

The Searchers: entre Alan LeMay y John Ford*

Vicente Domínguez

Universidad de Oviedo
Campus de Humanidades
CL Teniente Alfonso Martínez, s/n
33011 Asturias – España
www.vicentedominguez.org
zoe@uniovi.es

La tragedia es la imitación de una acción acabada y completa que tiene una adecuada extensión (...) Completo es lo que tiene principio, medio y fin. Principio es aquello que, de por sí, no sigue necesariamente a otra cosa, pero después de ello se produce algo de un modo natural; fin, por el contrario, es aquello que, de por sí, sigue naturalmente a otra cosa, de modo necesario o por lo general, y a lo cual no sigue nada más; medio, aquello que, de por sí, viene después de algo y es seguido por otra cosa¹

Aristóteles, *Poética*

I

Desde un punto de vista estilístico la película *The Searchers* no puede ser una tragedia más clásica, más aristotélica. [280] Sin embargo, la novela de Alan LeMay comienza de manera abrupta en medio de una situación que ya había arrancado antes de que ninguna palabra hubiera sido aún escrita. En efecto, la primera acción de Henry Edwards (Aaron en la película) es consecuencia del presentimiento o intuición de un terrible peligro que ya ha irrumpido sutilmente momentos antes de que la novela empiece, circunstancia que LeMay pone en conocimiento del lector de manera tan inmediata como vaga: “Llevaba consigo (sb. Henry) su escopeta ligera, con la esperanza de que el resto de la familia creyera que quería apresar alguna perdiz, una perspectiva altamente improbable cerca de la casa”. Antes de esto, LeMay sólo ha escrito una breve frase en la que cuenta que la cena había finalizado antes del anochecer. Y respecto al fin, nada cierra el punto y final, nada se termina, todo

* La numeración que aparece entre corchetes a lo largo del texto indica el número de página real en la publicación. Por lo demás, los editores de la traducción al español de *The Searchers*, de Alan LeMay, donde aparece publicado este texto, decidieron titularlo simplemente “Comparativa”. Aquí se restituye el título propuesto en su momento, no demasiado ingenioso, pero algo más explícito fuera del contexto en el que se publicó.

¹ Traducción de José Alsina Clota en *Anónimo. Sobre lo sublime. Aristóteles. Poética*, Barcelona, Bosch, 1985

queda tan turbadora y brutalmente abierto, en suspenso, diferido hacia quién sabe nadie o dónde, como colgado y aturdido deja a uno, por ejemplo, el final de *Affliction* (1997) de Paul Schrader. Es decir, no hay continuidad posible ni negociable entre la poética del *The Searchers* de Alan LeMay y la poética clásica, tradicional, de Aristóteles. Por tanto, entre la novela *The Searchers* y su adaptación cinematográfica existe, por de pronto, una diferencia radical de referencia poética, moderna una y tradicional la otra.

II

La crítica generalmente ha entendido a Ethan bien como un *outsider*, bien como un *outlaw*: “Desde su primera aparición –dice Lindsay Anderson en su *Sobre John Ford*– Ethan Edwards se presenta como un personaje oscuro y ambiguo, como un hombre condenado a la exclusión, amante de aquellos a lo que ama pero peligroso par el resto, mezquino en sus prejuicios, con una implacable sed de venganza que sugiere una enconada amargura contra la vida”.

