

INTRODUCCIÓN

Podría parecer que reflexionar acerca del western, ya entrado el siglo XXI, es una actividad trasnochada y revisionista, más propia de cinéfilos nostálgicos. Y sin embargo es precisamente ahora, en estos convulsos momentos en los que nos ha tocado vivir, cuando se hace patente la vigencia de los estereotipos ligados a este género cinematográfico. En una época en la que se habla de los Estados Unidos como el *sheriff* del mundo, y en la que un influyente ideólogo de la Administración Bush, Robert Kagan, señala el papel de su país en el panorama internacional como el equivalente al del personaje encarnado por Gary Cooper en *High Noon* (*Solo ante el peligro*, Fred Zinnemann, 1952), pensamos que hablar del western y de la sociedad que lo inventó resulta un tema de rabiosa actualidad.

A día de hoy, los Estados Unidos de América se presentan como una de las naciones más preponderantes del planeta, por no decir la primera, que exhibe su primacía a nivel político, militar, económico y cultural. Independientemente de que dicha hegemonía guste o no, lo cierto es que los Estados Unidos han forjado una cosmovisión única y diferenciada, el western, y la han exportado al mundo entero de tal forma que su imaginaria domina a nivel global. No obstante, desde el Viejo Mundo nos gusta pensar que gran parte del *American Dream* no es más que una reinterpretación y fusión del pensamiento y la tradición cultural de nuestro continente. Al fin y al cabo, el origen de los Estados Unidos se debe a la inmigración europea, y fueron los modelos culturales europeos los que sirvieron de columna maestra para su definición como nación. También se puede argumentar que, después de todo, el cine norteamericano no habría sido el mismo de no haber contado con la valiosa aportación de numerosos cineastas europeos.

El cine del Oeste, con sus historias de indios, vaqueros, soldados yanquis y confederados, pistoleros y representantes de la ley, ha conseguido copar los sueños y los juegos de millones de niños de todos los continentes, y su código heroico, sus buenos y malos cinematográficos, han servido de modelo sobre lo que se debe y no se debe hacer. Algunas de estas historias han sido acusa-

das de ser en exceso infantiles, y es innegable el hecho de que muchas de ellas estaban orientadas a la infancia y adolescencia, pero no por ello su mensaje es intrascendente. Además, el toque indiscutiblemente juvenil de muchos de los westerns ha sido uno de los grandes aciertos comerciales del género, puesto que ha sido esa sencillez un tanto ingenua la que le ha hecho atractivo y fácilmente comprensible a públicos de todas las edades y de todos los países.

Por otra parte, el legado del Oeste se ha extendido mucho más allá de sus propias fronteras. De la misma manera que el western ha bebido de fuentes tan heterogéneas como la Biblia, las sagas caballerescas, las tragedias griegas, las obras de Homero o las historias de samuráis, y se ha retroalimentado con el cine negro o de aventuras para dar forma a un producto original, a su vez ha servido de fuente de inspiración a otros géneros cinematográficos que han sabido extraer lo mejor de las leyendas acerca de la indómita línea situada entre la civilización y el salvajismo.

Entre ellos, uno que destaca con gran fuerza es la ciencia-ficción, que gusta de desarrollar historias en mundos limítrofes con lo desconocido, donde civilizaciones misteriosas nativas se entremezclan con recién llegados y en los que la ley y la civilización son escasos lujos. Así, obras como la saga de *Star Wars*, producida por George Lucas¹, las diversas entregas de *Alien*², la serie televisiva y cinematográfica de *Star Trek*³, *Outland (Atmósfera cero)*, Peter Hyams, 1980⁴, *Starship Troopers (Las brigadas del espacio)*, Paul Verhoeven, 1997), *Soldier (El último soldado)*, Paul W. S. Anderson, 1998) o *Pitch Black (Pitch Black)*, David Twohy, 2000) y su secuela *The Chronicles of Riddick (Las crónicas de Riddick)*, David Twohy, 2004) presentan en sus tramas paisajes increíbles de otros planetas y de otros sistemas solares, que rivalizan a la vez que guardan grandes similitudes con la hostilidad y la crudeza de desiertos y desfiladeros de contextos más tradicionales, tugurios estelares que pueden ser perfectamente equiparables al *saloon* más añejo, destaraladas plataformas de extracción de recursos minerales en lugares dejados de la mano de Dios donde acechan maliciosos entes extraterrestres, naves de transporte con continuas fugas de líquidos o con problemas de iluminación en medio del vasto espacio, ruidosas megalópolis donde se apelotonan todo tipo de especies y razas humanoides... elementos que dan pie a atractivas mezclas de cine negro, terror y, cómo no, también de western. Sin el referente previo de la ciudad fronteriza del Oeste, sin aquellos asentamientos primitivos donde convivían masificados y sumergidos en el lodo inmigrantes chinos, prostitutas, bandoleros y buscadores de oro, ciudades como las que salen en las películas de *Star Wars* o en *Blade Runner (Blade Runner)*, Ridley Scott, 1982) no tendrían un encanto tan familiar. El género de la ciencia-ficción ha sabido parecer creíble e incluso

