

# Lucía Manuela Roca

## Western

*¿Qué hace que un hombre deambule?  
¿Qué hace que un hombre deambule?  
¿Qué hace que un hombre deje la cama y la comida  
y dé la espalda al hogar?  
Cabalga, cabalga, cabalga.  
"Ride away", Centauros del desierto.*

El director de *Centauros del desierto*, estrenada en 1956, es John Ford. El autor de la canción, interpretada por The Sons of the Pioneers, es Stan Jones, que también lo es de "Jinetes en el cielo" y de "I left my love", de la película *Misión de audaces*, dirigida en 1959 por John Ford.

### 1. Introducción

Hace no mucho tiempo, si el hecho de ir a ver una película calificada de *péplum* era popularmente conocido como ir a ver <<una de romanos>>, ver una película del Oeste era ir a ver <<una de tiros>>, <<una de indios>> o <<una de indios y vaqueros>>, sin importar mucho si realmente salían indios o vaqueros o si la película trataba de otra cosa. A simple vista parece que el cine del Oeste como género cinematográfico es fácilmente reconocible y que hablar de él es tarea sencilla. No obstante, cuando se trata de definirlo y acotarlo encontramos algunas dificultades: ¿Qué es exactamente el *western*? ¿Cuándo surge? ¿De qué se habla cuando se habla de cine del Oeste o del *western*?

Este artículo tratará de responder a algunas de las preguntas que nos hacemos cuando hablamos del *western* como género cinematográfico y, en particular, como género norteamericano.

## 2. Cuándo y cómo surgió el western

Aunque, como explica Fernández-Santos (1988, 13), entre 1894 y 1903 las compañías Edison y Biograph ya habían rodado "algo más de sesenta películas documentales sobre el Oeste, en las que ya se podía descubrir la práctica totalidad del aparato iconográfico del western ...", se suele considerar *Asalto y robo de un tren* (*The Great Train Robbery*, 1903), filmada por Edwin S. Porter, como la primera película del Oeste.

Al contrario de lo que se pueda pensar, Porter no era un director de cine o un artista, sino un periodista que "quiso reconstruir, en forma de reportaje filmado, un suceso real ocurrido unas semanas antes" (Fernández-Santos, *ibid.*, 13). De este modo, "el western surgió como documento, antes que como ficción" (*ibid.*, 13). Por otra parte, el hecho de que tengamos ya un *western* como tal en 1903, cuando todavía el cine estaba en pañales, es fundamental porque muestra que "el western es el único género cuyos orígenes se confunden prácticamente con los del cine ..." (Bazin, 2001, 243). En cierto modo no deja de ser paradójico que el *western* como género cinematográfico surja cuando el mundo que representa en sus películas llega a su fin, porque, aunque personajes célebres como Buffalo Bill y Wyatt Earp sigan viviendo hasta la década de los años diez del siglo XX, la conquista del Oeste ha finalizado. El *western* surge entonces para reconstruir de forma ideal la epopeya de un mundo ya extinguido. No obstante, tal y como explica Clélia Cohen, el término <<western>> no se utilizó hasta los años veinte del siglo XX. Si bien "Jean-Louis Leutrat y Suzanne Liandrát-Guigues identifican uno de los primeros usos de la palabra *western* como sustantivo en torno a los años diez" (Cohen, 2006, 27), hasta ese momento <<western>> "no es más que un adjetivo que se usa para matizar las clasificaciones tradicionales: se habla de western melodramas, western comedies, westerns romances...(*ibid.*, 27).

De acuerdo con esta autora (*ibid.*, 10), aunque el término *western* no se acuñase hasta aproximadamente la segunda década del siglo XX, el repertorio iconográfico, así como los elementos formales que caracterizarían más tarde las películas del Oeste, se había estado desarrollando a lo largo de todo el siglo XIX, sobre todo, a través de la literatura y la pintura.

