

## El mito como excusa: Diferentes usos del *western*

### Myth as Excuse: Some Different Uses of the Western

Recibido: 30 de octubre de 2011

Aceptado: 12 de diciembre de 2011

Edgar Straehle Porras

Investigador independiente

[edgarstraehle@gmail.com](mailto:edgarstraehle@gmail.com)

#### Resumen

El siguiente artículo trata de explorar la naturaleza del *western* y sus relaciones deliberadamente problemáticas con la historia real que lo convirtieron, en muchos casos, en un instrumento idóneo para discutir o denunciar asuntos que no tenían nada que ver con el mundo del *far west* y que no podían tematizarse abiertamente por culpa de la censura. La retórica del *western*, por eso, permanece fiel a unos rasgos básicos que componen un mito fácilmente reconocible aunque también sorprendentemente moldeable a los designios de los autores. El propósito de este artículo es mostrar algunos de esos ejemplos y captar cómo el sacrificio de la fidelidad a la realidad histórica otorgaba de manera indirecta una gran libertad de expresión y, asimismo, dio una popularidad a este género camaleónico.

#### Palabras clave

*Western*, censura, Hollywood, McCarthy.

#### Abstract

This work tries to explore into the nature of the Western and its problematic relationships with the real facts, which made it a suitable mean in order to discuss or report many issues, that hadn't anything to do with the far west and couldn't be expressed publicly because of the censorship. Therefore Western's rhetoric had only to respect some basic features that could hide the movie into the myth, which is easy to be recognized but really adaptable to the authors' aims as well. The purpose of this paper is to show several of these examples and to get how the sacrifice to the real facts was actually the way which gave to the Western a big freedom of speech and, likewise, popularized this genre.

#### Keywords

Western, censorship, Hollywood, McCarthy.



## 1. Introducción

Muchas veces se ha alabado, con todo merecimiento, la obra de Luis García Berlanga o Juan Antonio Bardem por llevar a cabo largometrajes de gran calidad en la

década de los 50 y de los 60 que, a la vez, constituían arriesgados desafíos por la ubicua presencia de la censura franquista. La dictadura española no permitió que el cine patrio se desarrollara con libertad e implantó un sistema de control que se preocupara por no lastimar la imagen del propio régimen. Aunque eso no sólo fue un patrimonio de las dictaduras, ya que acontecimientos semejantes sucedieron en otros países que, pese a haber vivido en una democracia larga y consolidada, tampoco toleraban que se rodaran películas sin cierta supervisión gubernamental.

Estados Unidos es uno de los ejemplos más conocidos. Ahí se redactó el Código Hays para impedir algunos excesos que se dieron a finales de los años 20 y que escandalizaron a las clases más pudientes. No sólo se trataba de imágenes de desnudos, también querían controlar los argumentos para evitar que proliferaran películas con contenidos violentos o inmorales. Otros asuntos, como las drogas o la homosexualidad, ni siquiera podían ser mencionados y, por supuesto, estaba estrictamente prohibida cualquier apología de cualquier tipo de actividad que no fuera intachable. El citado código fue ganando importancia con los años y alcanzó su máximo esplendor y controversia en los años 40 y 50. Célebre fue el caso de *Lo que el viento se llevó* (Fleming, dir., 1939) donde, según se cuenta, se tuvieron que abonar 5000 dólares simplemente porque Clark Gable exclamaba en un pasaje famoso: “Frankly, my dear, I don’t give a damn” (Francamente, cariño, me importa un bledo).

Sin embargo, tuvo una mayor repercusión el hecho de que un género entero de cine, como el de *gánsters*, desapareciese bruscamente y se metamorfoseara en lo que ahora se conoce como *cine negro*. El código Hays no podía transigir con historias de violencia y crimen tan abundantes y, pese a que películas exitosas como *Los violentos años veinte* (Walsh, dir., 1939) comenzaran prudentemente con un manifiesto en el que se denunciaba el comportamiento de algunos de sus personajes y se disuadía a la gente de emular tales ejemplos, tamaños empeños no impidieron la defunción de uno de los géneros más populares de aquellos tiempos. Con él también perdieron su relevancia actores tan populares como Paul Muni, que encarnó al mítico *Scarface*, o George Raft; otros como Edward G. Robinson o James Cagney lograron reciclarse a duras penas, éste merced a películas con claros tintes nacionalistas como *Yanqui Dandy* (Curtiz, dir., 1942), en tanto que el mayor beneficiado resultó ser un entonces poco conocido Humphrey Bogart, quien había hecho previamente papeles de secundario en este tipo de

películas, en varias ocasiones de traidor sin escrúpulos, y que empujado por John Huston logró encarnar a la perfección al nuevo héroe de este tipo de cine floreciente.

La lucha contra el odiado código fue constante, y poco a poco se consiguieron introducir grietas que fueron resquebrajando y mermando su influencia. Muchas veces fue gracias a la insistencia de directores europeos que escapaban del terror nazi, que arribaban a Estados Unidos en pos de la libertad y que se toparon con la llegada de un McCarthy que, a la tradicional dictadura de las buenas costumbres, añadió la paranoia política. Eran los años 50 y la palabra «comunismo» resonaba con una especial virulencia tanto en la sociedad como en el cine. El senador Joseph McCarthy se inmiscuyó en los asuntos de Hollywood y desencadenó la archiconocida caza de brujas, donde recabó apoyos tan significativos como el de John Wayne, la gran personificación del *western*, quien participó voluntaria y activamente en las campañas anticomunistas.

