



**La muñeca de Debbie:  
Tres trayectos  
cinematográficos.**

**En torno a la muñeca perdida  
en *The Searchers* (John Ford, 1956)**

**AARÓN RODRÍGUEZ SERRANO**  
**UNIVERSITAT JAUME I**

*Para mi madre, Maria Pilar Serrano.*

## INTRODUCCIÓN

Quizá sería buena idea comenzar por aquí.



Se trata de uno de los primeros cortometrajes de los Hermanos Lumière, situado aproximadamente a finales del siglo XIX. Es un cortometraje anómalo, porque como bien saben, la representación de la infancia en el catálogo de los franceses suele ser, generalmente, impoluta.



Hermosos niños de la alta burguesía francesa perfectamente aseados para la cámara. Niños que además llegan en fila, cuidados por mujeres que no son sus madres y que visualmente...



... tienen exactamente la misma composición que la célebre llegada del tren a la estación. El mismo punto de fuga. La misma dirección. Niños burgue-

ses que vienen, como el progreso, a dominarlo todo. Sin embargo, a mí los niños que realmente me interesan son estos.



Los niños de la calle. Los que llevan baberos remendados, los que no se han limpiado la cara antes de ser arrojados contra la eternidad por el cinematógrafo de los Lumière. Qué indigno –pensarán algunos– llegar así a la eternidad: sucios, despeinados, llegar como una jauría, sin composición de plano. Llegar a la eternidad mordiendo un palo. Llegar a la eternidad descalzo. Son niños que no tienen muñeca alguna, pero que, de una manera terrible, se abrazan y se acunan entre ellos como si pudieran suplir esa carencia. No tienen muñeca, pero tienen un prójimo tan hambriento como ellos.

## I. FENOMENOLOGÍA DE LA MUÑECA

Las muñecas, de un tiempo a esta parte, han tendido a cosechar muy mala fama. Se habla sobre todo, desde una perspectiva de género de trazo grueso, de su vinculación con los roles pasivos domésticos, de su metáfora social, incluso de su peyorativo uso en el lenguaje de la seducción –hoy en día, como es bien sabido, nadie se atreverá a llamar *muñeca* a su pareja sin riesgo de sufrir un sonoro bofetón.

Sin embargo, hay algo que yo recuerdo de los relatos que mi madre desgranaba sobre su infancia en los que las muñecas vividas retornaban, con un



incuestionable cariño. Mi madre había atravesado la postguerra en los años del hambre, los años en los que se soñaba con un único objeto: la *Mariquita Pérez*, españolísimo oasis para ir solventando como se podía el frío, los golpes recibidos en el colegio de monjas, las navidades solemnísimas. A mi madre, heroína involuntaria de aquella España pavorosa, siempre la imaginaba aferrada a su *única* muñeca de trapo, *único* retazo de una infancia que se iba parcheando en los seriales y los avermarias. No había más que eso, y con eso tuvo que sobrevivir más de una década.

De la muñeca se quiere olvidar su poder simbólico: consejera silenciosa, acompañante en las noches de la fiebre, cómplice, enemiga, objeto al que aferrarse cuando —la infancia es siempre el momento más doloroso de la vida de cualquier ser humano, aunque tendamos a olvidarlo— uno o una empieza a intuir que vivimos y viviremos sometidos a una interminable cadena de catástrofes. La muñeca permanece en la oscuridad del cuarto infantil cuando se acaba el cuento y su silencio agradecido es la condición necesaria para que la niña, o el niño, puedan *inventar* las palabras que deben salir de su

boca. “Dice mi muñeca que tiene frío”, por ejemplo. “Dice mi muñeca que es pronto para acostarse”, por ejemplo. Qué cosa tan horrenda las muñecas que hablan *con su propia voz mecánica*, dicho sea de paso.

Incorporo aquí mi segundo trayecto cinematográfico.

Unos años antes de que mi madre naciera, cuando los bombardeos del bando fascista sobre Madrid, un operador de cámara captó brevemente el gesto de una niña aferrada a su muñeca. Nunca he conocido los detalles concretos de la filmación —pueden encontrar el plano en *El espejo* (*Zerkalo*, Andrei Tarkovsky, 1975) y en diferentes lugares de la filmografía documental de Basilio Martín Patino—, pero su gesto me parece definitorio del miedo total, absoluto, que implica una contienda armada.



