiana, si Martha ve el sarape o es una imagen-imaginación para ella, que surge en el instante en que identifica a Ethan en la lejanía, recordándole memorias de hace tres años, pero

anunciándonos sutilmente que tanto ella como Ethan repudian, en diferentes grados y actitudes, la mezcla de sangres y culturas.

La melodía vuelve a sus acuerdos acostumbrados, abandonando el movimiento musical del reconocimiento y presentación del sarape, como si se repusiera. Indica a la vez que se trata de una manta que algunos de los personajes ven y otros no. Ford excela con la aparición para unos u otros de una imagen-cosa, mediante la cual escinde a la vez que une a los personajes y a los espectadores. Sale por la misma puerta el marido de Martha, Aaron y dice muy bajo, detrás y muy cerca de ésta, casi preguntando: ¿Ethan?! No le contesta Martha más que con su silencio.

Aparecen los dos hijos mayores y uno de ellos dice con alegría: ¡*That's your uncle Ethan!*

El ojo de la cámara nos conduce hacia adelante a un segundo porche con balaustrada sobre la cual luce otro sarape indio en los mismos tonos que el anterior. En ese porche una niña de unos nueve años juega con su muñeca, casi indiferente a la llegada de su tío. Veremos más adelante que es la niña que será raptada, desposada e indianizada por el jefe comanche. Y que Ethan pasará tres años más en el desierto para regresarla a la civilización colonial. El perrito de la familia está sobre el mismo porche que ella. El círculo familiar se cierra.¹⁵ Idas y vueltas del ojo de la cámara muy estudiadas, en que ninguno de los personajes es jamás enfocado mirando hacia los sarapes, como si no estuvieran. Incluso, cuando entran todos a la casa junto con Ethan, el hermoso sarape, ya no reposa sobre la barra de palo.

Más tarde llega a la cena familiar, Martin. Entra a la estancia por una puerta lateral, que enmarca otra barra larga y de palo para atar caballos, con un sarape rojo y grande y una silla de caballo encima. Ethan marca su desprecio hacia el muchacho, que tiene que confesar ser un octavo indio y el resto galés e inglés.

Cuando Martin y Ethan se van a cazar indios junto con otros jinetes del territorio, Ethan llamará, despectivamente a Martin *blanketface*, “cara de frazada”, aunque sólo una vez y no omitirá burlarse de su sangre mestiza en varias ocasiones.

¹⁵ Cf. el breve análisis que, con otros fines y argumentos, ofrece Leutrat sobre el círculo familiar de *The Searchers* (1988:15).

El *raid* en que los indios matan a Martha, Aaron y el hijo sucede mientras Ethan, en medio del desierto, cubre su caballo con una frazada india roja, como si la imagen de la manta, mediante el corte de montaje, lo llevara a presenciar la escena dramática. Es de indicar que, a la pequeña niña, su madre la cubre con un chal oscuro como los europeos, cuando la envía a esconderse tras la casa, para protegerla de los indios. Allí el jefe Scar, “Cicatriz”, la rapta y el chal queda junto con la muñeca abandonado sobre la arena, en tanto que señal para Ethan de que ha sido raptada.

La ronda de imágenes-manta nos lleva a una población india pacificada y controlada, donde se intercambian sarapes, y a Martin le truecan una india y un sarape rojo a cambio de un codiciadísimo sombrero de copa —detalle de cierto humor en cuanto a la serie de imágenes-sarape. Todos los indios que irán apareciendo durante la búsqueda que emprenden Martin y Ethan para recuperar a la niña, durante tres años, llevan sarapes coloridos bajo la silla. Ethan y Martin se envuelven en sarapes indios durante las frías noches del desierto; ninguno es tan hermoso, sofisticado y especial como el de la toma del inicio del filme. Asumimos asimismo que la danza de sarapes es



vista por todos, tanto personajes como espectadores, salvo el del inicio que, intencionalmente, no brinda esta discernibilidad.

En fin, el detalle inicial del sarape que de repente aparece sobre la barra de palo, frente a la casa de Martha, junto con el repentino cambio de acorde musical, re-envía a otros sarapes, en ritornelo, movimiento recursivamente estudiado por Deleuze y Guattari (1980). Reflectáfora. De este modo, la inteligencia fordiana insiste, con sutileza no obstante, sobre el conflicto creado por el mestizaje de sangres y/o de culturas y sobre el racismo, especialmente, en cuanto a Ethan.

Reflectáforas

Los indios devienen perros, la escultura india del desierto deviene Esfinje, la sangre india deviene sarape. Metamorfosis dinamizadas por el montaje y el aparato cinematográfico y que abren los sentidos para percibir el tiempo psicológico, aunque todo sucede en secuencias que duran pocos minutos cronológicamente.

Las escenas parecen compensarse entre ellas en cuanto al caudal verbal: en la secuencia de *River of no Return*, no se percibe ningún sonido humano. Por el contrario, la escena ritual entre Pearl, Laura Belle y Jubal Crabby, se funda sobre las predicaciones de éste y la fingida entonación rimbumbante, planteando el drama indio con pantomimas algo sarcásticas. En *the Searchers* los intercambios son escuetos, reflexivos atinados, breves, efectivos, a la usanza del *Western*, sin altibajos, como encubriendo el drama.