Muchos otros directores, exceptuando casos célebres como el de Elia Kazan, siguieron el camino contrario y mostraron un amplio rechazo a tanto intervencionismo estatal. Otto Preminger logró tratar audazmente la adicción de las drogas en *El hombre del brazo de oro* (Preminger, dir., 1955), aunque le cambiarían el desenlace para arreglarlo con un *happy end*. Fred Zinnemann conseguiría criticar al sacralizado ejército –contra el que fue derrotado McCarthy en su cruzada contra el comunismo– aunque harían lo mismo con su final en *De aquí a la eternidad* (Zinnemann, dir., 1953). Muchos otros temas, como el de la homosexualidad, estaban completamente vetados y tenían que ser insinuados por medio de metáforas de difícil comprensión –como en *Río Rojo* (Hawks, dir., 1948), donde se alude al tema mediante la conversación de las pistolas–, o señalando críticamente que alguien vivía o se dirigía a *San Francisco* o *Cisco*, ya que ésta era en aquel entonces la ciudad homosexual por excelencia. De hecho, el tabú respecto a la homosexualidad perduraría y se extendería a películas posteriores como *Ben-hur* (Wyler, dir., 1959) o *La gata sobre el tejado de zinc* (Brooks, dir., 1958).

La censura era un hecho instituido con el que tenían que convivir los directores de cine y que estimuló su habilidad para eludir o franquear, mediante el ingenio, las barreras que instauraba, como sucedió con Ernst Lubitsch y su célebre toque, que luego fue imitado por otros realizadores. No obstante, existía otra posibilidad mucho más sencilla y consistía en hablar de ciertas cuestiones, o problematizar determinados asuntos de los que no se hablaba públicamente, por medio del uso de un clásico género

que no despertaba ningún tipo de sospechas en los cuantiosos turiferarios del *establishment*: el *western*.

Efectivamente, hablar del *western* es hablar de un fenómeno único y extraño en la historia del séptimo arte, lo que ha llevado a que críticos de tanta influencia como André Bazin lo consideraran como el cine por excelencia (2008: 244). Muchos discuten, de hecho, que realmente sea un género en sí mismo, dado que un *western* puede ser asimismo una comedia, un drama o un musical. En general, se ha movido en una indefinición que queda perfectamente retratada por las vicisitudes de su historia y que ha permitido que muchos creadores lo convirtieran en una plataforma en la que insertar sus opiniones personales acerca de cuestiones ajenas al lejano oeste. En muchos casos, por tanto, el *western*, fruto de una curiosa alquimia, no ha sido más que el ropaje con que se disfrazaban temáticas aparentemente desconectadas con el presente que, gracias a los paralelismos fácilmente reconocibles entre la sociedad del *far west* y la cultura norteamericana de posguerra, podían ser introducidas sin llamar la atención de los censores.

## 2. Una breve historia del oeste

En un principio el *western* hacía referencia a una realidad aún existente que había causado gran sensación en la Costa Este y que ya tenía los visos de un mito fundacional. No debe sorprender, por la popularidad que suscitaban estos asuntos, que la primera película con una historia completa en el cine fuera *Asalto y robo de un tren* (Porter, dir., 1903), filmada unos años antes de la constitución legal de los estados de Arizona (1907), Nuevo México (1907) y Oklahoma (1912). El cine germinó en una época en que el Oeste era contemplado como una especie de zona salvaje, un lugar ignoto que era visto en el Este bajo un prisma romántico que le proporcionó un público fiel y hechizado por las extrañas hazañas que llegaban a sus oídos, que tan alejadas estaban de la vida de la ciudad (Casas, 1994: 15-17). Rápidamente, ya en la etapa del *Nickelodeon*, la industria cinematográfica se dedicó a relatar gestas protagonizadas por héroes que todavía vivían, como era el caso de Frank James (1843-1915), quien vio las diversas y poco fidedignas versiones del asesinato de su hermano, Buffalo Bill (1845-1917), o Wyatt Earp (1848-1929), que dedicó el final de su longeva vida a ser asesor histórico de Hollywood. Los propios protagonistas vieron, efectivamente, cómo el cine

transfiguró la realidad y la convirtió en una leyenda extraña, de la que a veces discreparon en vano, y que había comenzado mucho antes.

Además, la pasión por el *far west* no sólo atrajo las miradas de los ciudadanos de a pie, pues llegó a penetrar con gran ímpetu en la academia. El ejemplo más característico fue el prestigioso y citadísimo historiador Frederick Jackson Turner, quien levantó una gran expectación cuando en la Exposición Universal de Chicago pronunció su texto *The Significance of the Frontier in American History* (1893), un tema que abordaría varias veces a lo largo de su existencia, y donde recalca que el desarrollo y la esencia de la nación americana se vinculaban inextricablemente con la noción de frontera, mucho más que con la Guerra de la Independencia y el ascendiente anglosajón. De manera paradójica, situaba la identidad no en el origen, un origen cada vez más mezclado por la creciente inmigración, sino en esa empresa que se vino a conocer como *la conquista del Oeste*, una historia que todavía se estaba acabando de construir pero que barruntaba su cercano final por la imposibilidad de poder anexionarse nuevos territorios.

El mito americano, como se vio a lo largo del siglo XIX, no era un mito anclado en el pasado sino orientado hacia el porvenir y asociado a una especie de éxito social o de tierra prometida que, como ha demostrado Harold Bloom en *La religión americana*, solía estar nutrido por unas fuertes ideas religiosas afianzadas en su *revivalism*. El célebre crítico literario ha destacado el gran componente entusiástico de la religión americana, especialmente en sus frecuentes «grandes despertares», y también la facilidad que tenían a la hora de romper con la verdad histórica del cristianismo e incluso con las Sagradas Escrituras.

