

---

## *Western cinematográfico: la marcha hacia el oeste entre la historia y el mito*

ÁNGEL LUIS HUESO MONTÓN

Si tuviéramos que preguntarnos, a nivel popular o científico, por una representación de los géneros cinematográficos, probablemente llegaríamos a la conclusión de que el *western* posee una serie de rasgos que lo han convertido en arquetipo de estas formas de manifestación de la imagen.

Es evidente que el mundo del oeste americano se ha hecho plenamente familiar a multitud de generaciones de nuestro siglo en todo el mundo, con lo cual la cuestión sobre su pleno sentido va más allá de lo concreto de un momento o un país para hacer mención a una forma expresiva de nuestra sociedad.

### MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS Y SOCIALES

No podemos pensar, sin embargo, que el *western* sea una manifestación única y exclusivamente cinematográfica. La cercanía cronológica a los hechos que se convierten en su núcleo (principalmente la época dorada de 1865 a 1890) trajo como consecuencia inmediata el que surgieran toda una serie de expresiones que querían dejar testimonio de ese mundo.

La literatura fue una de estas informaciones sobre el admirable mundo salvaje del oeste y los hombres que se asentaban en él; las obras de autores como Fenimore Cooper o Mark Twain<sup>1</sup> sirvieron

para acercarlo a la civilización de la costa este, a la vez que encumbraban las hazañas de los pioneros.

A ello se unió el mundo de la pintura; hombres como Frederic Remington<sup>2</sup>, Charles M. Russell y O.C. Seltzer dejaron plasmados en sus lienzos no sólo los paisajes y los ambientes de esa sociedad naciente, sino también los tipos humanos que participaban en ella. Indios, bandidos, sheriffs, ganaderos... han quedado perpetuados en esas pinturas de manera que se han convertido en auténticos testimonios históricos.

Algo similar sucede con la fotografía que con su carácter testimonial e inmediato causaba un gran impacto en ese mundo social, sobre todo en aquellos temas más preocupantes como la guerra de secesión o las guerras indias.

Otro medio de difusión fueron los grabados de fuerte implantación en gran número de revistas de difícil catalogación (entre divulgativas y semicientíficas), las cuales llegaron a convertirse en el medio de más amplia cobertura para grandes sectores de la sociedad americana.

Habría que tener en cuenta que esta tradición expresiva sobre el *western* ha perdurado hasta el momento actual; podemos citar, sólo a modo de ejemplos, la fuerte implantación de la música *folk* de clara raíz vaquera y la importancia de los temas del oeste en las series televisivas<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> ASTRE, Georges-Albert y HOARAU, Albert-Patrick: *El Universo del Western*, Madrid, Fundamentos, 1976, págs. 61 y sigs.

<sup>2</sup> FRENCH, Philip: *Western. Aspects of a Movie Genre*, Londres, Secker and Warburg, 1973, pág. 25.

<sup>3</sup> HUESO, Ángel Luis: *Géneros cinematográficos (Materiales bibliográficos y filmográficos)*, Bilbao, Mensajero, 1983, pág. 493.

## ELEMENTOS Y NÚCLEO

Pero con todas estas aportaciones colaterales, el *western* cinematográfico ha sabido depurarse de tal forma que posee una serie de rasgos que lo definen plenamente. Es indudable que el mundo humano que plasma, centrado en el personaje protagonista (llamémosle vaquero, sheriff, desesperado o de cualquier otra manera)<sup>4</sup> tiene una gran riqueza, tanto si lo entendemos en su sentido de representación inmediata de una sociedad como de símbolo de principios o conceptos mucho más amplios.

Ese contexto social presenta un abanico amplio y singular de tipos que han adquirido un carácter modélico, y que al formar un todo unitario, encuentran su explicitación al analizarlos en relación al conjunto que les da vida.

Una perspectiva parecida puede aplicarse a los elementos inanimados (armas, medios de locomoción, objetos) que en las imágenes cinematográficas de este género han logrado una configuración muy representativa de las obras englobables en series, sin que por ello pueda pensarse que su fuerza expresiva se ha deteriorado.

Sin embargo, tenemos que preguntarnos cuál es el sentido último de este cine, el núcleo principal en torno al cual pueden encontrar pleno sentido e interpretación todos y cada uno de los elementos que lo componen y la estética con que es representado.

Todos los autores están de acuerdo en resaltar la relación entre este ámbito cinematográfico y la historia americana; «*le western constitue la série des interprétations qu'un art, le cinéma américain, donne de son histoire locale et nationale*»<sup>5</sup>, de tal manera que se ponen de manifiesto las claves artísticas de la imagen animada para acercarse a acontecimientos del pasado de una sociedad e interpretarlos de forma peculiar, propia y actual.