El fuera de campo es, sin duda, el futuro que viene a exigir el silencio total de los dos cuerpos, la elocuencia de la carne destrozada. La niña de *El espejo*—y el título podría ser aquí, sin duda, más certero que nunca— se parece insoportablemente a las imágenes de mi madre, años después, sobreviviendo en parte gracias al trabajo titánico de mi abuelo y en parte gracias a la leche en polvo que traían los americanos del Plan Marshall.

Ahora que vuelve la ultraderecha a mi país y muchos lo celebran como un gesto de la “salud democrática” que da “voz a todos”, recuerdo este plano cada noche al arropar a mis propios hijos y darle a cada uno su propio muñeco.

## II. DEBBIE

El tercer trayecto arranca en el prólogo de *Centauros del desierto* (*The searchers*, John Ford, 1956). Ciertamente, yo no podría aportar gran cosa a la lectura de su secuencia inicial –que es, por lo demás, uno de los fragmentos mejor analizados de la Historia del Cine.<sup>1</sup> Me servirá, sin embargo, para apuntar algunas ideas.

En primer lugar, siempre me ha impresionado la fuerza con la que John Ford escribe la *dificultad* de fundar un hogar allí donde no hay, literalmente, nada. Y es que, como es bien sabido, donde no hay relato, lo que hay, propiamente, es la *nada*. Una nada que, con su fuerza, parece capaz de cegar a los que no se protegen de ella.



1. Por señalar algunas deudas que los siguientes párrafos no pueden disimular, baste con mencionar los análisis de Francisco Javier Gómez Tarín, Jesús González Requena o Santos Zunzunegui recogidos en la bibliografía.

Sin embargo esta familia...



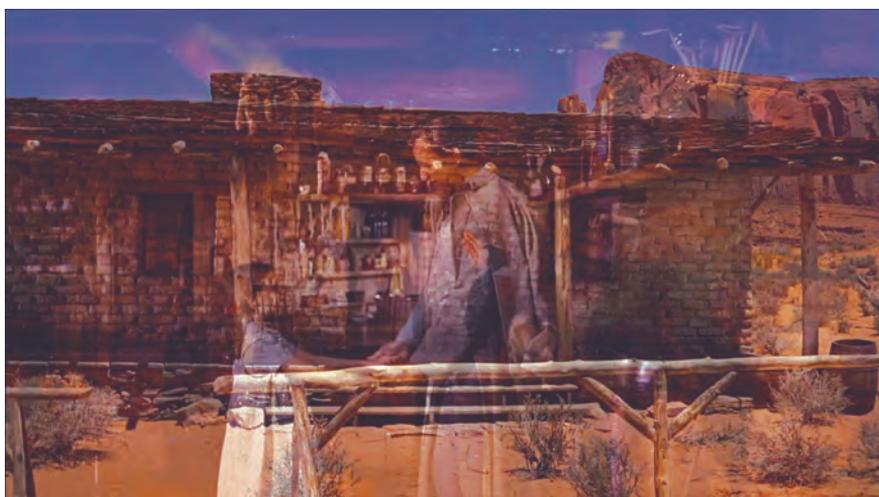
... *porque tiene un relato*, ha levantado en la inmensidad del desierto algo tan imprevisible como un *hogar*. Un hogar en el que cada cuerpo tiene su propio espacio. Y un hogar que es capaz, además, de acoger a aquel que lo necesita. Al que viene de fuera, de perder una guerra.



Y ya puestos, merece la pena señalar que la presentación del personaje de Debbie (Lana Wood) es, al mismo tiempo, la presentación en plano de su muñeca.



Créanme, *Centauros del desierto* es ahora una película realmente urgente, más que nunca. Ahora que nos preguntamos en Europa qué hacer con todos esos cuerpos que vienen de perder sus propias guerras al otro lado de nuestro mundo, o que incluso se sugiere el levantamiento de muros para dejarles al otro lado. Y podríamos añadir: *Centauros del desierto* es una película absolutamente anómala porque comienza poniendo en imágenes lo que casi todas las piezas bélicas dicen: que el gran soldado ha sido derrotado y, por extensión, que ha luchado sin gloria por una causa injusta. No es un héroe: ¿cómo podría serlo si viene de *perder una guerra*? Ni es joven, ni es sabio, ni siquiera es bueno. No es más que una nota a pie de página que surge del desierto: el personaje derrotado que no puede pronunciar palabra alguna. Hasta que llega, como un ciclón, este impresionante fundido encadenado.



El hogar, ese espacio doméstico en negro inicial, se convierte en montaje en uno de los gestos más hermosos: esa niña, Debbie, se convertirá en lo único que separará a Ethan (John Wayne), el protagonista, de su propia auto-destrucción. Esa niña es, por así decirlo, lo único capaz de frenar la nada y el horror que rodean la casa y que no tardará mucho en manifestarse cuando una tribu de comanches irrumpen, violen y asesinen brutalmente a toda esa familia. A todos, menos a Debbie, la portadora de la muñeca.