En la literatura encontramos muchos ejemplos, desde los clásicos de James Fenimore Cooper (*Los pioneros* [*The Pioneers*, 1823], *El último mohicano* [*The Last of the Mohicans: A Narrative of 1757*, 1826] o *La pradera* [*The Prairie*, 1827], entre otros) y los libros de viajes (recuérdese a Washington Irving y a Francis Parkman) hasta literatura barata en formato de *dime novels*, las revistas populares (*pulp magazines*) y folletos publicitarios que instaban a los inmigrantes a marchar hacia el oeste (Cohen 10). Es también en la literatura en donde, según Cohen (*ibid.*, 12), vemos una evolución de los protagonistas representativos del Oeste americano, ya que mientras que en las *dime novels* del siglo XIX los que primaban eran los tramperos, en las novelas del siglo XX (recuérdese a los escritores Owen Wister, Eugene Manlove Rhodes, Max Brand o Zane Grey) es la figura del vaquero la que poco a poco se va imponiendo.

Y aunque es considerada como un género literario menor, la prensa, cuya importancia señalaba Tocqueville en *La democracia en América*, al calificar los periódicos de monumentos duraderos, fue también un elemento relevante en la propagación de los mitos que rodearon la vida en el Oeste, por varias razones. Primera, porque permitía que la gente (tanto del Este como del Oeste) se informase y que los habitantes del Oeste tuviesen conocimiento de lo que ocurría en el Este y de las decisiones del gobierno sobre el cambiante escenario de <la frontera> (recuérdese la aversión, aún vigente en la América profunda, de las gentes de la <frontera> hacia "los burócratas de Washington"); decisiones que, en mu-

chos casos, les afectaban, directa o indirectamente. Segunda, la prensa, para bien o para mal, contribuyó en bastante medida a explicar, simplificar y exagerar los hechos ocurridos en el escenario del "salvaje Oeste" y a aumentar la popularidad de personajes como Daniel Boone, James Bowie, Davy Crockett, Jim Bridger, Cochise, Gerónimo, Caballo Loco, Toro Sentado, George Armstrong Custer, William F. Cody (*Buffalo Bill*), Belle Starr, Wild Bill Hickok, los hermanos James, los hermanos Younger y los Dalton, John Wesley Hardin, Joaquín Murrieta, Billy El Niño, Pat Garret, Wyatt Earp, Doc Holliday, Annie Oakley o Calamity Jane, y, al sur del Río Grande, Benito Juárez, Pancho Villa y Emiliano Zapata, entre otros personajes legendarios que luego el cine llevaría a la gran pantalla universalizando su popularidad.

En cuanto a la pintura, si bien ya en 1830 destacan Charles Bodmer, Alfred Jacob Miller y George Catlin (Cohen, 2006, 10), serán, en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX, Charles M. Russell y Frederick Remington, especialmente este último, los que anuncien el cine no solo por las escenas y los paisajes que pinten, sino por los temas y por los personajes representados, que recogen todo ese imaginario e iconografía del decimonónico Oeste americano, que en muchos casos recuerda escenas de películas del Oeste. Algo similar ocurre en el campo artístico de la fotografía, donde tiene especial relevancia la obra de Edward S. Curtis, que retrata la vida y costumbres de los nativos norteamericanos -los *indios*- en 20 volúmenes de fotografías, tomadas a lo largo de treinta años.

Caso aparte, pero también de notable interés, son las obras de teatro, obritas de teatro, más bien, que, de modo itinerante, daban a conocer a un público variopinto los asombrosos sucesos de la <frontera> y a los idealizados personajes que los protagonizaban, o los espectáculos circenses, entre los cuales destaca especialmente el de Bill

Cody (*Buffalo Bill*), El Salvaje Oeste, dedicado a mostrar al público de la costa atlántica el mundo del Oeste y de la frontera americana.