La caracterización típica que ha hecho la crítica de Ethan es aceptable, pero no es la única posible. De hecho, se puede argumentar igualmente, si no mejor, que Ethan en absoluto es marginado o excluido de la comunidad, sino que se le incluye y acepta como al que más, [281] sólo que una vez que ya ha hecho su trabajo, esa misma comunidad de la que forma parte prefiere perderlo de vista. Hasta que se le vuelva a necesitar, claro, momento en el que se le abrirá de nuevo la puerta. Porque Ethan es la máquina de matar que esa comunidad necesita para existir, para sobrevivir. Dicho de otro modo, Ethan es un soldado y lo oculta tan poco como el sable que con firmeza lleva en su mano perfectamente visible en la primera imagen clara y completa que se tiene de él nada más comenzar *The Searchers*. Y poco después, pero todavía en el tiempo convencional de las presentaciones de los personajes, cuando el Capitán Reverendo Samuel Clayton le dice en su primer encuentro que no lo había visto desde la rendición (de los confederados ante la Unión), Ethan le contesta que no cree en rendiciones y que aún conserva su sable que “nunca convertirá en un arado”, frase, por lo demás, extraída de la Biblia (*Isaías* 2:4: “Lo que vio Isaías, hijo de Amós... Él -Yavé- juzgará a las gentes y dictará sus amonestaciones a numerosos pueblos, que de sus espadas harán rejas de arado, y de sus lanzas, hoces”. La misma fórmula se puede encontrar en *Miqueas* 4:3). Es decir, nunca se convertirá en un labrador, en un civil, sino que siempre será un militar, un soldado, y su sitio, por tanto, estará en la frontera, en esa franja de terreno salvaje que habitan los hombres fronterizos de dos comunidades que pugnan por ocupar el espacio ‘del otro’. Ethan es un habitante de frontera, el espacio salvaje por excelencia del hombre.

El hombre fronterizo sabe que la única forma de seguir con vida frente a otro hombre fronterizo enemigo es matándolo. La vida de uno mismo supone necesariamente la muerte ‘del otro’. Por tanto, el hombre de frontera es una máquina de matar. No hay leyes, no hay normas morales. La única y suprema norma es la supervivencia, una supervivencia que no depende de la consecución de alimentos o de abrigo frente a las inclemencias meteorológicas sino de la muerte del ‘otro’.

Entonces, el reverso o la negación de Ethan no es Scar, como se ha dicho en numerosas ocasiones, sino el Capitán Reverendo Samuel Clayton, un personaje cuya caracterización e importancia en la trama de *The Searchers* film es obra de John Ford, pues el *ranger* Sol Clinton de la novela de LeMay aparece muy tardíamente [282] y carente casi de cualquier interés o relevancia para el desarrollo de la tragedia. Es decir, Ethan y Scar son lo mismo, hombres fronterizos, salvajes, máquinas de matar cuyo único ‘principio’ es procurar a toda costa la destrucción o la muerte del enemigo, del ‘otro’; Samuel Clayton, en cambio,

es el soldado caballero, el militar civilizado, el militar con ‘principios’, el militar que vive y tiene un sitio en la comunidad.

En efecto, Ethan y el Capitán Samuel Johnson, como militares, son totalmente incompatibles. Así, Ethan disparará a los ojos del cadáver de un indio con la manifiesta desaprobación y contrariedad de Samuel Johnson. Pero a Ethan no le importa, pues sabe que nada infunde más terror a un indio que un cadáver “ciego” (en la novela es la falta de cabellera), ya que sin ojos estará condenado a vagar entre los vientos sin posibilidad de entrar en la tierra de los espíritus. Pero tampoco ningún escrúpulo le impide a Ethan disparar por la espalda a unos indios que se baten en retirada, hecho que nuevamente ocasionará un grave enfrentamiento con el Capitán Reverendo Johnson. Y es que para Ethan, matar por la espalda no viola ningún principio. Es más, su único principio es matar al ‘otro’, o, si no está a tiro, al menos hacer lo posible para procurar su muerte, por ejemplo matando indiscriminadamente a todos los búfalos que pueda de una manada sólo para que no sirvan de alimento a los indios.

En conclusión, Ethan es el militar en su faceta de máquina de matar cuya misión es impedir, no importan los medios, que ‘lo otro’ invada y ponga en peligro el espacio pacífico, armónico y claro de la comunidad y de la familia. De hecho, la vida civilizada (orden y leyes) existe sólo cuando ella misma es capaz de crear y mantener la negación radical y absoluta de su propia esencia, contradicción insoluble que el hombre civilizado consigue soportar evitando la visión, cerrando la puerta, de aquello que, en el fondo, lo mantiene a salvo. La función de Ethan, en suma, es idéntica a la de Scar con respecto a los comanches: “Scar y Ethan, hermanos de sangre en su cometido de justicieros primitivos – escribieron Joseph McBride y Michael Wilmington–, se han sacrificado para hacer posible la civilización. Ese es el significado de la puerta que se abre y se cierra en la penumbra. Es la historia de América” Nietzsche, en Mas allá del bien y del mal lo dice ya de manera universal: “Casi todo lo que [283] nosotros denominamos 'cultura superior' se basa en la espiritualización y profundización de la crueldad - tal es mi tesis; aquel 'animal salvaje' no ha sido matado en absoluto, vive, prospera, únicamente - se ha divinizado”

