

# True Detective y Centauros del desierto

Jesús González Requena

Recibido: 3.10.2017 – Aceptado: 5.11.2017

## Title / Titre / Titolo

*True Detective and The Searchers*  
*True Detective et La prisonnière du désert*  
*True Detective e Sentieri selvaggi*

## Resumen / Abstract / Résumé / Riassunto

El presente trabajo muestra la poderosa influencia del film de John Ford *The Searchers* (*Centauros del desierto*, 1956) sobre la primera temporada de la serie *True Detective* (Cary Joji Fukunaga, Nic Pizzolatto, 2014). Atiende a cómo se recupera en ella la figura del héroe y la tradición del relato clásico hollywoodiano en el contexto del cine y la televisión postclásicos actuales. Igualmente, se analizan a las resonancias mitológicas y filosóficas de la narración, en las que se constata una sorprendente confrontación entre cierta sensibilidad nietzscheana y otra propia de un cristianismo de índole existencial.

The article shows the powerful influence of John Ford's film *The Searchers* (1956) on the first season of *True Detective* series (Cary Joji Fukunaga, Nic Pizzolatto, 2014). It deals with how the figure of the hero and the tradition of the classic Hollywood story are recovered by the series in the context of current post-classical cinema and television. Likewise, the text analyzes the mythological and philosophical resonances of the narration, marked by a surprising confrontation between a kind of Nietzschean sensibility and another one proper to a kind of existential Christianity.

Cet article montre la grande influence du film *The Searchers* de John Ford (1956) sur la première saison de la série *True Detective* (Cary Joji Fukunaga, Nic Pizzolatto, 2014). Il aborde la façon dont la figure du héros et la tradition du récit classique hollywoodien sont récupérés dans le contexte du cinéma et de la télévision post-classiques actuels. On analyse en même temps les résonances mythologiques et philosophiques de la narration, dans lesquelles il y a une confrontation surprenante entre une certaine sensibilité nietzschéenne et une autre sensibilité, propre à un d'ordre christianisme existentiel.

Questo articolo mostra la forte influenza del film di John Ford *The Searchers* (*Sentieri Selvaggi*, 1956) sulla prima stagione della serie *True Detective* (Cary Joji Fukunaga, Nic Pizzolatto, 2014). Analizza come la figura dell'eroe e la struttura narrativa classica di Hollywood sono elementi che ritornano nel contesto attuale del cinema post-classico e della televisione. Allo stesso tempo, vengono analizzate le risonanze mitologiche e filosofiche della narrazione, marcata da un sorprendente confronto tra una certa sensibilità nietzscheana e un'altra, propria di un cristianesimo di indole esistenziale. “

## Palabras clave / Keywords / Mots-clé / Parole chiave

Análisis textual, análisis filmico, series televisivas, *The Searchers*, *True Detective*.

Textual analysis, film analysis, television series, *The Searchers*, *True Detective*.

Analyse textuelle, analyse de films, séries de télévision, *The Searchers*, *True Detective*.

Analisi testuale, analisi del film, serie televisive, *The Searchers*, *True Detective*.



### ***The Searchers* en el espejo**

Prestemos atención (\*) a la película que Martin Hart contempla mientras cena solo en su casa en el séptimo episodio de *True Detective* -2014, primera temporada.

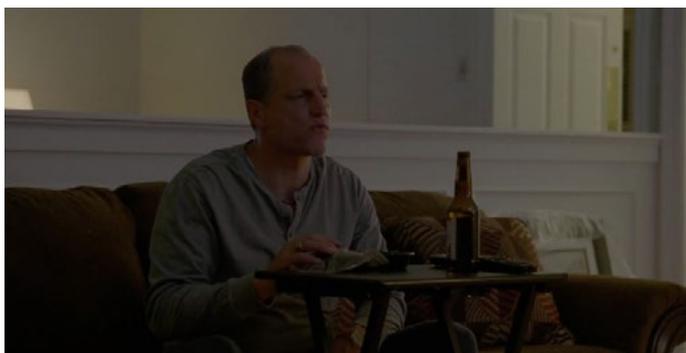
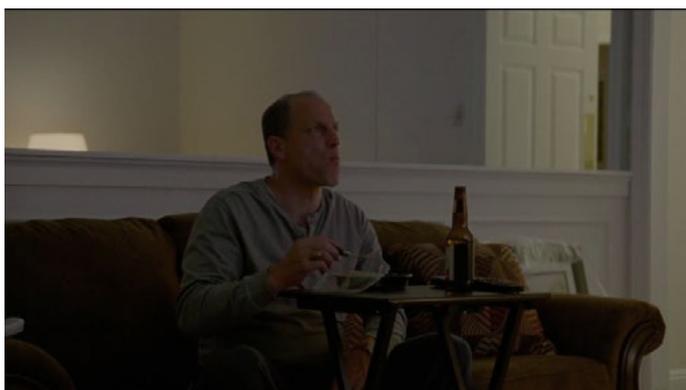




Veámosla mejor:



*Mose*: For that which we are about to receive,  
we thank thee, O Lord.





Scar: (speaks in comanche)



No es la pantalla directamente lo que vemos, aunque la veamos con toda nitidez. Lo que vemos es su reflejo en ese gran espejo, casi imperceptible, que se encuentra tras Marty y que coloca las imágenes que éste contempla tras él mismo, como constituyendo su fondo, como sugiriendo que ese relato está instalado en el interior de sí mismo, más allá y más dentro que esa pantalla a la que llamamos conciencia.

Y bien, ese es el tema de este trabajo: de cómo y hasta qué punto, *The Searchers*, el célebre film de John Ford estrenado en 1954, constituye una referencia de fondo que atraviesa *True Detective* en su conjunto. Nos referimos, claro está, a su primera temporada, única a la que prestaremos atención a lo largo de este trabajo.

Comencemos anotando que en la película que Marty Hart ve ahora se encuentra, en plano, un personaje que se llama como él, Marty -Martín Pauley, en este caso. Y no en cualquier momento, sino en uno en que se dispone a disparar un arma por primera vez. Quiero decir, no ya en una práctica de tiro, sino en una situa-

ción, en un combate, real. Poco más tarde del fragmento incluido en *True Detective*, esto es lo que sucede en *The Searchers*:



*Mose: You got him, Marty*





## La pregunta de Audrey

Resulta oportuno recordar que, en el primer episodio de *True Detective*, era el propio Marty quien decía no haber disparado nunca su pistola:



*Maggie:* I said that your life's in this man's hands, right? Of course you should meet the family.