### 3. Qué es el *western*

En cuanto a qué es el *western*, podemos afirmar que en, primer lugar, se trata de un género cinematográfico que, además, es fácilmente reconocible: basta ver un jinete con cierto atuendo, a caballo en un paisaje agreste para que sepamos qué es lo que tenemos delante. No obstante, cuando se trata de definir qué es el *western*, cuál es su esencia (esto es, lo que hace que un *western* sea eso, más allá de ser un género cinematográfico) y sus características, nos encontramos con algunas dificultades.

En primer lugar, ya la propia categorización del *western* como género cinematográfico puede ser problemática, pues la mayor parte de las veces se mezcla con otros géneros, como el de aventuras o el bélico y, en menor medida, con el drama, la tragedia, la comedia y el romance. Tal y como explica Quim Casas (1994, 13):

*Cualquier western que se desarrolle entre tramperos y montañas nevadas acostumbra a tener mucho de relato de aventuras, ... y por su ubicación temporal y física muchas historias plenamente aventureras se inscriben sin problemas en las coordenadas más generales del cine del Oeste -La marca del zorro (The Mark of Zorro, 1940), de Fred Niblo- ... reflejan esta dualidad genérica.*

Siguiendo esta afirmación, podría considerarse que una gran parte de las películas que se ambientan, se apoyan o tratan hechos como las guerras indias, la guerra de los siete años, la guerra de Secesión o el conflicto en Méjico son cine bélico y si, partimos de la premisa de que representan o se hacen eco de hechos históricos, también podríamos hablar de cine histórico. Casos similares son los de la fusión del drama, la tragedia o incluso el cine negro con el *western*. Éste último "... ha posibilitado cruces mestizos de considerable interés haciendo permeables y armónicas las

atmósferas del thriller más claustrofóbico con la imaginería propia del western" (Casas, *ibíd.*, 13). De hecho, lo raro es ver el cine del Oeste como género puro ya que casi todas las películas, en mayor o en menor medida, muestran influencias de otros *westerns* y se mezclan con otros géneros. Por si esto fuera poco, el *western*, además, ha influido de manera notable en películas que no pertenecen a ese género cinematográfico. Este es el caso de *Conspiración de silencio* (*Bad Day at Black Rock*, John Sturges, 1955) que por la época en la que se ambienta (después de la Segunda Guerra Mundial) no es un *western* del siglo XIX, o el de *El Capitán King* (*King of the Khyber Rifles*, Henry King, 1953) que, de no ser porque transcurre en la India colonial, podría ser un *western* ya que cumple todos los requisitos.

En segundo lugar, tal y como dijo Clint Eastwood, "...el *western* es una de las pocas formas de arte que los norteamericanos pueden reclamar como propia, casi como el jazz." (Scorsese y Wilson, 2001, 44). Esto es fundamental porque nos encontramos ante lo que se ha considerado como un género genuinamente americano. Esto se debe a que el *western* es la representación (en muchos casos idealizada) y la interpretación que los Estados Unidos hacen de su propia historia.

*Puede ser que mucho de eso lo haya inventado Hollywood; que más que historia sea imaginación. Pero imaginación que ha unificado a un pueblo, que en sus películas del Oeste aprende lo que acaso no fue, pero le habría gustado ser* (García Escudero, 1970, 85)

Por un lado, que el *western* muestre la representación y la interpretación de la historia de los Estados Unidos explica su carácter cambiante y la evolución del género a lo largo del siglo XX, ya que las películas revelan la concepción que se tenía sobre episodios de la propia historia (las rutas hacia el Oeste, las guerras indias, la fiebre del oro, el ferrocarril, el pony-express, la Guerra de Secesión, Texas, Méjico...), en

el momento en que se rodaron y como esas ideas e interpretaciones han ido cambiando con el devenir de los años. Además de, en este sentido, la evolución del *western* se aprecia en otros dos ámbitos.