Y si miramos detenidamente el plano en el que Ethan la levanta contra el cielo, parecería de alguna manera que Debbie es tratada “como una muñeca”, es decir, que ella misma es convertida en ese objeto mágico que se necesita, cuando cae la noche, para no sucumbir en la más profunda de las pesadillas.

Ford no era ningún ingenuo y sabía que, alrededor de los relatos, contra los relatos que querían crear comunidades y nexos entre los seres humanos, siempre medraba el horror. Y contra el horror, en el fondo, no cuenta únicamente la figura del pistolero. Cuenta, ante todo, Debbie, la niña. Es una niña en la que, por así decirlo, reside el *futuro entero de la familia*, esto es, el futuro entero del mundo. Por eso es situada en lo más alto del encuadre...



... pero por eso también Ethan la sitúa ahí, en ese espacio que en valenciano recibe el nombre tan hermoso de *Cap de taula* y que, simbólicamente, pertenecería al padre de familia.



La conexión de ambos gestos es absolutamente clave. Como ha puesto de manifiesto un hermosísimo trabajo reciente de Luigi Zoja<sup>2</sup>, el gesto de *elevación* del padre –en este caso, simbólico– esconde explícitamente el deseo de que el hijo o la hija que lo recibe sea capaz de situarse *por encima*, esto es, en una posición excéntrica –no pegada viscosamente a sus designios–, y en un nivel profundo, *superior*. Es la confirmación de que en el hijo o la hija se despliega una nueva oportunidad para el mundo que llega, por mucho que, como sabemos, ese dolor que Sloterdijk bautizó como *extrañamiento del mundo*<sup>3</sup> esté constantemente acechando a la vuelta de la esquina.

Verán, el primer punto de giro de la película ocurrirá pasados unos minutos, durante el ataque, cuando Ford introduzca dos tremendos operadores textuales. El primero está condensado en ese terrible plano en el que Debbie se protege, junto a una muñeca, utilizando una tumba como parapeto.

2. ZOJA, Luigi, *El gesto de Héctor: Prehistoria, historia y actualidad de la figura del padre*, Barcelona: Taurus, 2018.

3. SLOTERDIJK, Peter, *Extrañamiento del mundo*, Valencia: Pre-Textos, 1998.



Ocultación, por lo demás, imposible, ya que la sombra del jefe *Scar* se proyectará en breve sobre ella. La cadena significativa es brutal: Debbie, a punto de morir para su infancia, a punto de acercarse al primer contacto *real* de su corta vida con la inevitabilidad de la tragedia, *deja atrás su muñeca*. Y entonces dicho objeto se desvelará no tanto como una “pista” para su localización —lo que hubiera sido un truco inevitablemente barato de guion—, sino antes bien, para jugar dos roles bien distintos. El primero, servir como recordatorio ardiente de la rigurosa obligación *ética* contraída por el pistolero: Ethan *levantará* de entre las ruinas ese juguete como, minutos atrás, levantaba a la propia Debbie.



Se cierra así el complejo vínculo del amor entre padres (simbólicos) e hijos, esto es, entre seres humanos que deciden voluntariamente y con el mayor de los esfuerzos acompañarse juntos en un trecho del camino. Porque si, como maravillosamente escribió José Luis Pardo, un padre o una madre únicamente se ganan el derecho de llevar tal calificativo cuando sus hijos se marchan definitivamente de casa<sup>4</sup>, por el camino es necesario también *recoger*—como hace Ethan— las migajas destrozadas de la infancia, los restos dolorosísimos de esa tierra quemada que es el proceso de encarar la edad adulta, los retales en los que un sujeto puede finalmente realizar el tremendo esfuerzo de plantarle cara al desgarrar constante del mundo.

De ahí que la infancia de Debbie termine inevitablemente con la destrucción violenta de todo su mundo, y *sin embargo*, la muñeca deba ser guardada, protegida, como si fuera el tesoro más valioso de los protagonistas. Porque la búsqueda a la que hace referencia el título original de la película—*The searchers*, esto es, *los que buscan*, *los buscadores*— es también la aceptación de esa responsabilidad que Ethan contrajo con Debbie al alzar su frágil cuerpo y que ahora, de manera metafórica, *resuena* en lo único que queda de ella: su muñeca.