*Marty:* Well, not quite as dramatic as that, hon. I've never fired my gun.



Y el asunto cobraba un suplemento de interés cuando Audrey -la que más tarde se convertirá en la hija conflictiva de los Hart- le preguntaba a Cohle si él ha usado su arma alguna vez.

Los niños no preguntan esas cosas –indica con su gesto Maggie.

Pero la respuesta de Cohle es contundente:



*Audrey:* Have you fired your gun?



*Cohle:* Yes.



*Maggie:* Audrey



De eso se trata, pues.

El asombro de Maisie al escuchar su respuesta, no deja de sugerir cierto déficit en su padre -algo que, en cierto modo, le impide alcanzar el estatuto de tal.

Pero debemos entender esto, claro está, en su dimensión simbólica. Porque, es evidente que no hace falta

pegar tiros para ser padre, aunque ello si sea necesario, por otra parte, en lo que se refiere al simbolismo sexual que la pistola puede contener. Pero no es eso todo, pues, ciertamente, ahí están las dos hijas de Marty, lo que indica que, en ese plano, su pistola ha funcionado. Y sin embargo...



sin embargo ahí está también la inmadurez crónica del personaje quien, diríase atemorizado por su propia esposa, huye de ella persiguiendo a jovencitas más o menos perversas.

Ese es, por lo demás, el motivo del desfallecimiento de deseo Maggie hacia su él,



y está por ello relacionado con el interés creciente, propiamente deseante, con el que dirige su mirada hacia Cohle.

Es en todo caso Audrey la que remata el asunto.



*Audrey: Dad's never shot anybody.*



Y, para humillación de Marty, ha de ser Cohle quien venga a pronunciar las palabras educativas que uno esperaría del padre:



*Cohle:* Well, that's good.



*Audrey:* But you have.



*Cohle:* You don't want to shoot people.

Pero Audrey insiste:  
*Tú lo has hecho, tú has sido capaz.*

## El lugar del héroe

Será en el quinto episodio de la serie cuando veamos a Hart disparar por primera vez; y también él entonces, como el Marty de *The Searchers*, perderá los nervios:



Es entonces Cohle quien le sostiene:



Marty: What do we do, Rust?



Cohle: Oh fuck him. Good to see you commit to something. Now go see to the kids. Don't bring them out until I say so.



Marty Hart acaba de bajar la mirada. Es justo entonces cuando aparece en la pantalla Ethan, el protagonista mayor de *The Searchers*, quien, por muchos motivos, ocupa en el film -e inspira- el lugar que en la serie ocupa Cohle. El lugar del héroe cuyos pasos habrá de seguir -no sin dificultad- el Martin de los dos films ocupando por eso, con respecto a él, en cierto modo, el lugar del hijo.

Pero hay, en el tratamiento del asunto, algo notable: mientras dura el plano de Ethan, Marty mantendrá baja la mirada sobre su comida, mientras un lento travelling de aproximación hace quedar fuera de cuadro la imagen de Ethan.



Dentro de un instante, pero solo cuando la pantalla del televisor reflejada en el espejo haya quedado casi totalmente fuera de cuadro, Marty levantará la cabeza de nuevo. ¿Qué verá entonces? ¿A Ethan? No, a Scar, es decir, a Cicatriz.



Es decir, a aquel al que, siguiendo la guía que Cohle, deberá hacer frente llegado el momento. Pues el nombre de Scar, cicatriz, está bien motivado por la cicatriz que atraviesa el rostro del jefe indio, tanto como una abultada cicatriz cubre la mejilla izquierda del Errol de *True Detective*.



Dos personajes, en ambos casos, que violan y asesinan a mujeres y, especialmente, a niñas. Y ambos vinculados a poderosas cornamentas que caracterizan su siniestra ferocidad.



## La casa en llamas y la escena del crimen

Volvamos aquí.



Poco antes de esta escena habíamos escuchado a Coble interesarse por la vida de Hart. Es ahora éste quien le devuelve la pregunta:



*Marty:* You?

No hay mujer.



*Coble:* Ah, I'm about the same. No girlfriend.



*Coble:* Just go to work, go home.



No hay hogar. Pues el hombre que aquí se nombra doblemente señala, precisamente, la común carencia de ambos.



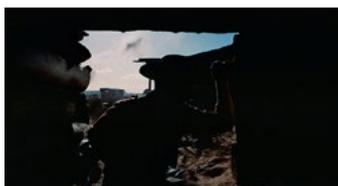
Ninguna casa en la que entrar, porque el hogar, para Cohle como para Hart, ha sido perdido definitivamente, como ardió hasta extinguirse el hogar familiar de los protagonistas de *The Searchers*:





Ethan Martha! Martha!

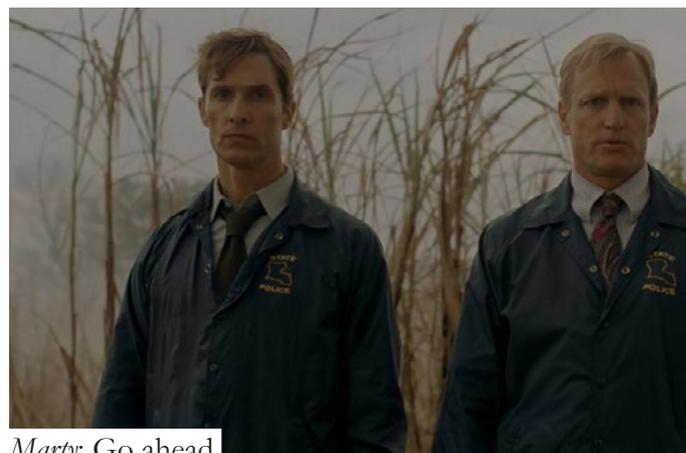




Martin: Aunt Martha.

Es cierto que lo que aquí vemos suceder a los dos protagonistas de *The Searchers* a la vez por obra de Cicatriz y su tribu, habrá de suceder de manera bien diferente a cada uno de los dos protagonistas de *True Detective* y sin que en ello intervenga para nada la secta siniestra de la que Error parece ser el supremo sacerdote. Pero, en cualquier caso, en uno y otro film, esas pérdidas de las mujeres amadas serán acusadas como inesperadas irrupciones de lo real de las que Cicatriz, Errol o el azar no son más que episódicas manifestaciones.