De esta manera, y no sólo en el caso de los mormones, se dieron una gran cantidad de expediciones demográficas que en muchos casos no eran más que peregrinajes misioneros. De ahí que el *westerner* fuera un héroe en los folletines que se leían en el Este y que Davy Crockett, *the King of the frontier*, lograra que sus mediocres libros de aventuras fueran *best-sellers* o que incluso consiguiera ser elegido congresista de los Estados Unidos. Él sólo fue uno de los numerosos héroes, como Daniel Boone o Kit Carson, cuyas leyendas fueron exageradas sin medida. Otros llegaron más tarde, como Buffalo Bill, famoso por su *Wild West Show* que, con estrellas como el indio Toro Sentado (*Sitting Bull*) o Annie Oakley, alcanzó un inmenso éxito que llegó a pasear con gran provecho por Europa. Mientras tanto, el gobierno federal apoyaba estas situaciones

e incluso el más importante magnate de la prensa del momento, Horace Greeley, hizo famoso el grito de “Go West, young man, go West” que, unido al estallido de la fiebre del oro (*gold rush*), provocó un éxodo creciente hacia la costa occidental (Abella, 1990: 36-37).

De esta manera se materializaba una aventura que décadas más tarde incorporaba todo el Oeste a los Estados Unidos y que, por sus implicaciones religiosas, vertebró lo que se conoce como el Destino Manifiesto (*Manifest Destiny*), que tanto se ha relacionado luego con el expansionismo americano. Muchos consideraban que Dios guiaba los destinos de la nación y embarcaba a sus ciudadanos en una misión evangelizadora y civilizadora. El Oeste se convertía así en una tierra de misión más que de conquista, por lo que el papel de la frontera devenía crucial (Jones, 1996: 167-170). El Este miraba Occidente como un desafío personal que debía ser cumplido y donde se podían realizar sin problemas las distintas comunidades que se atrevían a emprender tamaño viaje.

Sin embargo, la conquista del Oeste únicamente se logró a costa de perpetrar dos grandes traiciones. La primera es hartamente conocida y ha sido numerosas veces explicada y recogida en libros o largometrajes. Los indios fueron un quebradero de cabeza desde el principio y después de numerosos exterminios, vejaciones e incumplimientos de tratados, el gobierno federal americano acordó y promulgó la *Indian Removal Act* en 1830. Amparándose en este documento, los llamados pieles rojas fueron expulsados más allá del río Mississippi para evitar el contacto con los blancos (Morison, 1972: 519-527; Zinn, 1999: 116-134). Allí se les concedieron tierras que, pese a estar protegidas por una inviolabilidad jurídica, no fueron respetadas por largo tiempo y poco a poco se les fue arrinconando hasta que se los encerró en las reservas.

La segunda traición fue contra los propios ciudadanos y, curiosamente, no ha sido tan descrita como la anterior.<sup>1</sup> Los ganaderos, con la ayuda del ejército, fueron ganando terreno a los indios y se fueron asentando en los territorios ocupados. Ellos implantaron lo que se llamaba el *open range* (a veces traducido como «tierra libre»), que era una especie de ley tácita y aprobada por todos los afectados que liberaba las zonas de pasto y los ríos para que el ganado pudiera acceder a ellos sin ningún tipo de impedimento (Razac, 2009: 31). El Oeste era fiel a una serie de leyes propias que

---

<sup>1</sup> Salvo excepciones como *La pradera sin ley* (Vidor, dir., 1955) y, sobre todo, la tristemente fallida *La puerta del cielo* (Cimino, dir., 1980).

sirvieron para evitar numerosos choques de intereses y que permitieron la ocupación de esos territorios hasta que llegaron los colonos. Como en la historia bíblica de Caín y Abel, los ganaderos sufrieron el enfrentamiento y la, según ellos, traición de sus hermanos agricultores.

Al principio no hubo muchas confrontaciones debido a la poca cantidad de colonos. La peligrosidad de la zona impedía que la gente se atreviese a salir de las ciudades salvo para poblar los diferentes ranchos que, en muchos casos sin apoyo del ejército, tuvieron que ir luchando contra los indios. El enfrentamiento era constante y la gran superioridad demográfica sentenció a unos indios que paulatinamente se iban desplazando hacia el oeste. Sin embargo, la victoria fue pírrica para los ganaderos porque la pacificación de esas regiones permitió y facilitó la llegada de numerosos inmigrantes que, protegidos por la ley y auxiliados por el gobierno, se convertirían en un enemigo mucho más feroz.

Todo ello vino causado por la amplia difusión del mito americano en Europa, el cual produjo un éxodo continuo de pobres esperanzados que se fueron agolpando en las ciudades del Este. Ante tal alud de inmigrantes, el gobierno de Abraham Lincoln dictó en 1862 la *Homestead Act*, por la que se trataba de expulsar a los indeseables que yacían hacinados en las ciudades del Este bajo la promesa de que se les regalarían terrenos de hasta 160 hectáreas en el Oeste, con la sola condición de que realmente los cultivasen (Bosch, 2005: 239). Obviamente se desencadenó una inmensa migración que tropezó con el anterior equilibrio, por parte de unas personas que no habían participado en la toma de esos territorios y que no creían deber ningún tipo de deferencia hacia los anteriores ocupantes. Las zonas de agua, muchas veces escasas, se convirtieron en el botín máspreciado y los nuevos habitantes, que las necesitaban para sus labores agrarias, intentaban bloquearlas para alimentar sus campos. Los enfrentamientos y asesinatos se sucedían sin parar, los cuales venían seguidos de juicios sumarísimos o linchamientos. Los ganaderos perdían inevitablemente la contienda ante la avalancha de recién llegados y también por la decisiva invención del alambre de espino, que permitió vallar amplias fincas a bajo precio así como impedir el paso del ganado (Razac, 2009: 29-45). Grandes cantidades de bueyes y vacas morían de sed y arruinaban a los antiguos señores del Oeste. Desaparecía la era del *open range* mientras en el Este se recibían todas estas noticias con estupefacción. Ellos no comprendían cómo sus antiguos héroes se volvían en contra de sus compatriotas y, muchos de ellos, devenían criminales que