El primero es el formato de las películas en el que, además de la factura de la película, el atuendo y los peinados, por ejemplo, encontramos los aspectos técnicos, el sonido, el color y el tamaño de la pantalla. Aunque los primeros son importantes y, tal vez más llamativos, son los segundos los que marcaron la verdadera diferencia en el devenir técnico del cine del Oeste. El primero de estos cambios fue el paso del cine mudo al sonoro en 1927, fecha en la que se estrenó *El cantor de Jazz* (*The Jazz Singer*, Alan Crosland), la primera película sonora. Esto supuso la aparición de los vaqueros cantantes como Gene Autry y Roy Rogers, pero sobre todo permitió ilustrar auditivamente las películas y dotar al género de algunos de sus sonidos más característicos como el de los cascos de los caballos contra el suelo, el ruido de los disparos, el tintineo de unas espuelas al caminar, el grito de guerra de los indios en la batalla, los cánticos de los guerreros, los mugidos de las vacas y los bueyes, los relinchos de los caballos, el crepitar de las llamas en una fría noche americana, el fluir de un río o el clamor ensordecedor de los rápidos, un árbol que cae, un alud que retumba, la armónica de un vaquero o la música del baile de los oficiales en el fuerte.

El siguiente elemento que dotó al *western* de algunos de sus elementos más importantes fue el color, porque, aunque el blanco y negro no es nada desdeñable (¿serían *La diligencia* [*Stagecoach*, John Ford, 1939] y *Solo ante el peligro* [*High Noon*, Fred Zinnemann, 1952] lo mismo en color?), contemplar las praderas infinitas bajo un cielo tormentoso, el blanco de las montañas nevadas, los tonos verdes de los bosques, el amarillo reseco del desierto o los promontorios rojizos de Utah bajo un cielo de un azul profundo, alegra los ojos y llena el alma.

Tras los grandes y complejos cambios que supusieron el cine sonoro y la incorporación del color, la siguiente revolución fue la aparición de la televisión. Esto es fundamental porque su difusión y la entrada del televisor en los hogares estadounidenses trajeron consigo docenas de producciones de películas y series del Oeste de clase B como *Davy Crockett*, *Daniel Boone*, *The Virginian*, *Bronco Lane*, *Cheyenne*, *Sugarfoot*, *Bonanza*, *Wanted: Dead or Alive*, entre otras. Para no perder la batalla contra la televisión y mantener su público, el cine puso en marcha una serie de cambios como escribir guiones mejores y elegir a mejores directores y actores. A nivel técnico los cambios más importantes fueron, por un lado, la incorporación de grandes bandas sonoras compuestas por compositores importantes, como Victor Young, Dimitri Tiomkin, Elmer Bernstein, Max Steiner, Nelson Riddle, Jerome Moross, George Dunning, Alfred Newman, Hugo Friedhoffer, Joseph Gershenson, David Buttolph o David Raskin, y, por el otro, el uso de la pantalla grande con los sistemas de Cinemascope, Vistavision, Todd-AO o incluso el Cinerama, que implicaba haber rodado con tres cámaras (de ahí las tres franjas que a veces se perciben en las películas). La pantalla grande y el color permitieron enseñar más y mejor los escenarios naturales, que no tardaron en convertirse en una de las características del género, en símbolo del Oeste americano y, en ocasiones, incluso en un personaje más de las películas.

El segundo ámbito en el que se aprecia la evolución del *western* es más conceptual y se refleja en la representación de los héroes y en el tratamiento de ciertos colectivos como los nativos americanos (que se da especialmente a partir de los años cincuenta), la población negra (en los sesenta y en adelante) o la representación de hitos de la historia de los Estados Unidos cuya interpretación ha ido cambiando no solo según la época sino también según los directores que han plasmado estos hechos en la panta-