Y, por otra parte, donde falla la semejanza argumental, interviene la estructural: la potencia de esta desoladora escena de *The Searchers* tiene por correlato la inicial e igualmente potente escena del crimen de *True Detective*:



Marty: Go ahead





Marty: in 8 years of CID.

Tate: Them symbols, they's Satanic.



Tate: You ever see something like this?



Tate: They had a "20/20" on it a few years back.



Marty: No, sir,

Desde luego: la víctima de esta escena es una mujer del todo desconocida para los detectives, a diferencia de la Martha de *The Searchers*, amor imposible de Ethan y figura materna de Martín.

Pero insistamos en esto: es en la semejanza estructural en la que debemos reparar:



En la fase inicial de ambos relatos el cadáver de una mujer cruelmente asesinada golpea brutalmente a los personajes determinando el devenir de sus trayectos vitales. El que una sea mostrada y la otra permanezca en todo momento fuera de campo, oculta en ese cobertizo al que solo Ethan se asoma, acentúa la semejanza estructural, pues hace presente en cada uno de ambos textos la presencia de un mismo elemento que se manifiesta por la vía de la inversión. El elemento común es, en cualquier caso, la intensidad del impacto provocado en los personajes por la visión de ese cadáver de mujer en ambos casos violentamente profanado.

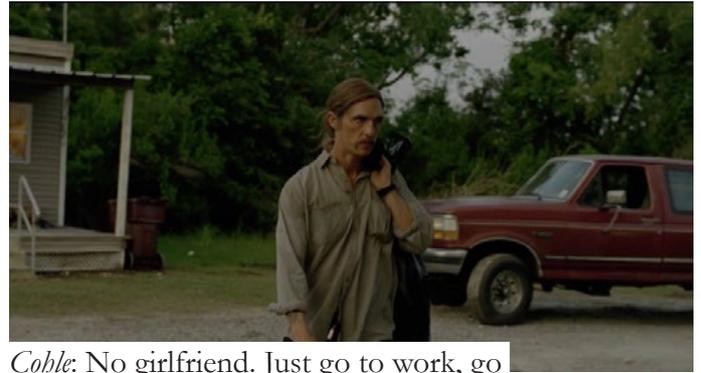
Y, a la vez, en el contexto de esa relación con el cadáver de la mujer, una idéntica diferencia de proximidad y de punto de vista:



Pues es Cohle el que, como Ethan, se aproxima al cadáver, mientras que ambos Martin se mantienen a distancia del ellos:



de modo que son los puntos de vista de los dos Martin los que organizan ambas escenas, en la misma medida en que ambos personajes contemplan a distancia la extrema proximidad -a la vez íntima, amorosa y desolada- entre los otros dos hombres -Ethan y Cohle- y esos cadáveres.



Cohle: No girlfriend. Just go to work, go



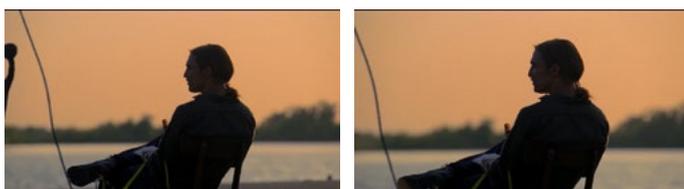
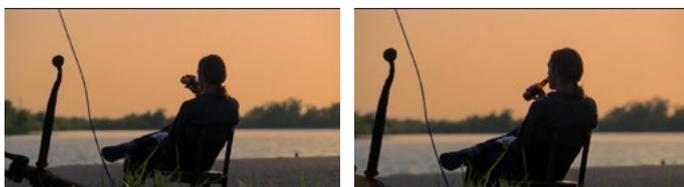
Cohle: home.



Cohle: [Bottles clattering]



Cohle no ve películas en la televisión, ni tampoco busca compañía femenina. Como Ethan, está absolutamente, pulsionalmente, focalizado en la única tarea que le importa.



Fukunaga -un notable cineasta demasiado desdibujado tras la imagen prestigiosa de guionista y productor Pizolatto- tiene las ideas bien claras:



Un punto de vista accesible al espectador, el de Marty, y otro, el del héroe, inaccesible.

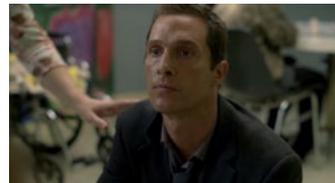
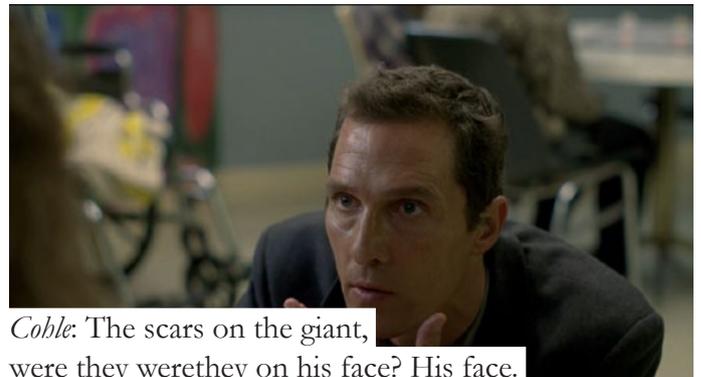


Lo que Ethan y Cohle saben, es decir, lo que han vivido -pues no les hablamos ahora de lo que entienden, sino de lo que saben por efecto de su experiencia, que es siempre irreductiblemente personal-, es lo que hace inaccesibles sus puntos de vista tanto como lo que motiva el interés, tanto como el miedo, que los dos Marty sienten hacia ellos.



*Lucy*: Ma, I can't.

*Martha*: Lucy!



## Niños raptados y niños salvados

Y es obligado recordar, por lo demás, que Cohle perdió a su hija pequeña en un accidente de tráfico,



que alucina su presencia en los momentos más inesperados, y que desde entonces dedica su vida a la búsqueda de las niñas perdidas de los otros?