hacerse cercano al espectador gracias a la imaginería del western. Sus creadores han extraído todas las bondades de los géneros denominados clásicos y las han aprovechado sin limitaciones; así, el *sheriff* puede ir montado en aerodeslizador, el pistolero con buen corazón tener una nave que corta el hiperespacio y los representantes del bien y del mal enfrentarse en duelo con espadas láser.

Además de la ciencia-ficción, el cine del Oeste se ha visto reflejado en otros géneros cinematográficos como las películas de acción y las *road-movies*. Esta herencia remite tanto al atractivo y carácter de las figuras heroicas del western como a la eficacia de sus esquemas narrativos. Así, no es difícil encontrar similitudes entre las curtidas y angulosas caras y los ademanes de los héroes del Oeste y los protagonistas de películas de acción, sobre todo en aquellas que intentan presentar una imagen un tanto patriótica. Muchas de estas producciones emplean ingredientes como aventura, acción, violencia, glorificación del fuerte, defensa de los valores patrios y enaltecimiento de la ley y el orden sobre el mal retrógrado, y los mezclan con homenajes cinéfilos para acabar componiendo un nuevo producto que, si bien no es un western, le debe mucho a éste. Baste recordar como breves ejemplos las semblanzas de policías y detectives de aspecto rudo, verdaderos *sheriffs* contemporáneos, encarnados por Clint Eastwood o por Bruce Willis.

El espíritu del Oeste sigue vivo, más vivo que nunca, habida cuenta de que muchos de los que encontraron la fama gracias a este género acabaron reciclándolo bajo otras formas, como es el caso de Clint Eastwood, que hizo que no fuera difícil identificar a sus cínicos personajes de western en las rudas maneras de un inspector de policía obsesionado con un particular sentido de la justicia, Harry «el sucio», protagonista de *Dirty Harry* (*Harry, el sucio*, Don Siegel, 1971) y de sus secuelas *Magnum Force* (*Harry el fuerte*, Ted Post, 1973), *The Enforcer* (*Harry, el ejecutor*, James Fargo, 1976), *Sudden Impact* (*Impacto súbito*, Clint Eastwood, 1983) y *The Dead Pool* (*La lista negra*, Buddy van Horn, 1988). De la misma manera, nos encontramos con Bruce Willis y su vertiente más ingenua del western en *Die Hard* (*La jungla de cristal*, John McTiernan, 1987), o con la sintetización de las características más violentas de la mano de un Quentin Tarantino o de un Robert Rodríguez. En definitiva, cuando se dice que una producción tiene «toques de western», al productor y al espectador potencial les queda claro que se trata de un producto que cuida el entretenimiento, que procura un tratamiento preciosista de la acción y que engendra héroes y villanos atractivos y seductores.

Los rostros de los héroes de las películas de acción actuales o de las epopeyas de ciencia-ficción guardan grandes similitudes con aquellos otros que figu-

raban en los carteles coloreados junto a su caballo, con el arma desenfundada y protegiendo a una atractiva dama, la cual no puede evitar abrazarse a su salvador. Son siempre las mismas estrellas consagradas, actores que seducen a la cámara y apasionan al gran público, los que interpretan una y otra vez a héroes más o menos positivos, más o menos oscuros, pero que siempre encuentran el camino hacia lo justo y correcto. Si en su momento John Wayne, Gary Cooper, Burt Lancaster, Robert Mitchum o Kirk Douglas copaban la imagen del tipo atractivo, fuerte y duro pero también bondadoso y noble, otros actores de carácter como Harrison Ford, Bruce Willis, Arnold Schwarzenegger o Mel Gibson monopolizaron décadas después el perfil de «héroe americano». Irónicamente, ni Schwarzenegger ni Gibson son estadounidenses, pero su imagen personifica la del perfecto patriota así como una de las plasmaciones más puras del *American Dream*⁵.