debían caer bajo el peso de la ley. Esta vertiente oscura del mito fue camuflada y escasamente mostrada con toda su complejidad. Se incriminó a unos cuantos, mas la imagen legendaria quedó indemne para la gran mayoría, quienes siguieron viendo en la conquista del Oeste esa gran empresa colectiva que construyó los Estados Unidos y les dotó de su aureola mágica (Bosch, 2005: 227-228).

### **3. El *western* como mito**

De este modo concluyó la verdadera conquista del Oeste, conquistando a los conquistadores, aunque fue un proceso muy largo que, según vemos en crónicas como la de D. H. Lawrence, todavía no había acabado en los años 20 del pasado siglo. El cine, por tanto, optó por centrar parte de su atención en un mundo agonizante pero todavía muy vivo en la mente de los espectadores, que rápidamente se entusiasmó por las películas de directores como Thomas H. Ince y estrellas como Broncho Billy Anderson, Tom Mix o William S. Hart. Éste resumió sucintamente lo que significaba este género para él y muchos más cuando en 1916 expresó lo siguiente: “No sé cuánto significa el *western* para Europa, pero para esta región significa la esencia misma de nuestra vida nacional” (Astre y Hoarau, 1986: 243). Y es que ésta ha sido una de las grandes paradojas de este género: el retrato de una época extinta ha supuesto, en muchos casos, la contribución, así como su perpetuación, a un mito plenamente vigente para la audiencia que lo contemplaba, aunque de una manera marcadamente ambivalente.

El *western* fue visto y aceptado inconscientemente por una gran mayoría como la esencia de lo americano, el conocido *american way of life*, pero no se trataba de una esencia completamente definida. La imagen que se delineó del Oeste nunca fue homogénea, tampoco en Hollywood, pues dejaba un amplio margen de interpretación personal, por lo que concordamos plenamente con André Glucksmann cuando asevera que “el *western* es una mitología secularizada en la que una sociedad intenta reflejar sus contradicciones bajo forma de recordar su imagen” (1964: 71). Ciertamente, el Oeste fue un mito vivo y complejo, con demasiadas variaciones internas, por lo que se hizo ahormable a las diversas aportaciones que se quisieran hacer, adaptable a las cosmovisiones de cada director, y sin embargo obstinadamente fresco y genuinamente americano.



### 3.1. Solo ante el peligro y Río Bravo

Esa ductilidad facilitó su éxito aunque también la instrumentalización que padeció con una gran frecuencia. La más famosa vino por parte de un director foráneo, Fred Zinnemann, quien había sido perseguido por los nazis y que denunció el comportamiento de la sociedad y del Mccarthismo en *Solo ante el peligro* (Zinnemann, dir., 1952), a la sazón su primera película del Oeste. El guionista de la película era el controvertido Carl Foreman, un represaliado del senador McCarthy que únicamente se pudo salvar de las pesquisas anticomunistas gracias a un parlamento encomiástico de Gary Cooper en medio del proceso judicial. Éste, además, era el héroe del largometraje, un luchador que sirve fiel y abnegadamente y que, a la vez, sufre la hipocresía y la deslealtad de un villorrio acobardado frente a la amenaza exterior. La película describe la pusilanimidad del pueblo que, para producir una angustia mayor, se narra en tiempo real por vez primera en la historia del cine. Todos abandonan al obstinado *sheriff* y la traición culmina en la misma iglesia en una imagen de gran desesperación. Ése es posiblemente el verdadero clímax de la película y el que contiene su mayor alegato crítico. Él se acaba quedando solo y, pese a todo, vence en un duelo desigual. Al final se produce la escena más recordada de la película: él se quita la estrella de plata de la solapa y la arroja al suelo en un acto de rabia por la pasividad del que era su pueblo y que, sin lugar a dudas, identifica con la gran cantidad de gente que se dejó amedrentar por la caza de brujas. Aunque probablemente también estaría pensando en la misma inoperancia del pueblo alemán frente al ascenso de Hitler.

Este *western* inauguró una discusión política, invisible para muchos, prohibida para todo aquél que se hubiera atrevido a explicitarla en público, pero que se alejaba tanto de lo que denunciaba que no podía ser censurada, pues eso hubiera derivado en un gran descrédito y también en la corroboración del mensaje de la película (Casas, 1995: 29). La mejor manera de responder sólo podía venir por medio de otro filme, *Río Bravo*, en esta ocasión dirigido por un estadounidense, Howard Hawks (1959). En esta obra, que para evidenciar los paralelismos con la sociedad americana coetánea es un *western* urbano, los personajes se hallan ante un peligro similar, pero el comportamiento del *sheriff* es diametralmente opuesto. Él no solicita ayuda a la gente, sino que arrostra sólo con sus ayudantes un enfrentamiento asimismo desigual que también acaba venciendo. La ironía viene porque las dos únicas personas que estaban dispuestas a ayudar al *sheriff* en *Sólo ante el peligro* eran un viejo artrítico (Lon Chaney Jr.) y un borracho (Jack

Elam), que son dispensados por Gary Cooper atendiendo a su lamentable estado. Howard Hawks, por el contrario, acompaña a John Wayne de un viejo artrítico (Walter Brennan) y un borracho (Dean Martin) como ayudantes oficiales para lograr la victoria, rechazando el apoyo del pueblo en lo que se interpreta como un asunto que solamente compete a las fuerzas de la justicia.