Como Ethan, tras la muerte de Martha,



ya no procura otra cosa que rescatar a Debbie, la hija de la mujer amada raptada por los indios.

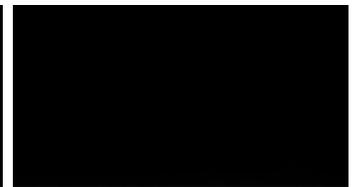
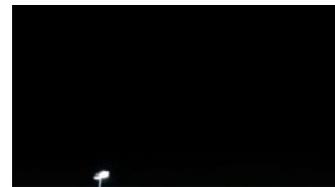
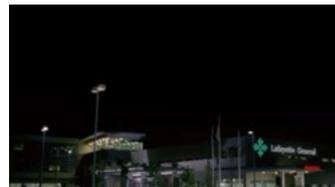
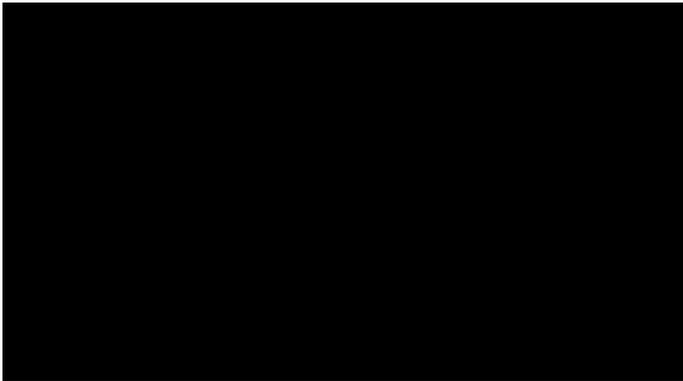
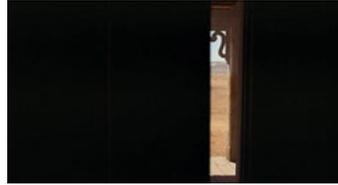
De modo que en ambos casos la tarea tiene que ver con rescatar a una niña perdida.

Atendamos, a este propósito, el final de *The Searchers*:





Cohle: Well, once, there was only dark.  
If you ask me, the light's winning.



La soledad final del héroe es, desde luego, el común punto de llegada. Pero no es tanto sobre eso sobre lo que conviene llamar la atención ahora, sino sobre esto otro que sucede a mitad de *True Detective*:



[•Coble: There were the twig sculptures and the LSD on hand matched that in Dora Lange. Everybody was pretty]



[•Coble: satisfied  
tha we got our man.]



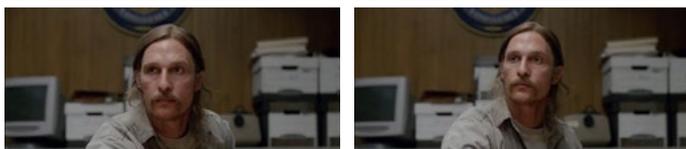
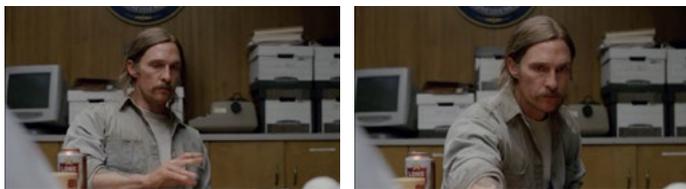
[•Coble: The boy had been missing since January. He'd been dead less than a day.]



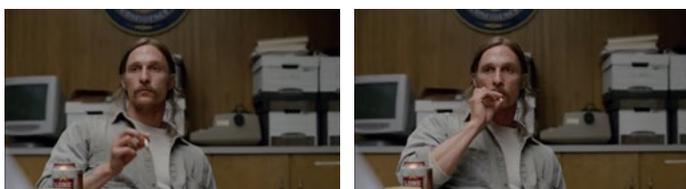
[•Coble: The girl, she hadn't been reported yet. She was from St. Landry, catatonic when we found her.]



## Los emblemas del héroe



•Cohle: Then start asking the right fuckin' questions.



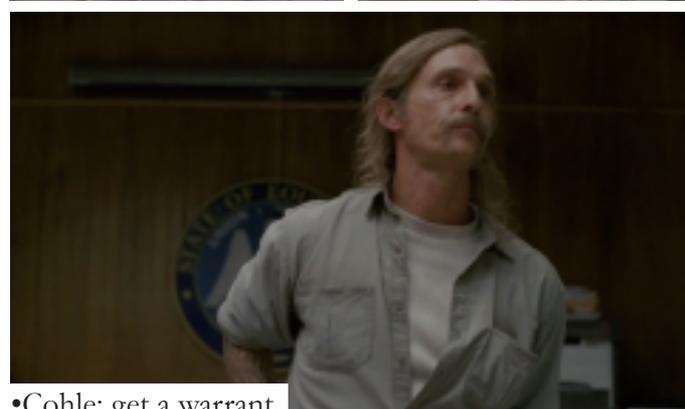
Los acordes que se escuchan sobre este plano final del primer episodio evocan los sonidos característicos del espagueti western.

Cuando comenzamos a escucharlos,



Cohle se encuentra alineado con el escudo de la policía de Luisiana que se encuentra entonces exactamente alineado sobre su cabeza y del que solo vemos su parte inferior.

Estará siempre ahí presente, durante todo el interrogatorio, pero solo tendremos ocasión de verlo completo cuando el personaje -en el quinto episodio- se ponga de pie para abandonar la sala definitivamente:



•Cohle: get a warrant.

Y no debe perderse de vista el hecho de que ese escudo se encuentre arrumbado ahí, en ese desordenado cuarto lleno de antiguos dosieres y equipamientos en desuso donde se desarrolla el interrogatorio del personaje.

Pues, contra lo que podría imaginarse previsible, no ocupa ningún lugar en el despacho del actual jefe de policía.



De manera que éste no sostiene la ley: lo que hace necesaria la llegada del héroe capaz de sustentarla, de recuperar su valor. Es decir: un *True Detective*, un auténtico detective, donde el acento de auténtico reclama una inequívoca dimensión ética de resonancias mitológicas. He aquí, en suma, el núcleo semántico del conflicto, tal y como se formula en el comienzo de la serie: caída, apartada, marginada la ley, es necesaria la llegada del héroe desde cierto lugar de marginación o exterioridad -el héroe siempre es exterior a la polis- para restaurar el peso y la dignidad de la ley sobre la que se sostiene el orden social.