Yendo más allá en la vertiente histórica nos encontramos con la interpretación que dio Frederick J. Turner de esa faceta americana; para Turner el eje fundamental de la historia de aquel país era el

concepto de frontera, entendida más como una forma social que una línea geográfica<sup>6</sup>. A pesar de que el paso de los años haya traído fuertes críticas historiográficas a la teoría de Turner, todavía siguen llamando la atención algunas de sus aportaciones y entre ellas presentar a la sociedad norteamericana presidida por un movimiento continuo. A lo largo de las décadas del siglo pasado se han ido superponiendo diferentes fronteras (formas de vida) que a la vez iban reflejando un desplazamiento del conjunto social desde la costa del Atlántico hasta la del Pacífico.

Esta visión de la historia americana (derivada en gran parte de las propias raíces humanas del país hundidas en la emigración) ha alcanzado unos niveles que van más allá de la mera interpretación del pasado para aplicarse también a situaciones de variado contexto más cercanas a nosotros. Sirvan como diferentes ejemplos la temática del desarraigo de la tierra y el viaje salvador en la novela de John Steinbeck *Las uvas de la ira*; el llamamiento del presidente Kennedy a una revitalización social con la significativa denominación de la «nueva frontera», o el auge en las últimas décadas de las películas llamadas «de carretera» (*road-movies*) que presentan el desplazamiento físico, y también psicológico, de una persona o un grupo social.

Este movimiento «fronterizo» de la sociedad norteamericana, que alcanzó especial importancia en la segunda mitad de la pasada centuria, será el centro de nuestra argumentación referida al ámbito cinematográfico, puesto que la imagen animada con sus posibilidades expresivas ha sabido captar con especial fuerza el dinamismo de ese mundo, su carácter de provisionalidad y su sentido de renovación social continuo.

Pero, al igual que sucede en toda manifestación artística, este núcleo fundamental posee una riqueza interna que posibilita su análisis desde múltiples puntos de vista. Nosotros vamos a recurrir a dos que adquieren especial importancia tanto al contemplarlos aisladamente como formando un todo

<sup>4</sup> VON HENTIG, Hans: *Estudios de Psicología Criminal. VI. El Desperado*, Madrid, Espasa Calpe, 1969, pág. 17.

<sup>5</sup> BELLOUR, Raymond: *Le gran jeu*, en *Le Western*, París, Union Générale d'Éditions, 1966, pág. 7.

<sup>6</sup> «El Oeste es una forma de sociedad, más que una zona. Es el término que se aplica a una región cuyas condiciones so-

ciales son consecuencia de la aplicación de instituciones e ideas más antiguas a influjos transformadores de la tierra libre», TURNER, Frederick, J.: *La frontera en la historia americana*, Madrid, Ed. Castillo, 1960, pág. 170.

<sup>7</sup> Véase por ejemplo DORT, B.: *Nostalgie de l'épopée*, en *Le Western*, pág. 64; BRAUDY, Leo: *The World in a Frame. What We*

unitario; nos referimos, por una parte, a la base histórica que ha recogido el *western* y, por otra, a la perspectiva mítica que subyace en las imágenes y les confiere un valor superior al de su inmediatez.

Esta riqueza interna del *western* y sobre todo la importancia de las dos facetas eje de nuestro estudio, han sido puestas de relieve por un gran número de especialistas<sup>7</sup>, llegando a ser fundamental para entender gran parte de la historiografía sobre el género y su desarrollo más reciente.

### EL MUNDO HISTÓRICO

El surgimiento del cine es coetáneo a la desaparición de la frontera. Será a finales del siglo XIX, cuando el sentido de movimiento social que configura el surgimiento de los Estados Unidos empiece a remitir, el momento en que los avances técnicos culminen en el cine. Este paralelismo cronológico ha sido puesto de manifiesto por algunos autores para explicar la importancia que adquiere desde el primer momento el género del *western* en la sociedad norteamericana.

Pero, además, se constatará una especie de simbiosis entre los dos ámbitos, de manera que las imágenes animadas se convertirán en vehículo apropiado para dar el pasado histórico de la colonización y la visión historiográfica cambiante que se tiene de ese pasado a lo largo de nuestro siglo. Sirvan como modelos las reflexiones que plantean las películas sobre la construcción de los ferrocarriles que se realizan en los años treinta desde una perspectiva demócrata que ponen en tela de juicio las posturas republicana de apoyo a aquellas obras de ingeniería, o la constatación de una nueva conciencia histórica que incide sobre el cine de las décadas más recientes<sup>8</sup>.