Ambos directores apelan al *western* y debaten en un medio aparentemente trivial. Éste sólo exige unas coordenadas básicas, fácilmente identificables, que permiten una gran libertad de expresión. Éstas venían acrecentadas por la posesión de ciertas licencias excepcionales, como que hubiera tanta violencia o que una buena parte de las mujeres fueran prostitutas. Se exigía un mínimo de fidelidad, en general más respecto al mito que a la realidad histórica, que permitía ampliar el abanico de posibilidades que podía poseer un drama social. Por eso, el *western* fue mucho más que un tipo de película de violencia contra indios o forajidos. En él se refugiaron muchos directores para plasmar sus preocupaciones particulares. Nicholas Ray compuso *La verdadera historia de Jesse James* (1957) con el objetivo de tratar de comprender al delincuente por medio de la psicología. Él denunciaba los entornos sociales en los que muchos niños tenían que crecer y que, de acuerdo con la opinión del director, los arrojaban indefectiblemente a la delincuencia. De ahí que se centre tanto en la infancia de Jesse James, que describa las humillaciones que sufrió y las muertes violentas que hubo en su desdichada familia. El conocido ladrón de bancos no habría sido, al fin y al cabo, más que una víctima del sistema.

### 3.2. El *superwestern* y el *western* crepuscular

Hubiera sido impensable reflejar todo esto de forma abierta, y por eso es tan importante entender el *western* como excusa, especialmente con la aparición de lo que André Bazin denominó el *superwestern*. En realidad el *western* cambió mucho con el tiempo y sólo fue bautizado con ese nombre en los años 20. La llegada del sonoro amenazó la existencia del género entero por la aparición de las estrellas del teatro y el importante peso de los diálogos, lo que propició que las películas se centraran primordialmente en argumentos más complejos que parecían incompatibles con las historias del oeste, más centradas en el paisaje y la acción. El *western* pasó casi en su integridad a la serie B y sólo John Ford pudo recuperarlo verdaderamente en 1939 gracias a *La diligencia*. Por fin el *western* podía narrar situaciones complicadas e

insistió en hablar de problemas sociales. John Ford adaptó una versión de *La bola de sebo* de Guy de Maupassant y la obra destacó por su profundidad psicológica. Al año siguiente, William Wyler siguió la misma línea y denunció las arbitrariedades del poder judicial por medio de la biografía que hizo del polémico juez Roy Bean en *El forastero* (Wyler, dir., 1940). Poco después, William Wellman rodaba *Incidente en Ox-Bow* (1943), donde se denunciaba el papel de la población en sus linchamientos y procesos populares. En el fondo no hacía más que tratar de nuevo lo que Fritz Lang ya había manifestado en *Furia* (1936), aunque de una manera mucho menos directa y, por ende, menos problemática, estando protegida por el halo de la leyenda. La presunta narración de un hecho histórico se revelaba como el mejor medio de criticar una actitud presente.

El estallido de la Segunda Guerra Mundial monopolizó la temática cinematográfica, la embarcó en un cine de propaganda belicista y sólo tras la victoria aliada pudo reaparecer el género del oeste en todo su esplendor. Entonces llegó la que podemos calificar de Edad de Oro del *western*, a pesar de los continuados menosprecios que sufrió por parte de los representantes de la Academia de Hollywood.<sup>2</sup> John Ford, William Wyler, Nicholas Ray, John Huston, Anthony Mann, King Vidor, Fred Zinnemann, Otto Preminger, Howard Hawks e incluso Fritz Lang se atrevieron a dedicar sus mayores esfuerzos a películas del oeste, a pesar de que muchos de ellos no fueran norteamericanos. Cada uno aportaba su interpretación personal, y a veces osaban lanzar mensajes a la sociedad. De esta manera surgió el anteriormente mencionado *superwestern*, que André Bazin definió como el *western* que tiene vergüenza de serlo y que, por eso, se siente obligado a justificarse por medio de la estética, la psicología o un mensaje de cariz político o social (Bazin, 2008: 257-259). El *western* ya no podía ser una simple película de tiroteos o de enfrentamientos con los pieles rojas; ahora se trataba de ir más allá y así legitimar las inversiones, tanto monetarias como artísticas, en el rodaje de este tipo de películas.

Así encontramos casos como el de Delmer Daves, uno de los directores más combativos a nivel político, quien siempre luchó en favor de las clases más deprimidas y que se sirvió de *Flecha rota* (Daves, dir., 1950) para reivindicar por primera vez los

---

<sup>2</sup> Sorprende que los únicos Oscars otorgados a *westerns* lo hayan sido en épocas en las que éste era un género claramente minoritario, tanto en los años 30 (*Cimarrón*) como en los 90 (*Bailando con Lobos*, *Sin Perdón*). También es digno de señalar que el director más galardonado de la Academia de Hollywood, John Ford con cuatro estatuillas, nunca haya recibido un premio por su género favorito y por el que más se le recuerda. De hecho, obras tan importantes como *Centauros del desierto* (Ford, dir., 1956) o *El hombre que mató a Liberty Valance* ni siquiera fueron nominadas.

derechos de los pueblos no blancos en una película del *mainstream*, mucho antes incluso de que estallara el Movimiento por los Derechos Civiles liderado por Martin Luther King. Su éxito fue formidable, su trabajo fue elogiado por la ONU y, poco después, triunfó una serie inspirada en la película que intentaba recuperar una imagen positiva de los indios en una tradición que luego sería proseguida por realizadores como John Ford.