Y está igualmente presente otra suerte de escudo asociado al personaje:

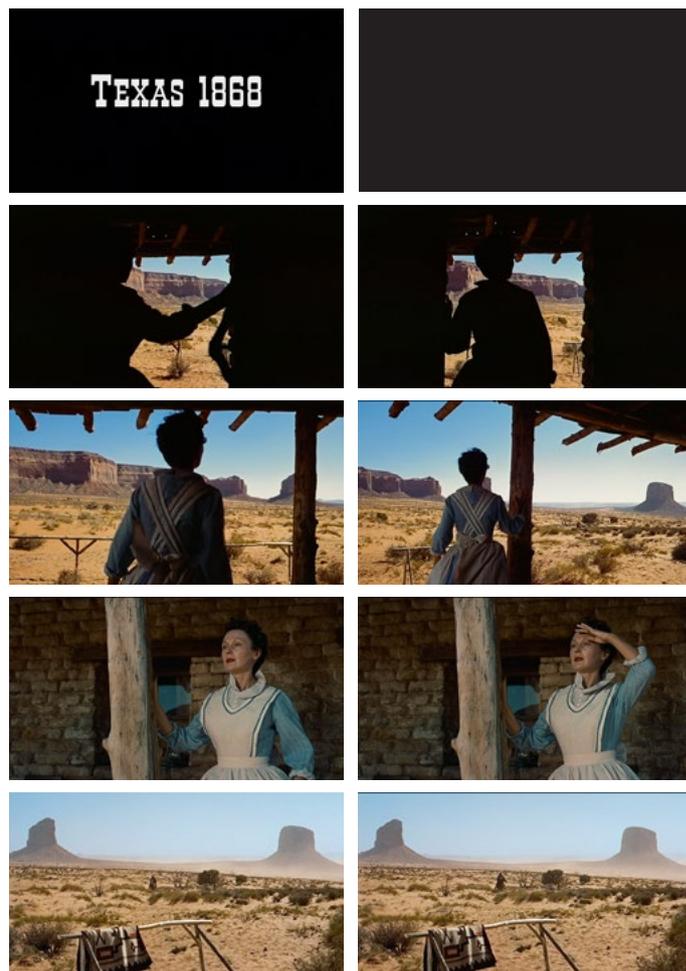


esa estrella solitaria de la lata de cerveza que recibe el foco en el momento en que el personaje solo, sin apoyo de nadie, desafía a los policías que acaban de señalarle como sospechoso.

De modo que podemos leer la imagen como una suerte de pictograma: el héroe, solo, desafía a la policía en nombre del ideal de una ley más alta.

Les decía hace un momento que los acordes que acabábamos de escuchar tenían el aroma del western. Es del todo congruente con ello que *Lone Star*, estrella solitaria, a más y antes que una marca de cerveza, sea la denominación de la bandera de Texas.

Lo que nos obliga a recordar el modo como comienza de *The Searchers*:



Con la llegada de un héroe tejano perteneciente al viejo Oeste, es decir, al Western, ese territorio mitológico de la revolución democrática norteamericana.



Ciertamente, haciendo de su protagonista un tejano y asociándole con la Estrella Solitaria *True Detective* declara su vocación mitológica retornando al mito norteamericano por antonomasia.

Y así comienza, de hecho, convocando el retorno de la figura del héroe capaz de hacer frente al desastre del presente. Pero debe tenerse bien en cuenta que ese desastre no solo cobra la forma del crimen, sino también la del tiempo atrapado en un círculo que tiende a estrecharse en espiral hacia una implosión absoluta.



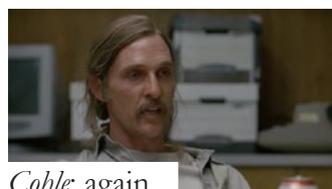
Se ha dicho que Nietzsche es la referencia mayor del diálogo filosófico que recorre la serie. Y ciertamente en algunas de sus conversaciones con Hart o con los policías que le interrogan, Cohle hace suyos enunciados nietzscheanos.



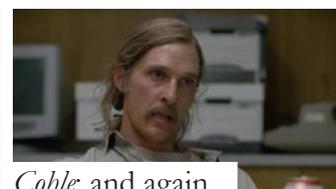
*Cohle*: Why should I live in history, huh? Fuck, I don't want to know anything anymore. This is a world where nothing is solved.



[*Cohle*: Someone once told me, "Time is a flat circle": Everything we've ever done or will do we're gonna do over and over and and over again... and that little boy and that little girl, they're gonna be in that room]



*Cohle*: again...



*Cohle*: and again...



Coble: and again...



Coble: forever.

Pero cuando así se aborda *True Detective* se olvida lo esencial.

Y lo esencial es como los actos narrativos atraviesan y desafían esos enunciados. Alguno de ellos es tan rotundo como éste:

Literalmente: cállate, Nietzsche.

Cohle, que habita esa pesadilla nietzscheana que encuentra su expresión extrema en la idea del eterno retorno, lo que hace es, precisamente, ya no como pensador sino como héroe, rebelarse contra esa ella y desafiarla.

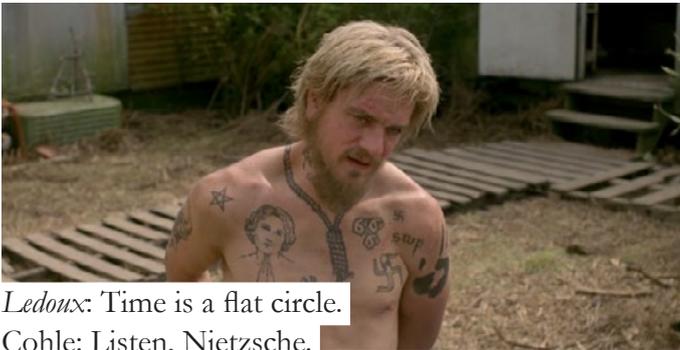
## You're a Christian, yeah?



Ledoux: You'll do this again.



Marty: Today, that scene, that is the most fucked up thing I ever caught.



Ledoux: Time is a flat circle.

Cohle: Listen, Nietzsche.



Marty: Ask you something?



Coble: Shut the fuck up.