El substrato lógico de ese mundo histórico estadounidense son los desplazamientos ya que nos estamos refiriendo a una sociedad «en marcha». Las célebres pistas hacia el oeste marcaban la ruta que habían abierto los pioneros pero que durante años

sería seguida por millares de personas; el camino de Santa Fe, el de Oregón, el de los Mormones, el célebre «Gold Rush» fueron durante décadas el hilo umbilical que unía el medio y lejano oeste con la civilización asentada hasta el límite del Mississippi.

Pero a lo largo de esos caminos encontramos dos tipos de viajes, los que realizan grupos sociales más o menos amplios y los de individuos aislados.

En el primero de los casos el cine ha dejado múltiples testimonios, recogiendo las diferentes peculiaridades que vivían esas personas. Obras como *La caravana del Oregón* (*Covered Wagon*, 1922) de James Cruze<sup>9</sup> o *Tres hombres malos* (*Three Bad Men*, 1926) de John Ford dejaron ya fijadas en los años veinte muchas de las referencias históricas a las grandes caravanas, en el segundo de los casos con mención concreta a una fecha, 25 de junio de 1877, en que se abrieron las cordilleras de Montana a los buscadores de oro y que Ford nos trasmite en una secuencia antológica.

El tema de las grandes pistas ha sido uno de los que mayor atención ha merecido en la filmografía del género<sup>10</sup>, destacando con filmes tan singulares como *Wagonmaster* (1950) de Ford centrado en los viajes mormones hasta Utah, *Caravana de mujeres* (*Westward the Women*, 1952) de William A. Wellman que testimonia una situación tan peculiar como la escasez de mujeres<sup>11</sup>, o *Alaska, tierra de oro* (*North to Alaska*, 1960) de Henry Hathaway sobre la última de las fronteras económicas, la de la búsqueda de oro en el Estado ártico.

Otra forma de desplazamiento está representado por el ferrocarril que llegó a convertirse en columna vertebral entre las dos costas del país; también en los años veinte surgió una obra capital sobre este tema, *El caballo de hierro* (*The Iron Horse*, 1924) del reiteradas veces citado John Ford que consagró el carácter épico en el tratamiento de aquellos grandes acontecimientos, lo cual se ratifi-

See in *Films*, Nueva York, Anchor Press-Doubleday, 1976, pág. 126.

<sup>8</sup> TAILLEUR, A.: *L'Ouest et ses miroirs*, en *Le Western*, pág. 36 y GLUCKSMAN, A.: *Aventures de la tragédie*, en *Ibid.*, pág. 73.

<sup>9</sup> ASTRE y HOARAU: *Op. cit.*, pág. 178.

<sup>10</sup> Citemos obras de distintas décadas como *Covered Wagon*

*Trails* (1930) de J. P. MCGOWAN; *Paso al Noroeste* (*Northwest Passage*, 1940) de KING VIDOR; *Arizona Trail* (1943) dirigida por VERNON KEAYS; *Over the Santa Fe Trail* (1947) de RAY NAZARRO; *Riding the California Trail* (1947) de N. NIGH, o *Camino de Oregón* (*The Way West*, 1967) de Andrew V. McLaglen.

<sup>11</sup> VON HENTIG: *Op. cit.*, págs. 108 y sigs.

<sup>12</sup> JACKSON, Martin A.: *L'historien et le cinéma*, en *Cultures*, II, núm. 1 (1974), pág. 240.

caría en obras como *Unión Pacífico* (Union Pacific, 1939) de Cecil B. de Mille.

Los planteamientos épicos, que en la perspectiva clásica de este género tuvieron tanto predicamento, alcanzarían sus manifestaciones más exuberantes en obras que se configuraban como testimoniales del mundo de la colonización y con un deseo de ser vehículos «adoctrinadores» para el gran público no especializado en temas históricos<sup>12</sup>; *Espíritu de conquista* (Western Union, 1941) de Fritz Lang y *Cimarrón* (1960) de Anthony Mann se insertan en esta línea que sería admirada por el gran público con una obra como *La conquista del Oeste* (How the West Was Won, 1963) dirigida por John Ford, Henry Hathaway y George Marshall que llega a ser como un gran fresco resumen de todo el mundo del lejano oeste.