Sin embargo, el citado *superwestern* culminaría con lo que se ha venido a denominar el *western* crepuscular, donde el diálogo con la propia tradición alcanza su punto culminante. En estos momentos se trata ya de un género completamente autoconsciente, que traza analogías con el presente y que despliega una mirada nostálgica hacia el pasado. Ya no se exalta una continuidad con el pasado sino una quiebra que viene modélicamente ejemplificada por *El hombre que mató a Liberty Valance* (Ford, dir., 1961). Ahí vemos dos héroes que luego descubriremos incompatibles porque uno pertenece al pasado y el otro al futuro: uno es Tom Doniphon (John Wayne) y el otro Ransom Stoddard (James Stewart), quien narra toda la historia a unos periodistas en clave de *flash back*. El primero es el justiciero de la pistola y el segundo un hombre venido del este, dispuesto a civilizar el Oeste y extinguirlo al fin y al cabo. Numerosas metáforas van apareciendo sin cesar. El hombre del Este viene en diligencia, que simbólicamente es asaltada por unos forajidos, y luego retorna en un pacífico tren. Con él se consolida la prensa y comienza la representación política, con él cambia todo el decorado e incluso las vestimentas de la gente del pueblo. Aunque la escena clave es la del duelo. Ransom Stoddard, un inepto en las cuestiones armamentísticas, debe enfrentarse al despiadado enemigo. Marcha con el revólver, se dirige al bar en busca de Liberty Valance y, obligado por lo que es la salvaje ley del oeste, le dispara y el malhechor muere. Vuelve y Vera Miles, la antigua prometida de John Wayne en la película, la chica que ambos desean, le abraza presa de las lágrimas.

Éste es el símbolo definitivo de que el nuevo héroe ya no es el pistolero, que poco después cae en un arrebato de furia autodestructiva y está a punto de suicidarse. El nuevo héroe se ha convertido en una celebridad hasta que, al final, descubre que en realidad él no había matado a Liberty Valance, sino que lo había hecho John Wayne, escondido bajo el amparo de la oscuridad y sin que nadie lo viera. Sin embargo, la moraleja de la película está clara. No es el pistolero sino James Stewart el verdadero homicida. Que lo matara John Wayne es algo accidental, sólo lo convierte en el autor

material, pues la civilización que encarna Ransom Stoddard es la verdadera destructora del viejo orden. De hecho, eso mismo explica por qué los periodistas pronuncian esa sentencia tan importante para John Ford y que sirve como epítome de toda la historia del *western*: “En el Oeste, cuando la leyenda supera la realidad, publicamos la leyenda”. Los periodistas, en consecuencia, no quieren aprovecharse de la sorprendente primicia y prefieren relatar de nuevo la realidad tal como se conocía. La verdad, en efecto, no importa tanto como el mito.

*El hombre que mató a Liberty Valance* sintetiza la historia del *western* porque explora algunos de sus temas más clásicos. Ahí vemos el conflicto entre Este y Oeste, entre salvajismo y civilización, que también fueron tratados por películas memorables como *Duelo al Sol* (Vidor, dir., 1946) y *Horizontes de Grandeza* (Wyler, dir., 1951), pero también el recurrente mito de la comunidad perdida, uno de los temas que más preocupaba a la sociedad americana de entonces y de ahora. Se trata de la transición de lo antiguo a lo moderno, con sus avances y mejoras pero también sus añoranzas, como el fuerte vínculo social. El *western* crepuscular no logra desembarazarse de un orden pasado que emplaza en la leyenda y que, en verdad, jamás llegó a existir. Pocas películas de esa época se preocuparon por desarrollar historias fieles a los hechos. Se prefirió construir un simulacro donde introducir las propias preocupaciones en lo que se puede denominar *la alquimia del western* y que puede ser considerado como uno de los géneros más deliberadamente falaces.

### 3.3. Los iconos del oeste

La lista de películas que esbozan paralelismos con la sociedad coetánea es larguísima e imposible de abordar. Además, los mensajes que se esconden no siempre tienen un contenido subversivo sino a veces expresamente nacionalista, como trató de hacer John Wayne en *El Álamo* (1960) pese a los tizeretazos del productor. No es posible abarcar en unas pocas páginas todo el elenco de películas que se sirvieron premeditadamente del *western*, aunque su influencia se puede intuir y es más fácil de rastrear por medio de los diferentes retratos que llegó a pergeñar de sus grandes iconos, los cuales llegan a perder todo contacto con la historia, como en los encuentros imposibles que situó Howard Hughes en *El forajido* (1943). Numerosos militares como el general Custer o pistoleros como Jesse James o Billy el Niño se adentraron en la

leyenda por unos hechos que en realidad no fueron tan relevantes y que sólo ocuparon un lugar destacado en el imaginario popular por haber vivido en el lejano Oeste.