lla. Esto último se refleja muy bien en las películas sobre la guerra civil estadounidense o guerra de Secesión (1861-1865) donde una misma batalla o la guerra misma puede ser contada desde dos puntos de vista opuestos, y las que narran las correrías del general Custer cuya representación varía desde héroe nacional, pasando por el desfasado héroe romántico que se encuentra en un tiempo que ya no es el suyo, hasta el sádico, racista y presuntuoso general que ambiciona logros militares a toda costa, y todo depende de la época en la que se filme la película y del director. En cuanto al cambio en el tratamiento de los nativos americanos y de la población, este se debe a los cambios históricos y sociales que tuvieron lugar, sobre todo, en la segunda mitad del siglo XX, al finalizar la Segunda Guerra Mundial, como la "guerra fría" y la división del mundo en dos bloques antagónicos liderados (al principio) por Estados Unidos y la URSS, los movimientos de los derechos civiles, las protestas sociales, la guerra de Vietnam, el despertar del tercer mundo, los movimientos de descolonización y los de liberación nacional de África, Asia y América Latina, el pacifismo, el movimiento hippie, etc. Todos estos cambios que afectaron profundamente la sociedad estadounidense propiciaron una relectura del pasado, de cómo el país se veía a sí mismo, de cómo había creído ser y de cómo era realmente, y, por supuesto, se reflejaron en el cine.

Por otro lado, tal y como explica García Escudero (*ibid.*, 85), "(...) las películas <<del Oeste>> son, además, la *Ilíada*, el Romancero, las Canciones de gesta y hasta los Episodios Nacionales de un pueblo sin *Ilíada*, sin Romancero, sin Canciones de gesta y casi sin Episodios Nacionales", es decir, el *western* es la narración épica de la formación de una nación. Es la representación de la epopeya americana, el mito de la creación de Estados Unidos, mito que está profundamente enraizado tanto en su historia como en la representación de esta a través del cine. Es precisamente ese carácter

épico y trágico del mito y de sus héroes lo que hace que, más allá de las fronteras de Estados Unidos, el *western* se convierta en un género universal fácilmente reconocible y con el que un gran público heterogéneo disfruta y se identifica con sus héroes y heroínas.

Con respecto a esto, el carácter épico y mítico del *western* y el hecho de que haya traspasado las fronteras de los Estados Unidos adquiriendo carácter universal revela dos cosas. La primera es que el cine estadounidense en general y el género *western* en particular, gozan de esa popularidad gracias al gran desarrollo de la industria cinematográfica estadounidense. No debemos olvidar que el cine es una industria, que las películas son productos de consumo que generan dinero y el *western* es un producto que, mediante su visionado se consume y genera beneficios económicos. El segundo elemento que conviene recordar con relación al carácter épico, mítico y universal de este género tan particular es que a través del *western* se han extendido una idea de lo que son los Estados Unidos y, más importante, unos ideales y unos valores americanos, que traspasan sus fronteras. Tal y como explica García Escudero (85):

*(...) Los Estados Unidos no son un cine, sino que son el cine, y por esto, cuando inventan una épica, es todo el mundo el que se la apropia, y con ella los valores que toda épica lleva consigo y que son precisamente los del género: la exaltación del individuo, del valor y de la dignidad personal, el sentido de la libertad y de la justicia, la amistad y el amor.*

En este sentido podríamos afirmar que el cine norteamericano y más específicamente el *western* ha funcionado como vehículo transmisor de los valores estadounidenses, tanto dentro como fuera de los Estados Unidos. Esto es, el *western* es un instrumento de poder blando, que según Joseph Nye (2002, 30), es una forma indirecta de ejercer el poder.

*El poder blando no es simplemente lo mismo que influencia, aunque es una forma*

*de influencia. El poder blando también es más que la persuasión o la capacidad de transformar a los demás mediante argumentos. Es la capacidad de atraer y actuar. ...procede en gran parte de nuestros valores. Estos valores se expresan en nuestra cultura, en la política interna de nuestro país y en la forma en que actuamos en el contexto internacional.* (Nye, 2002, 30)

Todo esto cobró gran relevancia en el contexto de la "guerra fría" que, además, coincidió con la época dorada del cine de Hollywood, y permite que podamos contemplar este género cinematográfico con otros ojos, siendo conscientes de los valores e ideas que aportan y de la influencia que han ejercido y que todavía ejercen sobre aquellos que las han visto y que aún las ven.