Tanto en los westerns de antaño como en las películas de acción más típicas y contemporáneas, el protagonista debe superar todo tipo de vicisitudes y derrotar al «malo» y a sus esbirros para imponer la justicia, aun a riesgo de poner en peligro su propia integridad física. El villano puede tener muchas caras, siendo unas veces un personaje rico y poderoso y otras un asesino ambicioso, pero el héroe siempre tendrá como eficaces armas un espíritu a prueba de rendición, un extraordinario ingenio y una portentosa fuerza física sólo comparable con su nobleza. El esquema narrativo de este tipo de películas suele girar en torno a los encuentros y desencuentros entre el héroe, que va aumentando el mérito de sus hazañas, y el villano agresor, hasta llegar al clímax de la acción, el esperado duelo final entre ambos personajes, que concluye con la victoria limpia y honesta del primero. El enfrentamiento cumbre entre el bien y el mal se reduce en líneas generales a una prueba de destreza, en el caso de un duelo a tiros, o de fuerza, si se trata de una pelea a puñetazos, en las que se presupone que el héroe, por el mero hecho de serlo, va a ser más rápido desenfundando, más certero apuntando o más contundente golpeando; así la defensa de los inocentes o incluso la salvación de todo el planeta queda en manos de una competición seudodeportiva a muerte.

De esta forma, el héroe cedido por el western al género de las películas de acción es esencialmente un deportista extraordinario, o utilizando un vocablo más tradicional, un campeón. No es de extrañar que este tipo de producciones sean más del agrado del público masculino, que se ve reflejado en todo ese virtuosismo físico. El campeón consigue todo aquello que el estadounidense medio quisiera lograr: alcanza el triunfo, el éxito y la gloria por méritos propios y, lo que es más importante, el reconocimiento y el agradecimiento de todo

el mundo. El norteamericano se acuesta soñando con ganar él sólo la Superbowl, encestar el triple definitivo en el último segundo y derrotar a un archienemigo entre la algarabía de una muchedumbre amenazada que corea su nombre. Cabe preguntarse si el norteamericano ansía parecerse a los personajes de celuloide, o las películas sencillamente reflejan sus deseos más profundos.

Esta pregunta queda contestada en parte en el momento en que nos remitimos al carácter original y esencial del western. En este género se retratan las virtudes de los primeros norteamericanos, desde los pioneros hasta los últimos colonos. De esta manera, cuando se apaga la luz de la sala de proyección, vemos a un héroe fundador cabalgando con admirable destreza y disparando con una rapidez y precisión pasmosas: es así como han sido los norteamericanos desde el principio, grandes «campeones» con un desarrollado espíritu deportivo.

Pero el western no solamente ha entintado los productos de Hollywood destinados a ser éxitos de taquilla. También ha dado respuesta y solución a la rigidez del panorama cinematográfico actual y a sus estereotipaciones de género, reinventándose a sí mismo en ramas secundarias más intelectualizadas y apartadas de los circuitos comerciales. El género ha enraizado con fuerza en los ámbitos *underground*, independientes, de autor, realismo social e incluso documental. Son en estas derivaciones postmodernas, en las que prima la libertad creativa frente a los estudios de mercado, donde directores y guionistas aprovechan el género, con sus clichés y convenciones, como un poderoso instrumento para reflexionar sobre el contraste entre lo que los estadounidenses piensan de sí mismos y lo que realmente son, o dicho de otro modo, entre el idealismo del «sueño americano» y la miseria de la «América profunda».

Muchos directores han «regresado al desierto» para encontrar la esencia de los Estados Unidos y de sí mismos. Podemos encontrar huellas profundas del western en las denominadas *road-movies*, que pueden desarrollar viajes iniciáticos, huidas hacia adelante o persecuciones policiales, pero que siempre tienen como nexo común una carretera que se pierde en el horizonte de un vasto desierto. Películas tan diversas como *Easy Rider* (*Buscando mi destino*, Dennis Hopper, 1969), *The Getaway* (*La huida*, Sam Peckinpah, 1972), *Raising Arizona* (*Arizona Baby*, Joel y Ethan Coen, 1987), *Wild at Heart* (*Corazón salvaje*, David Lynch, 1990), *Thelma & Louise* (*Thelma & Louise*, Ridley Scott, 1991), *Natural Born Killers* (*Asesinos natos*, Oliver Stone, 1994), *U-Turn* (*Giro al infierno*, Oliver Stone, 1997), *Lost Highway* (*Carretera perdida*, David Lynch, 1997) y *O Brother!*, *Where Art You?* (*O Brother!*, Joel y Ethan Coen, 2000) plasman el reencuentro del hombre y de la mujer con el paisaje genuino del país, o dicho de otra forma, la búsqueda de la identidad a lo largo del recorrido de un viaje que se revela