Ethan en la novela se llama Amos. Y aunque ambos hacen y dicen cosas muy parecidas, sin embargo nada tienen que ver el uno con el otro, quizá irremediabilmente desde el momento en el que a Ethan le da el papel de héroe un director que precisamente convirtió este carácter arquetípico en una figura distintiva y fundamental de su obra. Amos no es un héroe, sino un cowboy sin más, uno de tantos, y que si por algo se diferencia del resto de sus vecinos es por su mala reputación, como le informa al propio Amos el ranger Charlie MacCorry (en la película no es *ranger*, sino un insufrible pretendiente de Laurie): “Se dice que le gusta –sb. a usted, Amos– manejar el cuchillo arrancando cabelleras, y eso siempre trae muchos problemas en Texas. Se dice que es un Piel Roja, que prefiere bailar con las Tribus Salvajes a trabajar con su propio ganado; y que es un ratero capaz de matar para robar”. Amos, insiste en otro lugar LeMay, tiene de hecho un cuchillo especial para cortar cabelleras. No obstante, respecto a este rasgo debe aclararse que Amos no es, en absoluto, una terrible excepción, una anomalía salvaje, pues como explica Frederick Jackson Turner en su clásico *La Frontera en la Historia Americana*, cortar cabelleras no era especialidad exclusiva de los indios ni mucho menos: “La frontera es la línea de americanización más rápida y efectiva. La tierra virgen domina al colono. Este llega vestido a la europea, viaja a la europea y europeos son su manera de pensar y las herramientas que utiliza. La tierra virgen le saca del coche de ferrocarril y le mete en la canoa de abedul. Le quita los vestidos de la civilización y le hace ponerse la zamarra del cazador y los mocasines. Le hace vivir en la cabaña de troncos de los cherokees y de los iroqueses y construir en torno a ella una empalizada india. No pasa mucho tiempo sin que el colono

siembre maíz y sin que labre la tierra con un palo aguzado; lanza el grito de guerra y arranca el cuero cabelludo en el más puro y ortodoxo estilo indio”.

Posiblemente el único punto en común entre Ethan y Amos se encuentre en que ambos odian a los indios. Aparte de esto, y a pesar [284] de que, insisto, los dos hagan y digan cosas muy parecidas, ni siquiera da la impresión de que compartan el motivo que les empuja a vagar durante años por desiertos inhóspitos y en condiciones extremas. En efecto, la motivación de Amos es muy clara, vengarse de los comanches que asesinaron y violaron a la mujer que había amado toda su vida, aunque en silencio y sin que ella llegara a sospecharlo nunca. En cambio, Ethan busca a Debbie, a pesar de que a medida que pasan los años, y al hacerse cada vez más tangible la devastadora sombra de relaciones sexuales con indios, ya no irá tras ella para rescatarla, sino para matarla.

En cualquier caso, Amos, al pasar a la pantalla se transforma en un héroe a causa de las obsesiones temáticas particulares de John Ford. Esta introducción de un héroe en una narración en la que originalmente los dos protagonistas son, o, más exactamente, se transforman en marginados tiene como consecuencia que un carácter tan bien construido, complejo, sensible, y patético como el Martín de LeMay tenga que convertirse, por exigencias del guión, en la expresión de la inexperiencia, de modo que tan pronto tiene que cargar con la silla de su caballo desfallecido por no darle descanso, como es zancadilleado por Ethan para evitar que se lance el solo sobre toda la tribu de Scar. Naturalmente, con un Martín así será mucho más fácil caracterizar a Ethan como héroe indiscutible.