Los viajes individuales en ese mundo salvaje supondrán también una gran tradición en el *western*; en extremos opuestos pero a su vez significativos se encuentran obras como *Las aventuras de Jeremías Johnson* (Jeremiah Johnson, 1972) de Sidney Pollack o *Corazones indomables* (Drums along the Mohawk, 1939) de Ford<sup>13</sup> que son un canto a los pioneros que mediante la caza en el primer caso y la agricultura en el segundo fueron consiguiendo una penetración en los territorios presididos por la civilización india.

Por otra parte, en este análisis de casos concretos se puede encuadrar también una obra como *La diligencia* (Stagecoach, 1939)<sup>14</sup> dirigida por Ford y que presenta una serie de personajes significativos de aquel mundo y de su diferente nivel de aceptación por la sociedad. Las reflexiones que se originan en este film (considerado por muchos como un punto culminante y de inflexión en la evolución del género) sirven para poner de manifiesto una visión sobre la tipología humana de la colonización y los choques sucesivos que se van produciendo conforme avanza el mundo de la frontera.

Junto a los desplazamientos de esa sociedad y como expresión natural aparecen las formas de asentamiento; no podemos olvidar el carácter inestable que tienen las mismas ciudades del oeste (típicas poblaciones-calle con su estructura longitudinal) que son abandonadas conforme cambian las premisas económicas que las han hecho surgir (ejemplo representativo serían los poblados mineros).

Pero la vinculación a la tierra tuvo bases jurídicas peculiares como fue la derivada de la promulgación de la «Homestead Bill» (ley de los bienes de familia) en 1862 que concedió la adquisición de 160 acres de tierra a todo soltero o cabeza de familia mediante el pago inicial de 10 dólares y el aplazado de 1,25 dólares por acre tras cinco años de residencia y cultivo<sup>15</sup>, si bien no todo iba a ser tan sencillo como podía parecer a priori.

Pronto surgirían los enfrentamientos entre ganaderos y granjeros, originándose la llamada «guerra de las cercas»; los primeros defendían una ganadería extensiva con plena libertad de movimiento para las reses, mientras los agricultores protegían sus cultivos levantando cercas de alambres de espino. *El forastero* (The Westerner, 1940) de William Wyler; *Raíces profundas* (Shane, 1953) de George Stevens y *La pradera sin ley* (A Man without Star, 1955) de King Vidor son algunos buenos ejemplos cinematográficos sobre esta temática, que sería abordada desde otra perspectiva similar (la de la lucha entre ganaderos de vacas y ovejeros en Wyoming) en obras como *Montana* (1950) de Ray Enright y *Furia en el valle* (The Sheepman, 1958) de Earl Bellamy.

#### EL PLANTEAMIENTO MÍTICO

Uno de los rasgos más interesantes del western es el equilibrio que ha conseguido entre los elementos históricos y el transfondo mítico que los envuelve.

Hay un elemento histórico que no podemos perder de vista para comprender e interpretar este sentido mitológico: el desplazamiento fronterizo del

<sup>13</sup> O'CONNOR, John: *A Reaffirmation of American Ideals: Drums Along the Mohawks (1939)*, en O'CONNOR y JACKSON: *American History-American Film. Interpreting the Hollywood Image*, Nueva York, Frederick Ungar Publishing, 1980, págs. 97 y sigs.

<sup>14</sup> ASTRE y HOARAU: *Op. cit.*, págs. 224 y sigs.

<sup>15</sup> RIEUPEYROUT, Jean-Louis: *Historie du Far-West*, París, Tchou, 1967, I, pág. 349.

<sup>16</sup> ASTRE y HOARAU: *Op. cit.*, pág. 15.

<sup>17</sup> KITSES, Jim: *Horizons West*, Londres, Thames and Hudson,

oeste americano viene condicionado por los dos mundos sociales que lo amparan. El punto de partida es la civilización asentada en la costa atlántica (y en época posterior hasta el Mississippi) con unos rasgos muy definidos que la asemejan al mundo europeo; por el contrario, la culminación se produce en una sociedad totalmente nueva en la que las costumbres y formas de vida van surgiendo paulatinamente, sin raíces fuertes que las condicionen y dependiendo de los problemas concretos que hay que afrontar en cada momento.

Esta premisa capital hace que el western sea entendido casi siempre como una reacción frente al mundo del Este, como una profundización interpretativa de la sociedad americana sobre sí misma y a modo de una serie de antinomias que explicitan las diferentes claves y texturas con las que evoluciona ese pueblo en las nuevas circunstancias que vive.

No podemos olvidar, sin embargo, que esta visión mitológica, al igual que todas las del mismo tipo «funciona a la vez como idealización, compensación y sistema interpretativo»<sup>16</sup>, lo cual nos habla de una transmutación de ese mundo histórico ya visto al ser llevado a una forma plástica, sin dejar de lado que nos encontramos en un medio de masas que posee unas peculiaridades de disfunción en relación a otras artes<sup>17</sup> pero que es coherente con sus propios rasgos internos.

