



Escrituras de verano

Descripción

Un grupo de hombres perseguidos, frente a un desierto que adivinan inclemente y extenso, vacilan. Uno de ellos, que parece el jefe por la severidad de la estatura y por su calma al responder, expone su visión de la llanura: «un desierto es un espacio y un espacio se cruza». Más adelante se sabe que sólo el que ha hablado sobrevive a la travesía; se enseña, después, cómo el hábito del sol y de la arena produce un hombre distinto, acaso menos rectilíneo que el que enunciaba el desierto desde su umbral. Se representa, por último, la salvación de ese hombre, que prescribe el regreso a la civilización que lo había empujado al borde del desierto. No es imposible que el fracaso de ese trayecto permita a sus descendientes —que desconocerán las dunas— relatos de magnífica nostalgia. La película se titula *Yellow sky* (William A. Wellman, 1948) y esa sociedad de dos palabras contiene un desierto que no se nombra porque lo duplica el cielo.

Veamos otra versión oculta de la arena. Pertenece a una película nueve años posterior, titulada *The tall T* y dirigida por Budd Boetticher. En una escena, Randolph Scott es interrogado por un anciano que vive con su nieto en una cabaña aislada. Le pregunta cómo es la ciudad. Scott responde con indiferencia que «hay gente». La exposición de la metrópoli suministrada por este actor —cuyo rostro es un reflejo del desierto— vuelve a insistir en las elipsis. Su respuesta, como el título pictórico de Wellman, sugiere también la posibilidad de un vínculo entre los escenarios y el lenguaje que debe referirlos. Y algo más: decir cielo amarillo para nombrar el desierto o someter una ciudad al sintagma «hay gente», son dos deliberaciones que deben enseñarnos que el western es un género retórico.

edv1.jpg
Image background or type unknown

Al menos verbalmente, el western es una convención dialéctica. Su rigor procede de amplios desacuerdos que enfrentan al Este con el Oeste, a Europa con América, al individuo con la comunidad, a la experiencia con la ilusión, al pasado con el futuro. Jim Kitses ha catalogado más de una veintena de hostilidades semejantes en un libro que tituló *Horizons west*. Una modesta película de Boetticher, a quien admiraba, le sugirió el título. Los mejores intercambios verbales que exhibe el western no rehuyen el conflicto. Las omisiones verbales —que pueden dar por supuesta la conveniencia de una muerte o la familiaridad del desierto—, tanto como el énfasis en las palabras rivales *amigo* y *forastero*, demandan del espectador la aceptación previa de cierta ambigüedad reglamentada. Ese acuerdo es responsable de excelentes ironías que hacen inconfundible la oralidad de un western. Bastará con recordar dos. La primera pertenece a *Johnny Guitar* (N. Ray, 1953); la segunda, a una película menos memorable que incluye estas buenas palabras. Su título es *Silverado* (L. Kasdam, 1985):

Guitar: — No he venido a buscar camorra, señor Lonergan.

Lonergan: — Llámeme Burt, los amigos me llaman Burt.

Guitar: — Como quiera, señor Lonergan.

...

Cuatrero: — ¡Baxter!, ¡eh, Baxter! ¡Por fin has llegado, Baxter! Llevo dos días seguidos esperándote. Esto es un mal comienzo.

Forastero: — Efectivamente, amigo, es un mal comienzo. Yo no me llamo Baxter.

CINE

Los diálogos citados no son una mera exposición de hábiles bromas. Su crédito exige el hábito de ciertos modales y de cierta iconografía. Su peculiaridad demanda *saloons*, indolencia o la recta calle de un pueblo. Más generosamente, nuestra aceptación a ser espectadores de acontecimientos que se desenvuelven en un mundo fabuloso. Para ingresar de un modo espontáneo y elemental en ese territorio, acaso sea suficiente con que los personajes que lo pueblan deambulen ataviados de sombrero y viajen a caballo. Pero la extensa metáfora que implica el oeste y las películas del oeste proviene, si no me equivoco, de un hábito alegórico menos inocente que el disfraz: el de la literatura norteamericana del siglo XIX. Para ilustrar la procedencia alegada basta una mención, siquiera parcial, de algunas de sus buenas páginas.