La transformación de Amos en Ethan, aun a costa de sacrificar la profundidad y los matices del carácter del Martín de LeMay hasta convertirlo en un personaje totalmente ‘plano’, es una opción perfectamente legítima. En cambio, la Debbie india que Ethan y Martín hallan al final de una búsqueda de más de seis años, no se comprende muy bien como carácter. Lindsay Anderson expresa irónicamente pero de manera insuperable, la falta de compromiso de Ford con el personaje de Debbie: “Martín se aventura en el campamento indio, encuentra y despierta a Debbie (metamorfoseada ahora en Natalie Wood) en la tienda de Scar, la convence instantáneamente para que se escape con él (‘He venido para llevarte conmigo. Voy a sacarte de aquí, Debbie’. ‘Sí, Marty...Sí, Marty’)...” Sí es cierto que cuando Martín habla por primera vez con Debbie, quien todavía conserva un perfecto inglés, ella le dice que los comanches son su gente. Pero con la colaboración [285] de la banda sonora y la expresión de Debbie, esa petición desesperada suena a algo así como “por favor vete, porque si no huyes te matarán y yo me sacrificaré, me inmolaré por ti que tanto te quiero”. No hay acritud ni rencor en sus palabras hacia Martín, hacia el hombre blanco. Y esto es una elección de John Ford, porque en el guión original de Frank S. Nugent, Debbie defiende radicalmente a los suyos en un diálogo casi idéntico al de la novela. Pero como el propio Nugent le dijo a Lindsay Anderson en una carta personal, “una vez que el guión queda terminado, más vale que uno se aparte de su camino. En ocasiones, puede que te invite a hacer una visita al set. Si no te ha invitado, corres un riesgo considerable al entrar, y, una vez allí, lo más recomendable es que permanezcas en segundo plano. La película acabada es obra de Ford, no del guionista”. Así las cosas, y desde la perspectiva de la poética aristotélica, Ford cae con el personaje de Debbie en uno de los errores más peligrosos en la construcción de una tragedia: la falta de verosimilitud. “En los caracteres, como en el entramado de las acciones, siempre hay que buscar lo necesario o lo verosímil, de modo que sea necesario o verosímil (eikós) que tal personaje diga tales cosas u obre de tal modo, y que sea necesario y verosímil que tal hecho ocurra después de tal otro”. La inverosimilitud de la Debbie de Ford es total, porque después de tantos años con los indios, secuestrada cuando todavía era una niña, y bien tratada desde entonces, lo verosímil habría sido que ante la urgencia de Martín para que abandonase a su tribu ella le hubiera

contestado las cosas que le respondió la Debbie de LeMay, y que, insisto, en el guión original aparece de forma muy parecida: “Vosotros Cuchillos Largos –sinónimo de hombre blanco–, vosotros sois los demonios”. En realidad, la Debbie de LeMay que se niega a creer que Scar y su gente puedan ser malos sí resulta verosímil por comparación con lo que en realidad ocurre en casos verdaderos, verídicos, como los de ella. Porque la vehemencia con la que Debbie rechaza lo que Martín dice de su padre adoptivo (en la novela no es la esposa de Scar, sino su hija) es idéntica a la determinación que exhiben muchos hijos de padres desaparecidos durante las dictaduras relativamente recientes de Chile y Argentina en su resistencia a creer que sus padres adoptivos puedan haber hecho las [286] cosas horribles que les atribuyen, negación, por cierto, y no es un juicio, que hiela la sangre.