Que para Ethan y Martin (Jeffrey Hunter) hubiera sido indudablemente más fácil olvidarse de Debbie y pasar a otra cosa es algo que cualquier espectador hubiera situado del lado de esa trampa mortal que se conoce como *sentido común*. Ahora bien, si lo piensan, nada hay más contrario al *sentido común* que, precisamente, encarar la aventura de la paternidad o la maternidad. El hecho de sacrificar los años más estables de una vida en interminables esfuerzos económicos, logísticos y personales para intentar—no siempre sale bien, qué duda cabe— que una cría desconocida no acabe demasiado extrañada en un mundo que no muestra demasiado interés por acogerla resulta del todo menos *sensato*. La muñeca puede caer y olvidarse en un cajón del ático, pero en su superficie de piel y tela guarda los arañazos del miedo, de las visitas a los hospitales, de las inseguridades y los primeros ritos de paso. Pocos objetos son antropológicamente tan sabios como las muñecas. Y pocos objetos guardan con tanta ferocidad la promesa de un *cuidado* que no tiene fecha de caducidad: un hijo, una hija, incluso aunque esté presa del más terrible jefe indio—no en vano aquí llamado *Scar*, esto es, *Cicatriz*, que no otra cosa es el efecto del tiempo— será siempre digno de *ser buscado*. Y *re-encontrado*.

Porque cuando se abraza a un hijo, se abraza también todo el dolor que encierra y que le espera.

4. PARDO, José Luis, *La regla del juego: Sobre la dificultad de aprender filosofía*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005.

### III. LA MUÑECA, EL DOLOR

Y es que para el padre (o para la madre) hay pocas experiencias tan desgarradoras como la contemplación de los cuerpos que no pudieron soportar la experiencia misma del mundo. Niños que ya no son niños, niñas que ya no son niñas, cuerpos humanos sexuados convertidos en amasijos de carne de los que emerge un tipo de aullido que pone en crisis el lenguaje mismo. En cada víctima del mundo hay siempre un niño que fue y que, por motivos que únicamente se pueden achacar a dioses silenciosos y poco humanitarios, ha quedado condenado a vagar por nuestras mismas calles y nuestras mismas ciudades cargando sus úlceras y sus llagas.

De ahí que la muñeca de Debbie no termine con Debbie, porque otra niña que ya no es niña, sin duda, la *necesita* más.

Ethan y Martin, en su búsqueda, descubren a un grupo de mujeres raptadas y violadas por los indios. Están, irremediablemente, en el envés de la Historia. Víctimas totales: mujeres que ya no son blancas, mentes que ya no razonan, gargantas que han perdido el lenguaje y que aúllan, musitan, suspiran. Como si fueran el negativo del famoso niño de Deleuze y Guattari, para ellas no hay *ritornello* al que aferrarse cuando cae la noche porque toda la noche ha caído ya para siempre sobre ellas.<sup>5</sup>

De un lado, la mujer que se abraza a un trozo de madera para fingir un niño, quizá una niña perdida, o quizá el sueño mismo de haber sido madre alguna vez o la evidencia de no poder serlo ya nunca.

Situada en la parte inferior del encuadre, la mujer acuna su leño junto a la estufa, arropa la madera con sus manos mientras el humo trepa y oscurece la madera de las paredes. Todo puede arder, todo es fuego y ausencia: el cuerpo del niño que no llegó, no-escrito brutalmente en el plano.

De otro lado, las dos mujeres jóvenes, silenciosas, y entre ellas, la rubia congelada en un gesto de sonrisa demente que nada pueden sentir al mirar la muñeca. No tiene infancia, no hay coordenadas ni relato, ni cuento, sino esa especie de espera psicótica en la que todos los cuerpos pueden ser hombres que violan o que escriben en sus frentes la marca de la posesión. La muñeca, para ellas, no es sino una mancha visual, color, *Gestalt* sin significado posible.

5. DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix, *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pretextos, 1998, p.318.



Es curioso: una mujer abraza a otra como se abrazaban las niñas del corto de los Lumière que traje antes a colación.

Muy al contrario, la muñeca de Debbie acaba en manos de la no-madre, de la niña sin *ritornello*, de la primera mujer que puede dejar su tronco a un lado y recuperar mediante el dolorosísimo objeto transferencial un pequeño retazo de aquel mundo vivido. Despojarse del tronco –que sin duda, astilla y rasga al abrazarlo– para poder aferrarse, sorprenderse, recuperar(-se a sí misma) en la existencia concreta de la muñeca.