como iniciático. Y lo mismo sucede con obras que pueden ser consideradas tanto *road-movies* como «neowesterns», caso de *The Electric Horseman* (*El jinete eléctrico*, Sydney Pollack, 1979) o *The Three Burials of Melquiades Estrada* (*Los tres entierros de Melquiades Estrada*, Tommy Lee Jones, 2005). Así como en los *thrillers*, en las películas de acción y en las de aventuras el western se ha renovado, adaptándose a las modas comerciales, podría decirse que en las *road-movies* se ha reinventado y que en los «neowesterns» ha reflexionado sobre sí mismo como género.

Si hay alguien que realmente sea crítico con los Estados Unidos son precisamente los mismos Estados Unidos. Un espíritu de autocensura forma parte indisoluble del western, contaminando o enriqueciendo, según se mire, a sus adalides que, lejos de limitarse a exhibirse como acróbatas, han de vérselas con sus propias contradicciones. Es por ello por lo que el «malo» no es siempre un personaje que habla con acento francés o alemán y pretende secuestrar a la chica por pura lascivia, sino que puede ser un compatriota que discrepa sobre política o un indio nativo que se rebela con razón contra los abusos y los desmanes de los hombres blancos. Es en estas situaciones donde el héroe deja de ser un mero ganador de trofeos para convertirse en un hombre que ha de tomar decisiones sobre cuestiones moralmente nada claras. Ya no basta con parar los caballos de la diligencia saltando con arrojo de uno a otro, sino que el protagonista debe responder a cuestiones complejas sobre la familia, la amistad, la lealtad, el honor, la justicia, etc., imposibles de resolver con la conciencia totalmente tranquila.

Desde los flamantes campeones como Tom Mix, una de las grandes estrellas de la etapa muda, hasta el vaquero torturado por sus inclinaciones homosexuales se ha abierto un enorme abanico en lo que a héroes del Oeste se refiere. A lo largo del presente trabajo se pretende profundizar en la imagen que la industria cinematográfica más poderosa del mundo ofrece sobre sus orígenes y su identidad, sobre los ideales que animan su conciencia nacional y los peligros que amenazan la misma. El western representa, pues, la imagen de Norteamérica concebida por las grandes empresas, por los estudios de mercado, por las modas, por los intelectuales, por los creadores independientes, por los políticos, por los que han nacido allí y por los que acaban de llegar; en definitiva, la visión que la nación tiene de sí misma. En esta visión, en la que la patria se inventa y se critica constantemente, magnificándose y maldiciéndose a través de sus protagonistas, el héroe del western encarna los sueños más gloriosos del americano medio a la vez que sus más amargas pesadillas.

Notas al texto

[1] Inicialmente, *Star Wars* se trató de una trilogía compuesta por las películas *Star Wars* (*La guerra de las galaxias*, George Lucas, 1976), *The Empire Strikes Back* (*El Imperio contraataca*, Irvin Kershner, 1980) y *Return of the Jedi* (*El retorno del Jedi*, Richard Marquand, 1982). A finales de los noventa Lucas decidió retomar la saga y produjo y dirigió tres entregas más, cuya acción es cronológicamente anterior a la de la trilogía inicial: *The Phantom Menace* (*La amenaza fantasma*, 1999), *Attack of the Clones* (*El ataque de los clones*, 2002) y *Revenge of the Sith* (*La venganza de los Sith*, 2005).

[2] *Alien* (*Alien, el octavo pasajero*, Ridley Scott, 1979), *Aliens* (*Aliens, el regreso*, James Cameron, 1986), *Alien 3* (*Alien 3*, David Fincher, 1992) y *Alien Resurrection* (*Alien resurrección*, Jean-Pierre Jeunet, 1997).

[3] La serie inicial, «Star Trek», data de 1966-1969. La primera versión para la gran pantalla fue *Star Trek: the Motion Picture* (*Star Trek, la película/La conquista del espacio*, Robert Wise, 1979).

[4] De hecho, esta película se trata de un *remake* en clave futurista de *High Noon* (*Solo ante el peligro*, Fred Zinnemann, 1952), en la que Sean Connery hace las veces de Gary Cooper.

[5] Esto se hace especialmente evidente en el caso de Schwarzenegger, culturista austriaco, estrella de Hollywood, político republicano y gobernador del Estado de California.