III

Brian Henderson, en *The Searchers; un dilema americano* escribe que “el film se estructura de manera precisa a lo largo de este eje: a partir de los horribles crímenes cometidos inicialmente por los comanches (crímenes que no responden a ninguna acción de los blancos y que ponen en marcha el ciclo de violencia de forma gratuita) se llega, tras una serie de pasos intermedios, a su castigo final a manos de los blancos. Esta estructura es ideológica en el sentido tradicional: una distorsión de la historia en interés de una clase determinada”. Esta apreciación de Henderson no es del todo exacta, porque Ford le permite decir a Scar, cuando recibe a Ethan en su tienda con el comanchero Mexicano Emilio, “dos hijos – asesinados por hombres blancos... Por cada hijo, yo tomará muchas cabelleras”. Pero si esto lo hubiera explicado una voz en *off*, con entonación compasiva y sin matiz alguno de juicio condenatorio, en vez de el propio Scar con su tono hiperbólicamente resentido y cruel (qué otro tono se puede usar cuando alguien cuenta que le han asesinado a dos hijos), quizá se hubiera podido despertar cierta comprensión y piedad en el espectador hacia el comanche. Pero de esa manera, y a esa altura de la película cuando las salvajadas de los indios ya han sido contadas con demorado detalle, poco importa ya. En la novela, sin embargo, no hay ese eje ideológico que Henderson denuncia en *The Searchers*. Porque aunque la novela comience con la matanza de la familia Edwards a manos de indios comanches, a lo largo de la narración uno descubrirá poco a poco que lo que se está contando en *The Searchers* es un ciclo de violencia sin fin, un ciclo donde cada asesinato siempre es una venganza de un asesinato anterior. En efecto, llega un momento en el que Amos le confiesa a Mart que ya comprende por qué los Edwards y los Mathison (Jorgensen en la película) habían vivido durante muchos años en paz sin que hubiesen sido amenazados por los indios: [287] “los Mathison y nosotros logramos vivir durante mucho tiempo, dieciocho años, sin sufrir daño alguno, antes de ser atacados. ¿Quieres saber la razón? Creo que los tuyos compraron ese tiempo para nosotros. Y lo pagaron con sus vidas”. Pero, ¿por qué habían asesinado los indios a toda la familia de Martín?: “Yo creo que aquella fue una incursión de venganza –explicó Amos-. Fue justo aquí donde los Rangers combatieron al grupo viejo Chaqueta de Hierro, después de perseguirle durante mucho tiempo. Redujeron a los guerreros a algo insignificante, matando al propio Chaqueta de Hierro. Aquel rastro que siguieron los Rangers terminó convirtiéndose en una leyenda negra para los Comanches. Sólo buscaban venganza para sus muertos..., y la pequeña propiedad de Ethan (nombre del padre de Mart en la novela) era el lugar más apartado”

IV

A estas alturas, resulta ridículo y superfluo decir con solemnidad que el *The Searchers* de John Ford es una obra maestra, aunque no deben despreciarse tampoco juicios tan bien argumentados como el de Lindsay Anderson: “*The Searchers es una obra que impresiona, el*

trabajo de un gran director; pero no es una de las obras maestras de John Ford. En cambio, no se caerá en ninguna reiteración si se dice que el *The Searchers* de LeMay es una novela que merece la pena por sí misma, con independencia de la adaptación de Ford. De hecho, creo que es justa la opinión de William T. Pilkington en *Twentieth-Century Western Writers*: “*The Searchers* es sin duda conocida sobre todo como la base para la película de John Ford del mismo título –ciertamente uno de los grandes westerns de todos los tiempos. La novela, en cualquier caso, tiene sus propias virtudes considerables y debe apreciarse mejor, mas que por aquello, por el alto nivel de calidad que alcanza”.

De cualquier forma, la adaptación que Ford hace de *The Searchers*, por cierto, de manera bastante fiel a la letra de la novela, poco tiene que ver con la obra de LeMay, ni en el estilo poético, ni en [288] los caracteres principales, ni en la intención ideológica. El resultado, por tanto, es una ganancia absoluta para quienes disfruten del cine y de la literatura, y la novela todo un descubrimiento. Porque como dice Juan Marsé en un espléndido artículo titulado “*La literatura en la gran pantalla: El paladar exquisito de la cabra*”, una película es “conveniente no por su fidelidad al argumento o al espíritu de la novela que adapta, sino por su acierto en la creación de un mundo propio, específico y autosuficiente, con sus propias leyes narrativas”. Y añade Marsé que lo que más aprecia de “una adaptación cinematográfica es lo mismo que puede hallarse en una película cualquiera con argumento original: su fuerza narrativa, su poder de encantamiento. La fidelidad o lealtad que el cine debe a la novela es para mí un asunto secundario. Muy a menudo, esa lealtad a lo textual implica una deslealtad a lo fundamental”.