Marty: You're a Christian, yeah?



Coble: No.

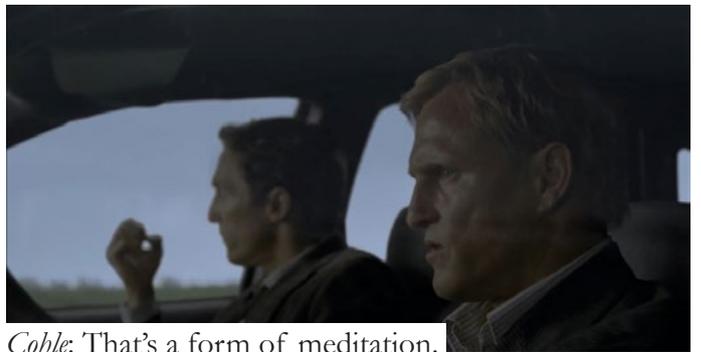
Conocemos lo motivado de la pregunta:



Coble: Days like lost dogs.

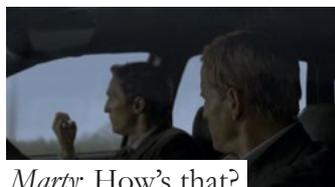


Hart: Well, then what do you got the cross for in your apartment?



Coble: That's a form of meditation.

No hay duda de que ese crucifijo participa de cierta experiencia religiosa.



Marty: How's that?





*Coble:* I contemplate the moment in the garden, the idea of allowing your own crucifixion.

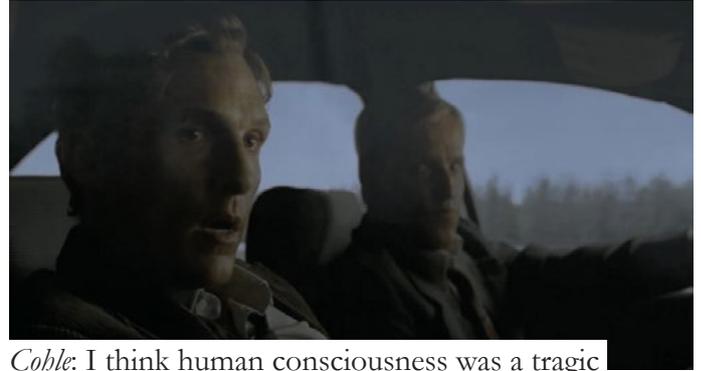
Y desde luego es el tema del autosacrificio el que Cohle localiza en el símbolo de la cruz.

Lo que traza una línea mayor que a la vez vincula y opone a Cohle frente a los seguidores de la espiral: pues como estos, y con no menor sentimiento religioso, se encuentra profundamente interesado en el sacrificio; pero por oposición a ellos, que realizan sacrificios en los que son siempre otros los sacrificados, él sólo acepta el autosacrificio. Lo que debería hacernos recordar que, en el mundo mediterráneo, esa fue una de las novedades mayores que el cristianismo introdujo en la historia de la mitología.



*Coble:* Look. I consider myself a realist, all right, but in philosophical terms, I'm what's called a pessimist.

Sucede que el cristianismo de Cohle no es idealista, sino materialista. También podríamos denominarlo existencial. Un cristianismo que no cree poseer la verdad del mundo, sino uno que se rebela contra la crueldad del mundo, contra el sinsentido de lo real que en él no duda en reconocer.



*Coble:* I think human consciousness was a tragic misstep in evolution.



La consciencia humana está esencialmente desajustada con respecto a un mundo vacío de sentido.



*Coble:* We became too self-aware. Nature



*Coble*: created an aspect of nature separate from itself  
We are creatures that should not exist by natural law.

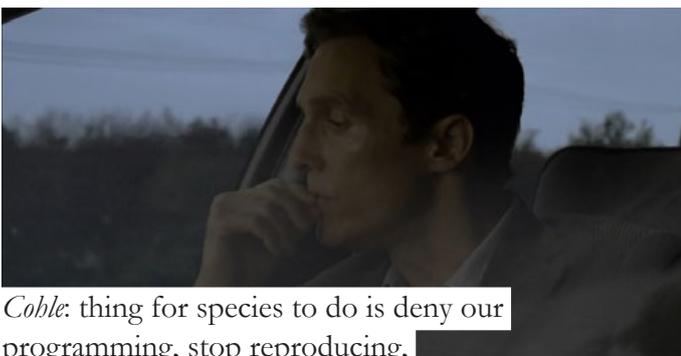
Literalmente: la consciencia enfrenta al ser humano con las leyes de la naturaleza, pues le lleva a aspiraciones que en nada responden a los designios de ésta.



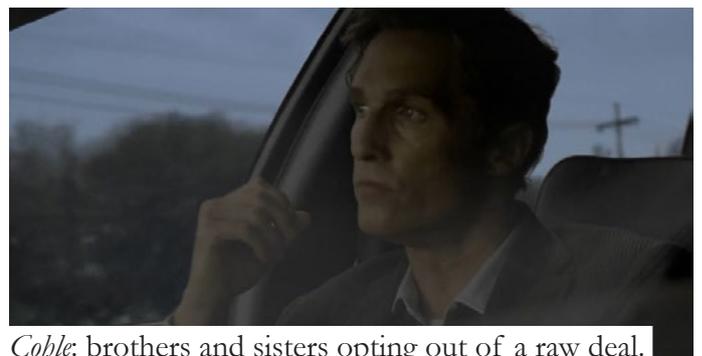
*Coble*: walk hand in hand into extinction,  
one last midnight,



*Coble*: I think the honorable



*Coble*: thing for species to do is deny our  
programming, stop reproducing,



*Coble*: brothers and sisters opting out of a raw deal.

Se oye sin duda al fondo de estas reflexiones a Schopenhauer.

¿Es una ilusión el ser? ¿Es la única salida cesar la reproducción, romper con la cadena de la ilusión?

El caso es que no cesamos de ver cruces al fondo de los personajes mientras mantienen este diálogo metafísico sobre el ser del mundo. Cruces, eso sí, siempre más próximas a Cohle que a Hart, pero que en cualquier caso ciñen el diálogo que ambos mantienen sobre el injusto contrato que parece regir nuestro ser en el mundo.



*Marty:* So what's the point of getting out bed in the morning?