EL NACIMIENTO DE UN GÉNERO

Entre 1823 y 1827 la imaginación de un hombre que afrontaba con tranquilo entusiasmo el mar y las praderas, concibió un héroe que se imponía, por designio amoroso, no la escasa magnitud de una muchacha sino la vastedad sonora de un bosque de coníferas. El autor de esta expansión sentimental se llamó James Fenimore Cooper. Uno de sus primeros libros, *El piloto* (1823), anticipa un ambiente marítimo desde el mismo título y dio inicio a una saga de novelas de mar que merecieron los elogios de Melville y de Conrad. Pero la imaginación de Cooper fue especialmente decisiva en el asentamiento de una determinada forma de obrar en tierra. Para exponerla creó al explorador Natty Bumppo y lo prolongó en una trilogía divulgada con el nombre de *The leatherstocking tales*. Al explorador de Cooper le atañen los calificativos de «místico» y de «legendario». Por la magnitud de los paisajes que enmarcan sus evoluciones, por la íntima serenidad moral que usa en el acometimiento de notables empresas, no le sobra la atribución de «épico». El clasicismo de este

héroe, al modo de un pacífico Eneas que hubiera renunciado al mar vinoso y a la lanza, requería la formalidad de ser un hombre viejo. La experta mano de un varón posterior dotó a este anciano, venerable por su contención y su armonía con los rumores de la tierra, del optimismo necesario para emprender el dominio de vastos territorios.

El entusiasmo provino de un joven tímido, nacido en Concord (Massachusetts) en 1803. A los nueve años, una tía paterna que vigilaba su educación lo envió a la Escuela Pública Latina de Boston. En 1832 su mayor fortuna se fundaba en la repetida anécdota que lo hacía protagonista de una navegación a Europa y de la coincidencia en diversos jardines de Inglaterra con Wordsworth, Coleridge y Carlyle. Acaso animado por la conversada literatura de sus compañeros de paseo, el joven, que se había hecho clérigo, concibió la empresa de redactar un breve ensayo de destino hiperbólico para el arte americano que habría de venir. Necesitó cuatro años para su publicación. Otorgó a la modestia de esa treintena de páginas la magnificencia de un título que tampoco renunció a la brevedad: *Nature*. Nuestro predicador ostentaba por desproporcionado nombre el de Ralph Waldo Emerson.

Lo que *Nature* (1836) infundió a las letras americanas fue algo más que el entusiasmo de propagar que la historia universal habita en cada hombre, porque el universo es una proyección de cada alma. Tal trascendencia no es ajena a otras culturas, ni a otras religiones, ni a otras literaturas. Borges concluye que Flaubert quiso que su *San Antonio*, como Brahma o como Walt Whitman, fuera, al menos en las páginas finales del libro, el universo. A Emerson le corresponde el enunciado filosófico más breve de esta comunión, tal vez también el más fervoroso.

Proponer una equivalencia entre la Naturaleza y el interior del hombre animó algunas nostalgias en la imaginación de los contemporáneos de Emerson. Conmovidos por su doctrina individualista, sus primeros seguidores tendieron a asociarse en círculos. En esas congregaciones, se departía sobre la confianza en uno mismo y sobre la íntima experiencia de la divinidad. Un roble nevado o un estanque con hojas amarillas eran motivo de exaltación estética y de gratitud. No sabemos de pintores notables entre los congregados. Ha perdurado, en cambio, el nombre de Henry David Thoreau, un imperfecto fabricante de lápices que entre 1841 y 1843 compartió la casa de Emerson. El más severo seguidor de las páginas de *Nature* se retiró un cuatro de julio de 1845 a vivir en una cabaña. Sus compatriotas celebraban entre tanto la fiesta de la Independencia. De su estancia en el bosque, Thoreau dejó escrito que no había conocido un compañero que acompañara tanto como la soledad. Sumó otras impresiones hasta completar un libro llamado *Walden* (1854). Algunos capítulos de la obra llevan títulos descriptivos: *Sonidos*, *Primavera*, *El estanque en invierno*; otros parecen menos panorámicos: *Los pobladores de antaño*, *Los preceptos más nobles*, *Soledad*.. La enumeración seleccionada procura —tal vez vanamente— la sugerencia de un itinerario íntimo que parte de lo físico y aspira a lo moral. Podemos admitir que Thoreau hubiese hecho una lectura tan apresurada de Emerson que le llevara a entender que su obligación de discípulo era aislarse en la naturaleza. No podríamos negar que su renuncia a la comunidad de los hombres permite la postulación adicional de una preferencia estética que requiere lejanías y soledad. El western ha prodigado la imagen del jinete que desaparece entre el polvo que desprende su cabalgadura desde el horizonte. Esa reducción es una compostura física, tal vez pictórica, del alejamiento. Su fondo moral, al menos en Norteamérica, requiere las páginas de Emerson, que alegrarán en el amoroso culto de la lejanía que practica ese jinete, la nostalgia de una pureza que puede recuperarse en la magnífica soledad de las praderas.