En la presentación del contraste entre los dos mundos que configuraban la sociedad estadounidense del XIX adquiere relieve la serie de oposiciones que establece Kitses en su obra<sup>18</sup> y que han sido tenidas en cuenta por gran número de autores para realizar sus análisis sobre las manifestaciones del género; transcribimos algunas de ellas dada la importancia que poseen.

Lo Salvaje	La Civilización
Lo Individual	La Comunidad
Libertad	Restricción
Naturaleza	Cultura
Pureza	Corrupción
Experiencia	Conocimiento
Empirismo	Legalismo

Pragmatismo	Idealismo
Oeste	Este
Igualdad	Clase
Agrarismo	Industrialismo
Tradicición	Cambio
El pasado	El futuro

Merced a estos principios y a otros más que podrían apuntarse, se percibe el sentido global que se ha concedido a esta visión icónica que hay que tener en cuenta se dirige primordialmente a un público como el de la Norteamérica actual que aunque está distanciado cronológicamente de los acontecimientos, mantiene vigentes muchas de las claves que impulsaron y dieron forma a aquella sociedad.

Analizando algunos de los elementos míticos y sin olvidar el dinamismo interno ya apuntado, constatamos la lucha entre «los valores sedentarios de la Tierra y el Agua (pioneros, granjeros) y los portadores de Vida Errante, Fuego y Muerte (el aventurero, el sheriff)»<sup>19</sup>, lo que viene a poner de manifiesto más claramente esa inestabilidad y violencia interna.

Como se ha podido constatar en gran número de filmes la oposición entre las tierras abiertas y la ciudad<sup>20</sup> origina un tipo de relaciones humanas radicalmente distintas; en el primer caso el individuo afirma sus valores personales, desarrolla todas sus posibilidades de imaginación e inteligencia y puede llegar a hacer realidad aquellas dos premisas que dominaban en la sociedad (y todavía lo hacen en parte) y que fueron acuñadas en las expresiones «*young, go west*» y «*self-made man*».

Por el contrario, la ciudad es vista como una prolongación del mundo civilizado (elementos capitales son el banco, la iglesia y el saloon), un lugar en que las relaciones humanas están más enfrentadas y donde los esquemas personales son mediatizados por el contexto humano.

La oposición entre estos dos mundos la hemos encontrado en los westerns desde el mismo nacimiento del género; ya en *Asalto y robo de un tren* (The Great Train Robbery, 1903) de Edwin S. Porter aparece la imagen de los vaqueros ridiculi-

1969, pág. 14.

<sup>18</sup> KITSSES: *Op. cit.*, pág. 11.

<sup>19</sup> ASTRE y HOARAU: *Op. cit.*, pág. 212.

<sup>20</sup> FRENCH: *Op. cit.*, pág. 107.

<sup>21</sup> TUDOR, Andrew: *Cine y comunicación social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1974, pág. 208.

zando y disparando sobre un personaje del Este que con sus propios vestidos contrasta en aquel ambiente, lo cual figurará años más tarde en *Horizontes de grandeza* (The Big Country, 1958) dirigida por William Wyler.

La misma violencia innata a esta sociedad, como sucede en todas aquellas en estado de gestación y desarrollo, es vista de manera distinta al referirse al mundo abierto y a la ciudad; mientras en el primero el individualismo lleva a luchar frente a semejantes o el medio y sólo se cuenta con el apoyo del revólver o del caballo para conseguir el nacimiento de un hombre nuevo sobre una tierra libre, la segunda posee rasgos de corrupción (la evolución icónica del mismo saloon lo representa pasando de store a burdel y sala de juego) y de do-

minio por parte de elementos sociales ante los que el individuo se puede encontrar perdido como son la política, la administración [el centralismo del poder del Este y su inoperancia son los detonantes de *El gran combate* (Cheyenne Autumn, 1964) de Ford], o el mismo poder del dinero.

Toda esta oposición entre dos mundos reales y simbólicos queda reflejada perfectamente en la última frase del periodista en *El hombre que mató a Liberty Valance* (The Man Who Shot Liberty Valance, 1962) de John Ford cuando afirma que si en el mundo del oeste entran en colisión la leyenda y la realidad siempre se prefiere la primera, a la vez que el mismo final de esta film constata con patetismo la imposibilidad de preservar el espíritu del oeste frente a la civilización<sup>21</sup>.