Jesse James constituye todavía una figura muy controvertida, para muchos fue un *Robin Hood* americano, para otros un cuatrero al servicio de los ejércitos sudistas. Nicholas Ray se sirvió del recuerdo del bandido para sus propios propósitos y lo describió como un chico estigmatizado por una infancia desgraciada que lo enemistó para siempre con el resto de la sociedad, lo que le habría hecho entrar en una inevitable espiral autodestructiva. Henry King, en *Tierra de audaces* (1939), esculpe un personaje complejo que acaba siendo víctima de su ambición y prefiere omitir toda referencia a la Guerra de Secesión. Fritz Lang, en *La venganza de Frank James* (1940), y Samuel Fuller, en *Balas vengadoras* (1949), también acudieron a la misma historia aunque sin querer profundizar en el personaje, porque el primero prefirió centrarse en la figura de su hermano, que pese a su animadversión hacia las armas concibe la venganza como un deber ético, y el segundo en la de su asesino, Bob Ford, quien llegó a vivir de la leyenda que él mismo protagonizó, pues montó un teatro ambulante donde recreaba la escena del asesinato hasta que un día él mismo murió a manos de un admirador de Jesse James.

Otra figura mítica fue, sin lugar a dudas, Billy el Niño, que Fritz Lang quiso trasladar al cine para mostrarlo como un imbécil y alejarlo de las versiones edulcoradas que se habían propagado. Arthur Penn, en *El zurdo* (1958), se sumerge en el *western* psicológico y trata de hacer una película de tesis que justifica las andaduras del conocido pistolero, las cuales se deberían al asesinato a sangre fría de su antiguo patrón, desencadenante de un impulso de justicia que acaba arrastrándolo a un círculo vicioso de crímenes y traiciones. Por su parte, Sam Peckinpah, en *Pat Garrett y Billy el Niño* (1973), compone una balada crepuscular narrada por el oscuro personaje interpretado por Bob Dylan y que recibe del sintomático nombre de Alias. Este canto evoca una amistad traicionada por unos tiempos cambiantes y refleja una de las grandes cuestiones del Oeste: ser fiel a uno mismo y morir como tal (Billy el Niño), o saber adaptarse y eliminar lo anterior (Pat Garrett). La muerte del primero, como la de Liberty Valance, es el símbolo que permite la eclosión de un nuevo mundo.

Finalmente podemos hablar de Wyatt Earp, y el mítico duelo en O.K. Corral. Jacques Tourneur lo describe en *Wichita* (1955) como un obseso de la ley que acaba causando muchos de los problemas que se propone evitar. John Sturges, en *Duelo de titanes* (1957), lo coloca como un curioso *sheriff* pendenciero, ya antes de ser

representante de la ley, y adicto al juego. John Ford también trató la historia del que fue su amigo, quien le contó el verdadero relato del conocido enfrentamiento y que desmitificó muchos de los elementos más característicos del *western*. Entre otras cosas, le comentó que los duelos no eran como en las películas, pues la puntería era mucho más mala y nadie desenfundaba muy rápido. Eso, agregaba, eran invenciones para el cine que no se correspondían con la realidad y que nutrían la leyenda. También formó parte de ella esa frase memorable que introdujo Ford en la filmación que hizo de estos hechos –*Pasión de los fuertes* (Ford, dir., 1946)–, en la que el personaje de Henry Fonda se presentaba como “Earp, Wyatt Earp”, que luego sería imitado sin cesar por la saga de James Bond.

#### 4. A modo de conclusión

El *western* estableció una relación con la leyenda próxima a la de la tragedia griega con su propia mitología, como ya señaló André Glucksman (1964), una relación productiva que establecía una fidelidad suficiente como para hacer reconocible la historia y dotarla de un aura concreta, a la vez que se aprovechaba este tipo de relato para vehicular mensajes o reflexiones de otro tipo. Del mismo modo que Eurípides compuso el *Hipólito* para atacar la figura del *idiotes*, ese ciudadano centrado en lo privado y despreocupado de los asuntos de la *polis*, o *Las troyanas* para denunciar los males de la guerra y, por extensión, la expedición ateniense a Siracusa, los diferentes directores y guionistas de Hollywood tuvieron la ocasión de recurrir a las historias del Oeste para exponer sus propias ideas, por lo que ese mito mencionado era un mito dialógico que en verdad se presentaba como estando al servicio de la realidad. De manera indirecta, se intentaba influir en las cuestiones sociales mediante la introducción de las propias ideas en un relato aparentemente centrado en el entretenimiento y que siempre afirmaba lo mismo: los valores norteamericanos. Tan sólo la elasticidad del mito del Oeste permitía que de este modo aparecieran numerosas películas de contenido político polémico que, aunque muchas veces pasaba desapercibido al gran público, se confiaba en que igualmente les influyera.

Eso no fue, sin lugar a dudas, un monopolio del *western*, pero sí le otorgó cierta posición privilegiada que menguó con el auge de la libertad de expresión –el código Hays fue definitivamente abandonado en 1967– y que posiblemente acentuó el declive que padece este género tras la década de los 60. Muchos factores intervinieron

en la crisis del *western* y entre ellos hay que incluir la defunción de sus grandes cultivadores (John Ford, Sam Peckinpah, Samuel Fuller, Howard Hawks...) o las transformaciones de una sociedad, especialmente la hollywoodiense, que cada vez se reconocía menos en los valores de las películas del Oeste. Ahora no es necesario apelar al *western* o a otros géneros para denunciar determinados aspectos de la realidad. Las denuncias son mucho más directas y no necesitan esconderse bajo ropajes extraños. Por eso, el *western* ha perdido muchas de las oportunidades que le permitían ser un *superwestern* y, en muchos de los casos recientes, ha tenido que refugiarse en la estética o en la antes secundaria fidelidad a los hechos como vía de justificación de un género que probablemente nunca volverá a ser lo que llegó a ser.