*Cohle:* I tell myself I bear witness,



*Cohle:* but the real answer is that it's obviously my programming, and I lack the constitution for suicide.

¿Es una mera y absurda *programación* o es una voluntad de dar testimonio?

La respuesta correcta, en términos lógicos, parece ser la primera. Pero hay otra respuesta, que ya no es lógica, sino que es el resultado a un acto puro de voluntad -y no pierdan de vista que eso es lo propio de la fe-: lo humano sería entonces dar testimonio de la voluntad del ser de combatir el absurdo del mundo.

## La iglesia: cruz y espiral

En principio, puede resultar sorprendente este enunciado, pero cuando se atiende a la letra del texto, se impone como un dato del todo evidente:



*Minister:* 5 or 6 years back.

Cohle está confrontado, polarizado por la cruz.



*Minister:* Is that the girl? Oh, Lord.



Marty: No, sir, it's not.



Magnetizado por ella.

Minister: Two of 'em-- one, and a couple of weeks later, another.



Coble: Excuse me.



Minister: Somebody cut 'em up,



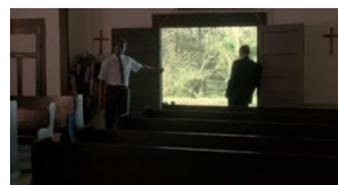
Minister: something.



Minister: Y'all think maybe this  
havesomething to do with those cats?

Coble: What cats?

Son visibles los términos del conflicto. Fuera, la selva, ardiente, cegadora, pero contenida por esas cruces que flanquean la puerta de entrada.



Minister: turned their insides out, then nailed them  
turned their insides out, then nailed them

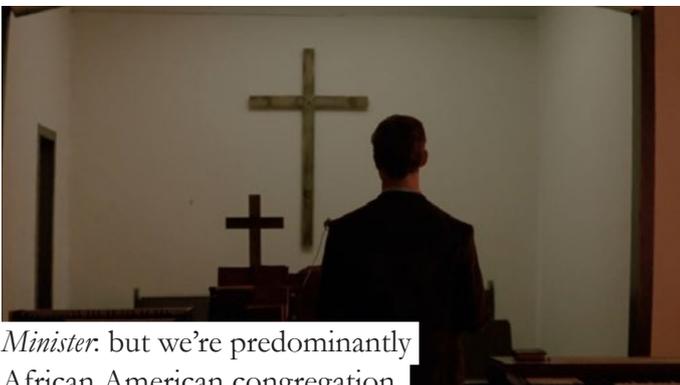
El ministro lo dice: en esa puerta, el horror se manifiesta de formas grotescas y gratuitas.



*Minister:* Now, I called and told the police,



Pero Cohle sigue avanzando hacia esa cruz en la que reconoce -es inevitable decirlo así- lo más íntimo de su ser.



*Minister:* but we're predominantly African American congregation.



*Cohle:* Can I ask you something?

Es allí donde Cohle formula su pregunta.

Y por el lugar donde lo hace, por a quien se la hace, y por el modo como el cineasta la visualiza, ésta queda formulada como una pregunta teológica.

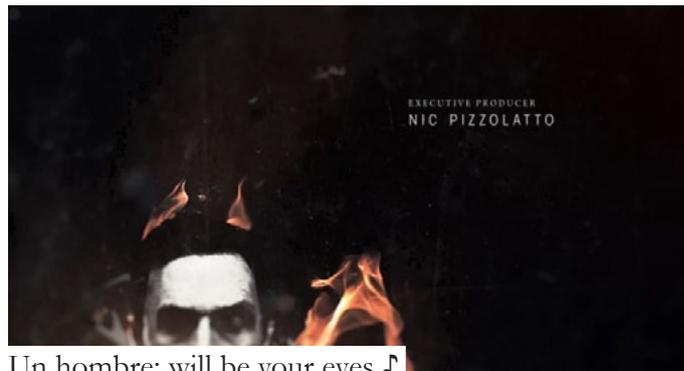


*Cohle:* Any of these look familiar to you?





*Coble*: Seen them anywheres?



Un hombre: will be your eyes

Pregunta al sacerdote, desde luego, por la espiral que que han encontrado dibujada sobre el cuerpo de la víctima. Pero por cómo hace la pregunta y, sobre todo, por dónde la hace, resuena como una pregunta por el ser mismo del mal.

Y, en todo caso, resulta bien palpable a partir de este momento que la cruz y la espiral definen iconológicamente los términos del conflicto.



Aunque allí cobraba la forma del acero ardiente. Así pues, el auténtico detective es el de la cruz ardiente. Una suerte de caballero templario dedicado a proteger a los desvalidos del mundo.



*Minister*: I always just thought it was something for children to do, keep 'em busy,



*Minister*: tell them stories why they're tying sticks together.

También esta cruz está construida con palitos atados juntos. Ahora bien, la imagen final de los créditos de la serie está muy cerca de ésta:



## Cine clásico vs cine postclásico

Hemos insistido en la deuda que *True Detective* mantiene el cine clásico en general y con esa obra maestra de Ford, *The Searchers*, en particular.

Ha llegado el momento de señalar el alcance de esa relación que, a la luz de lo que venimos considerando, en ningún momento puede quedar reducida a una mera imitación o añoranza de las formas narrativas del pasado.

Cuando, más arriba, señalábamos la semejanza estructural entre la escena fordiana de la casa en llamas y la escena del crimen de Fukunaga les llamaba la atención sobre el diferente modo de presentación de cierto común elemento de la estructura de ambas escenas.



Siendo ese elemento común el cadáver desnudo y violentado de una mujer, la diferencia se establecía en términos de inversión, dado que en un caso ese cadáver es insistentemente mostrado, mientras que en el otro permanece en todo momento fuera de campo.

Y es bien evidente que esta diferencia tiene que ver con los modos de representación en que uno y otro film se inscribe.

La solución fordiana es la propia del cine clásico, donde la emergencia del cuerpo desnudo y sus violencias era significada, pero nunca mostrada, por oposición a lo que sucede en el espectáculo postclásico, cuyo régimen de visibilidad absoluta hace de la mostración del cuerpo desnudo y lacerado uno de sus motivos centrales.