Y es aquí donde Ford dispone uno de sus más geniales y brutales trucos de montaje. Por un lado, el diálogo implacable:



*Hombre: Es difícil creer que sean blancas.  
Ethan: No son blancas... ya no. Son comanches.*

Sobre el plano general, se niega el estatuto racial –esto es, prácticamente *humano* según una asfixiante lógica contextual. Excedentes de su propia tragedia, nadie quiere saber nada de esos cuerpos... salvo la cámara de Ford. Y por eso en primer lugar sigue acusadoramente a Ethan en un violento *travelling* en profundidad un plano que, en tanto re-escala sobre su rostro, muestra con virulencia la apuesta ética absoluta del director: un gesto terrible, el gesto deshumanizador del que ya se ha desplomado en la villanía absoluta, el final de lo que puede ser considerado un hombre. Ethan será todo lo blanco que se quiera, pero la sombra de su sombrero tapando sus ojos dice bien a las claras que *no sabe ver*. Que está *ciego*, que su mirada *está en sombra*, que, por mucho que busque a Debbie, no podrá hacerse cargo de ella. Sin embargo, el contraplano...

... será únicamente para esa mujer, rodeada por la luz, completamente indiferente al gesto del pistolero, protegida y sustentada en la presencia misma de la muñeca. Está inventando un lenguaje gutural para ella, un sonido que



quisiera ser protector, maternal, un sonido que acompañase a su no-hija en el tránsito de la noche definitiva –la noche del mundo, apuntó Hegel–, pero que los oídos de los humanos no pueden escuchar.

Ahí, entre las manos dulcísimas de la mujer quebrada, termina la muñeca de Debbie.

Con una salvedad.

## EPÍLOGO

Casi todo el mundo recuerda –merecidamente– el plano de cierre de *Centauros del desierto*. Sin embargo, el que yo quiero situar como conclusión de mi texto se dispone un poco antes. Cuando Ethan, venciénzose a sí mismo, levanta *por segunda vez* a Debbie.



Tantos años después, en un encuadre mucho más cercano, violento, sirviéndose como impulso del movimiento de cámara, el pistolero recupera la posición central *gracias a la mujer*. Ya no es una niña, ni hay muñeca alguna que acompañe las noches llenas de angustia y dudas que han de llegar. Ethan ya no es un hombre derrotado porque ha conseguido atravesar el páramo más dificultoso: el de su propio odio, el de su propio fracaso. Lo único que queda entre los dos es la evidencia absolutamente brutal del tiempo vivido, un tiempo que ya no es el de la gesta heroica –¿cómo podría serlo?– sino una suerte de alambre de espino cinematográfico que, tras casi dos horas de metraje, se cierne brutalmente sobre el espectador.

Únicamente en la colisión entre estos dos *frames* se experimenta, ahora sí, la insoportable y definitiva apuesta humanista del cine de Ford.



Y huelga decirlo: aquí *humanista* no debe ser entendido como un sinónimo de ese término empalagoso que politicastros y líderes religiosos de todo pelaje enarbolan en nombre de una piedad apresurada. Antes bien, debe leerse en toda su literalidad: reconocer al Otro como *hombre* en una dimensión estrictamente ontoteológica, sustentar su dolor, celebrarlo *contra el cielo más silencioso*.

Debbie ya no necesitará una muñeca. La tuvo, pero la dejó en el escenario de su catástrofe más íntima como un legado que pudiera llegar a las manos más necesitadas. Gracias a ese gesto es, y será ya siempre en nuestro recuerdo, una mujer extraordinaria.

#### BIBLIOGRAFÍA

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix, *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pre-textos, 1998.

GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier, "The Searchers como paradigma del cine de John Ford. Para una lectura de la ausencia", en Francisco Javier Gómez Tarín y Javier Marzal Felici (coords.), *Metodologías de análisis del film*, Madrid: Edipo, 2007, pp.251-264.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, "La interrogación se traza (*The Searchers*; John Ford)", en Asier Aranzubia, Carmen Arocena, Pilar Carrera e Imanol Zumalde (coords.), *Homenaje a Santos Zunzunegui*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2012.

PARDO, José Luis, *La regla del juego: Sobre la dificultad de aprender filosofía*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005.

SLOTERDIJK, Peter, *Extrañamiento del mundo*, Valencia: Pre-Textos, 1998.

ZOJA, Luigi, *El gesto de Héctor: Prehistoria, historia y actualidad de la figura del padre*, Barcelona: Taurus, 2018.

ZUNZUNEGUI, Santos, *La mirada cercana: Microanálisis fílmico*, Santander: Shangrila, 2016.