### **Bibliografía**

- ABELLA, Rafael (1990): *La conquista del Oeste*. Barcelona: Planeta.
- ASTRE, Georges-Albert y HOARAU, Albert-Patrich (1986): *El universo del western*. Madrid: Fundamentos.
- BAZIN, André (2008): *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- BLOOM, Harold (2009): *La religión americana*. Madrid: Taurus.
- BOSCH, Aurora (2005): *Historia de Estados Unidos 1776-1945*. Barcelona: Crítica.
- CASAS, Quim (1995): *El western. El género americano*. Barcelona: Paidós.
- GLUCKSMANN, André (1964): "Les aventures de la tragédie", en BELLOUR, Raymond (ed.), *Le Western*. Paris: Gallimard, 1993.
- JONES, Maldwyn A. (1996): *Historia de Estados Unidos 1607-1992*. Madrid: Cátedra.
- MORISON, Samuel Eliot (1972): *Historia del pueblo americano*. Volumen I. Barcelona: Luis de Caralt.
- RAZAC, Olivier (2009): *Histoire politique du barbelé*. Paris: Flammarion.
- TURNER, Frederick Jackson (1987): *La frontera en la historia americana*. San José: Universidad Autónoma de Centro América.
- ZINN, Howard (1999): *La otra historia de los Estados Unidos*. Hondarribia: Hiru.

### **Filmografía**

- BROOKS, Richard (dir.) (1958): *La gata sobre el tejado de zinc (Cat on a Hot Tin Roof)*. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) / Avon Productions (II).



- CIMINO, Michael (dir.) (1980): *La puerta del cielo (Heaven's Gate)*. Estados Unidos: Partisan Productions.
- CURTIZ, Michael (dir.) (1942): *Yanqui Dandy (Yankee Doodle Dandy)*. Estados Unidos: Warner Bros.
- DAVES, Delmer (dir.) (1950): *Flecha rota (Broken Arrow)*. Estados Unidos: Twentieth Century Fox.
- FLEMING, Victor (dir.) (1939): *Lo que el viento se llevó (Gone With the Wind)*. Estados Unidos: Warner Bros.
- FORD, John (dir.) (1939): *La diligencia (Stagecoach)*. Estados Unidos: Walter Wanger Productions.
- (1946): *Pasión de los fuertes (My Darling Clementine)*. Estados Unidos: Twentieth Century Fox.
- (1956): *Centauros del desierto (The Searchers)*. Estados Unidos: Warner Bros.
- (1961): *El hombre que mató a Liberty Valance (The Man Who Shot Liberty Valance)*. Estados Unidos: Paramount.
- FULLER, Samuel (dir.) (1949): *Balas vengadoras (I Shot Jesse James)*. Estados Unidos: Lippert Pictures.
- HAWKS, Howard (dir.) (1948): *Río Rojo (Red River)*. Estados Unidos: Charles K. Feldman Group / Monterey Productions.
- (1959): *Río Bravo (Río Bravo)*. Estados Unidos: Warner Bros.
- HUGHES, Howard (dir.) (1943): *El forajido (The Outlaw)*. Estados Unidos: Howard Hughes Productions.
- KING, Henry (dir.) (1939): *Tierra de audaces (Jesse James)*. Estados Unidos: Twentieth Century Fox.
- LANG, Fritz (dir.) (1936): *Furia (Fury)*. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).
- (1940): *La venganza de Frank James (The Return of Frank James)*. Estados Unidos: Twentieth Century Fox.
- PECKINPAH, Sam (dir.) (1973): *Pat Garrett y Billy el Niño (Pat Garrett and Billy the Kid)*. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).
- PENN, Arthur (dir.) (1958): *El zurdo (The Left Handed Gun)*. Estados Unidos: Haroll Productions / Warner Bros. Pictures.

- PORTER, Edwin S. (dir.) (1903): *Asalto y robo de un tren (The Great Train Robbery)*. Estados Unidos: Edison Manufacturing Company.
- PREMINGER, Otto (dir.) (1955): *El hombre del brazo de oro (The Man With the Golden Arm)*. Estados Unidos: Otto Preminger Films / Carlyle Productions.
- RAY, Nicholas (dir.) (1957): *La verdadera historia de Jesse James (The True Story of Jesse James)*. Estados Unidos: Twentieth Century Fox.
- STURGES, John (dir.) (1957): *Duelo de titanes (Gunfight at the OK Corral)*. Estados Unidos: Paramount Pictures / Wallis-Hazen.
- TOURNEUR, Jacques (dir.) (1955): *Wichita*. Estados Unidos: Allied Artists Pictures.
- VIDOR, King (dir.) (1946): *Duelo al Sol (Duel in the Sun)*. Estados Unidos: The Selznick Studio / Vanguard Films.
- (1955): *La pradera sin ley (Man Without a Star)*. Estados Unidos: Universal International Pictures.
- WALSH, Raoul (dir.) (1939): *Los violentos años veinte (The Roaring Twenties)*. Estados Unidos: Warner Bros.
- WAYNE, John (dir.) (1960): *El Álamo (The Alamo)*. The Alamo Company / Batjac Productions.
- WELLMAN, William (dir.) (1943): *Incidente en Ox-Bow (The Ox-Bow Incident)*. Estados Unidos: Twentieth Century Fox.
- WYLER, William (dir.) (1940): *El forastero (The Westerner)*. Estados Unidos: The Samuel Goldwyn Company.
- (1951): *Horizontes de Grandeza (The Big Country)*. Estados Unidos: Anthony Productions / Worldwide Productions.
- (1959): *Ben-hur*. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).
- ZINNEMANN, Fred (dir.) (1952): *Solo ante el peligro (High Noon)*. Estados Unidos: Stanley Kramer Productions.
- (1953): *De aquí a la eternidad (From Here to Eternity)*. Estados Unidos: Columbia Pictures.