Ninguna de las tomas de los indios es en *close up*, propio de la imagen-emoción. Generalmente son planos americanos y algunos de conjunto aquellos en que éstos son enfocados.

La música o su ausencia significa el correr del estruendoso río y el peligro que corren navegantes e indios en *River*, y el impacto emocional de Martha al reconocer a su antiguo amor, emoción que no puede manifestar ante su familia, pero que Ford se encarga de expresar mediante un cambio de acordes y de velocidad en la melodía *The Searchers*. En *Duel*, la ausencia de fondo musical marca la explosiva predicación del falso pastor a la vez que acusa la fingida sumisión en los breves intercambios de Pearl. Los efectos de sonido

acusan la presencia del río torbellinoso, mientras que el ruido de los cascos de caballo muestra la velocidad del galope de Ethan, la inminencia del peligro y la lucha entre etnias. Imágenes-acción, imágenes-percepción, imágenes-emoción e imágenes-sonido, constituidas éstas por ruidos y secuencias verbales, se conjugan, sin jerarquías para construir visiones del indio, durante la aparición de tres detalles fugaces, unos perros, una esfinge y unos sarapes, que se reenvían, en reflectáfora. Las tensiones entre el trío de devenires construyen un fractal que, autosemejantemente, en un distinto espacio y momento, construye fractales específicos, no obstante sensibles a las condiciones iniciales de aquél, en el interior del trío.¹⁶ O viceversa. Reflectáfora.

¹⁶ Cf. Mandelbrot (1982).

Bibliografía

- Aumont, Jacques y Michel Marie (1988), *L'analyse des films*, Nathan, París.
- Briggs, J. y F. D. Peat (1991), *Un miroir turbulent. Guide illustré de la théorie du chaos*, Interédicions, París.
- Brion, Patrick (1992), *Le Western. Classiques, chefs-d'œuvre et découvertes*.
- Chion, Michel (1998), "De l'ergo-audition", en *Le son*, Nathan, París, pp. 79-98.
- Deleuze, Gilles (1985), *Cinéma 2. L'image-temps*, Les Éditions de Minuit, París.
- y Félix Guattari (1980), *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, Les Éditions de Minuit, París.
- Ford, John (1956), *The Searchers*, D: John Ford. I: John Wayne, Jeffrey Hunter, Vera Miles, Natalie Wood, Ken Curtis, Harry Carey Jr., Ward Bond, Patrick Wayne, Hank Worden, Lana Wood. A: según la novela de Alan Le May. R: Después de la guerra de Secesión y después de haber servido a Maximiliano en México, Ethan regresa al rancho de la familia. Después de un *raid* comanche, decide buscar a su joven sobrina, única sobreviviente de la familia. G: Western. D: 119'. O: USA.
- Lema, Rose (2002a), "Caos, complejidad, creatividad: jugando con imágenes", Graciela Martínez-Zalce (presentación), *Género y Teoría, Escritos* 25: 87-112.
- (2002b), "Tríptico rizomático: exploraciones en discursos visuales", I. Fonte y Lidia Rodríguez (eds.), *Análisis del discurso: teorías, métodos y áreas de estudio, Iztapalapa* 53: 305-330
- (2003), "Discurso y complejidad: *ah kamal thanoob* (los que hablan en diálogo, preguntando y respondiendo)", en T. Carbó (coord.), *Dichos/Datos: corpora y teoría en análisis de discurso*, CIESAS, 27 pp. [en prensa].
- Liandrat-Guigues, Suzanne (1994), "Sculpture sonore", en J. L. Leutrat, *Théorème 3*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, París, pp. 27-64.
- Leutrat, Jean-Louis (s/f), *Le Western quand la légende devient réalité*, Gallimard, París.
- (1973), *Le Western*, Colin, París.
- (1985), *L'alliance brisée. Le Western des années 1920*, Presses Universitaires de Lyon.
- (1987), *Western. Archéologie d'un genre*, Presses Universitaires de Lyon.
- (1988), *Kaléidoscope. Analyses de films*, Presses Universitaires de Lyon.
- (1990), *Les Cartes de L'Ouest. Un genre cinématographique: le Western*, Colin, París.
- Mandelbrot, Benoît (1982), *A Fractal Geometry of Nature*, Freeman, Nueva York.
- Mauduy, Jacques y Gérard Henriet (1989), *Géographies du Western. Une nation en marche*, Nathan, París.

- Natali, Maurizia (1996), *L'image-paysage. Iconologie et cinéma*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis.
- Preminger, Otto (1954), *River of no Return*. D: Otto Preminger. I: Robert Mitchum, Marilyn Monroe, Rory Calhoun, Tommy Rettig. R: Un granjero valiente arrastra una mujer joven en una carrera loca a través de los rápidos de un río. D: 91'. O: USA. G: Western.
- Vidor, King (1946), *Duel in the Sun*. D: King Vidor. I: Gregory Peck, Joseph Cotten, Jennifer Jones, Lillian Gish, Lionel Barrymore, Walter Huston, Charles Bickford, Butterfly McQueen. R: Dos hermanos se pelean los favores de una bella mestiza en un rancho. D: 130'. O: USA. G: Western.