Y no hay duda de que en uno y otro caso la instancia enunciadora de cada film se ve en ello comprometida. Pues dado que en ambas historias se accede a una escena en la que los personajes deben chocar con el suceso de la profanación de un cuerpo de mujer, en el primero de los casos -el del cine clásico- la enunciación se niega a hacer suya esa profanación, mientras que, en el segundo, -el del espectáculo postclásico-, por contra, se ve arrastrada a participar -al menos en el plano visual- en esa misma profanación.

Coherente con ello es el diferente devenir que sigue a la escena del encuentro con la profanación.

En *The Searchers*, lo que sigue es la ceremonia fúnebre por la que el cadáver es objeto de un ritual destinado a devolver al ser su dignidad simbólica.



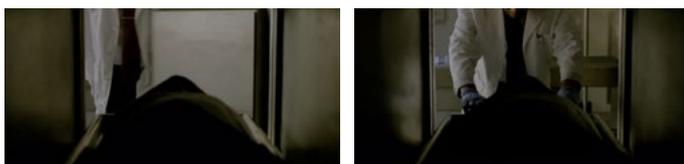
(singing "Shall we gather at the river?")

En *True Detective*, en cambio, como en otros tantos lugares del cine contemporáneo, en ausencia de todo rito simbólico, el cadáver, en ausencia de ceremonia ritual, y bajo el dictado del discurso de la ciencia, es objeto de una suplementaria mostración bajo la cobertura de la pesquisa forense.



Si tuviéramos tiempo para ello y otra fuera la temática de este trabajo, sería este el momento idóneo para una reflexión antropológica de alto alcance, por lo que se refiere a la emergencia del espectáculo postclásico, dado que parece haber concordancia en la idea de que las primeras formas de la cultura humana están ligadas al acto del enterramiento de los muertos, mientras que el espectáculo posclásico se alimenta, en lo esencial, del movimiento contrario de desenterramiento.

En todo caso, estas dos imágenes que resumen bien el asunto:



*DiCillo*: She was washed clean, not a print on her.



*DiCillo*: We got ligature marks on the wrists and ankles, was bound by a half-inch rope, maybe 10,



*DiCillo*: 20 hours. Evidence of vaginal intercourse.

Solo queremos llamar la atención, un instante antes de concluir, en el hecho de que la llamada al retorno del héroe clásico, tal y como es enunciada en *True Detective*, se proyecta, simultáneamente, como un desafío, incluso un combate, contra ese espectáculo postclásico que ha expulsado al héroe de la escena para ceder su posición de prestigio al psicópata y al espectáculo que el mismo protagoniza, dirige y pone en escena.

¿No hay acaso algo de piadoso en el gesto y la posición de Rust Cohle ante el cadáver?



Por cierto que el apelativo que recibe entre sus compañeros, el de *taxman*, cobrador de impuestos, difícilmente puede dejar de recordar a aquel cobrador de impuestos -Pablo- que cayó de su caballo a efectos de una revelación.

Y, sobre todo, no olviden que lo opuesto absoluto al relato simbólico que *The Searchers* encarna se encuentra en ese vídeo -un snuff- que constituye el punto de llegada de la indagación que afrontan los detectives.



Si hablamos de cierto gesto de piedad,



es porque que el trayecto



del héroe en *True Detective* concluye así:



Y todo parece indicar que la inspiración iconológica de esta figura procede directamente de aquí:

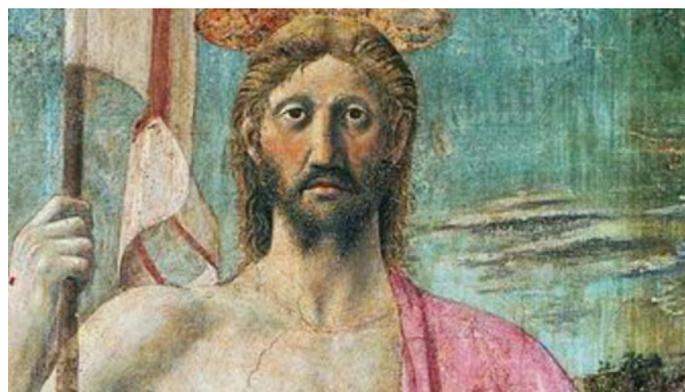
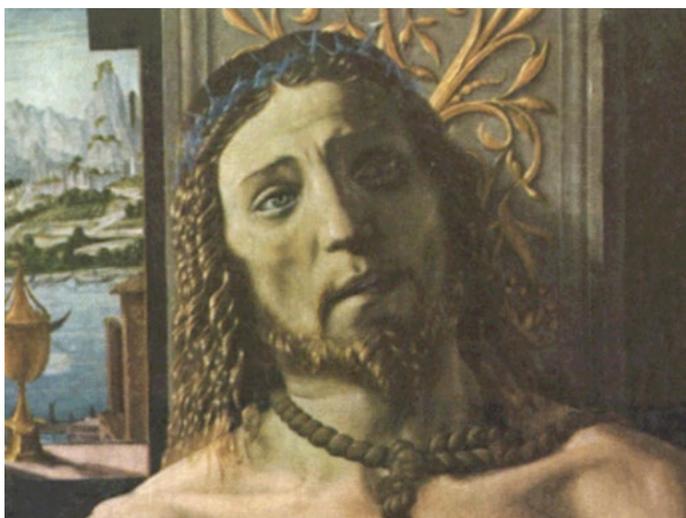
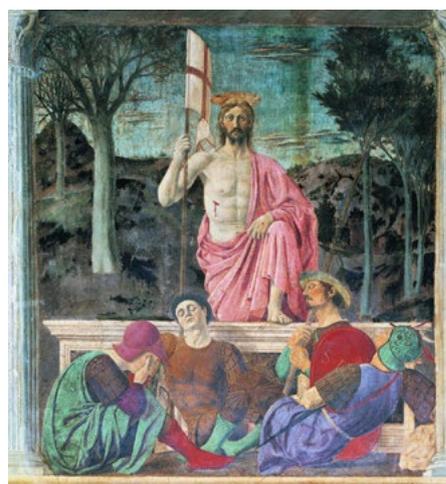


O de aquí.



O más bien de aquí

–*La Resurrección de Cristo* de Piero de la Francesca.



☺ Puede encontrarse sendos análisis extensos de *The Searchers* y *True Detective* en [www.gonzalezrequena.com](http://www.gonzalezrequena.com).