Aparte de todo esto, cuando vemos un *western*, ¿qué es lo que estamos viendo? Dejando a un lado los argumentos en sí mismos y lo más obvio (un tipo a caballo viene a resolver un problema y se va, o el bueno vence al malo y se queda con la chica), ¿qué es lo que se cuenta en los *westerns*? ¿Qué hay detrás de las caravanas de pioneros, las guerras contra los indios, la llegada de un sheriff a un pueblo sin ley, la instalación del telégrafo y el tendido de una vía férrea, las matanzas de bisontes y el traslado del ganado vacuno guiado por vaqueros, etc.? Lo que hay detrás de todo eso es la expansión hacia el Oeste (the Westward expansion), el avance de la frontera, la marcha desigual, pero imparable de una civilización sobre un territorio y tras este avance encontramos el asentamiento y el desarrollo de un estilo de vida y de una cultura sí, pero también de una economía y de unos medios de producción. Es decir, lo que el *western* presenta, más allá del aparente relato de aventuras, es la expansión, asentamiento y desarrollo del capitalismo estadounidense.

En conclusión, podríamos decir que el *western* es, primero, un género cinematográfico genuinamente americano. Segundo, es la representación e interpretación que los

Estados Unidos tienen de su propia historia y que, además de ir cambiando con el paso del tiempo, enseña la concepción que tenían en el momento en el que se rodaron las películas. Tercero, el *western* es la narración épica de la formación de una nación, que es Estados Unidos. Cuarto, el *western* es un producto de consumo que genera beneficios económicos y forma parte de la industria del cine. Quinto, es un instrumento del poder blando, ya que enseña y propaga los valores e ideales americanos dentro de Estados Unidos y más allá de sus fronteras. Sexto, el *western* es el relato del asentamiento y expansión del capitalismo americano y un vehículo de la proyección imperial de los Estados Unidos de América.

22 de mayo de 2022

### Bibliografía

- Astre, Georges-Albert and Albert-Patrick Hoarau. *Univers du Western*. Madrid, Editions Seghers, 1975.
- Bazin, André. *¿Qué es el western?* Madrid, Ediciones Rialp S.A., 2001.
- Brunetta, Gian Piero (dir.). *Historia mundial del cine*. vol. 1, tomo 1, Madrid, Ediciones Akal, S.A., 2011.
- Casas, Quim. *El western. El género americano*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1994.
- Cohen, Clélia. *El western*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica S.A., 2006.
- Curtis, Edward S. *Imágenes de los nativos americanos*, Madrid, LIBSA, 2011.
- De Tocqueville, Alexis. *La democracia en América*. Madrid, Trotta, 2010.
- Fernández -Santos, Ángel. *Más allá del Oeste*. Madrid, Ediciones El País, 1988.
- García Escudero, Jose M<sup>a</sup>. *Vamos a hablar de cine*. Barcelona, Biblioteca Básica Salvat, 1970.
- Gubern, Román. *Historia del Cine*. Barcelona, Lumen, 1998.
- Jackson Turner, Frederick. *The Frontier in American History*. Cracovia, Okitoks Press, 2017.
- Lemarchand, Philippe. *Atlas de Estados*

*Unidos. Las Paradojas del Poder*. Madrid, Acento Editorial, 1999.

Lipset. Seymour Martin. *El excepcionalismo norteamericano*. Méjico, FCE, 2000.

Joseph McBride (2001): *Tras la pista de John Ford*, Madrid, T.& B, Editores, 2004.

Nye, Joseph S. *La Paradoja del Poder Norteamericano*. Madrid, Santillana Ediciones Generales S.L., 2002.

Scorsese, Martin y Michael Henry Wilson. *Martin Scorsese. Un recorrido personal por el cine norteamericano*. Madrid, Ediciones Akal, S.A., 2001.