EL VIAJE DEL ALMA

De la otra gran llanura épica, la del soberbio mar contado por Melville, aprendió el western la fatiga del viaje y acaso su inutilidad. El océano que agotó la febril mirada del capitán Ahab no es, en las ajetreadas páginas de *Moby Dick* (1851), la planicie de agua que recorren hombres tras ballenas. Es la proyección de un alma necesitada de espacio para ejercitarse en la venganza. Es, también, el fúnebre campo de espuma que recibe al hombre que no tolera la existencia de una criatura superior, al hombre que anhela ser esa criatura. Melville, para conciliar la ensoñación de Emerson —a quien sabemos que leía y apreciaba— quiso que Ahab se confundiera con la ballena que había derrotado a su arpón; quiso que su cuerpo, encadenado por la estacha al enemigo, oscilase en adelante con las mareas. Anthony Mann, en las escenas finales de *The naked spur* (1952), recreó esa cuerda que sabe vincular las dos orillas de una persecución obsesiva: el cuerpo de un hombre vivo con el cadáver en que se ha convertido el hombre al que perseguía. Un río tumultuoso separa los dos extremos. De esa comunión violenta con el universo que precisa de la muerte para serenarse, surge el western que se contiene menos con el dolor del héroe. Emerge también la aceptación de que la violencia, como predicaron los poetas trágicos, es una vía de conocimiento. Por ello, examinar la evolución del western —que como las páginas de Thoreau empieza por registrar paisajes para acabar revelando almas— conlleva esta adversidad: la imagen del héroe infatigable en la elección de una última lejanía al final de la película, se sustituye por su muerte directa ante los ojos del espectador. Dos ilustraciones admirables de esa reunión del hombre con la tierra son las escenas finales de *Shane* (G. Stevens, 1953) y de *Ride the high country* (S. Peckinpah, 1962). El jinete de la primera se pierde en el horizonte mientras un niño grita su nombre en vano. El de la segunda, postrado en tierra antes de morir, vuelve los ojos con gratitud a unas montañas que lo han reconciliado con la mejor imagen que conservaba de sí mismo.

La invocación de nostalgia hecha más arriba conviene a un género cuya materia de inspiración proviene del pasado. En el western la nostalgia es física y conforma su paisaje más elemental, el de la terrosa pista que se pierde en el horizonte y cuyo inicio desconocemos. La nostalgia, seguramente, formó parte de la mirada de Cooper y de Emerson, que comprendieron el mar y se avinieron a escribir sobre la hierba. Su invocación es imprescindible en la prosa del primero y necesaria en la filosofía del segundo. De su decidido empleo procede uno de los géneros, junto al relato de viajes, que fundamentan el nacimiento de la literatura norteamericana: la jeremiada.

edv2.jpg

Image not found or type unknown

La formalidad del género prescribe que la jeremiada sea una oración retórica de contenido moral; un sermón al que no le son ajenos los recursos de la fabulación y la sofística. El transcurso incluye siempre esta inconveniencia: los males del presente proceden de olvidar o de ignorar las glorias del pasado. A fuerza de invocar un pretérito venturoso de difícil repetición, se logra imponer entre el auditorio la afligida sospecha del abandono de la gracia original. Correspondió a Nathaniel Hawthorne (1804-1864) la exposición literaria más laboriosa de esta versión puritana de la melancolía. A su propósito le convino el uso deliberado, tal vez indiscriminado, de alegorías. En el prólogo a una de ellas, cuyo tema es la depravación ingénita y su título *La casa de los siete tejados* (1851), dejó escrito lo siguiente: «El aspecto en el que este relato puede acogerse a la definición de romántico se funda

en el propósito de relacionar un tiempo desaparecido con el presente mismo que huye de nosotros». Sabemos que el peso familiar de varios antepasados suyos, escrupulosos en el ejercicio del fanatismo, dotó a Hawthorne de un talento especial para describir jueces iracundos. De tales caracteres, que a menudo se pronuncian en versículos bíblicos y alegan la rectitud de su pasado, aprendió el western la costumbre de los patriarcas observantes de su hacienda y de su sangre. Variaciones de ese fanatismo esencial son algunos predicadores furiosos y solitarios, fundadores de su propia iglesia, que surgen de una colina o se pierden en una tormenta de arena. También el ganadero que legisla en su territorio con más hostilidad hacia los hombres que hacia los rebaños. De manera menos accidental las páginas de Hawthorne proporcionan al western la posibilidad de examinar la historia que recrean sus imágenes según un arquetipo moral que hace de la actividad del héroe un designio divino. A la manera del hado griego sobre el navegante, una suerte de destino inexorable gobierna en el jinete del oeste la persecución o la venganza, su palabrería y sus silencios, el trabajo de reunir leña para la hoguera y el hábito de sofocarla con los restos del café.

En el western, la recuperación del pasado legendario requiere, antes que doctrina, experiencia personal. Un jinete no se pronunciará sobre el desierto hasta que no lo haya cruzado. Hacerlo propiciará un conflicto entre lo que ha oído decir y lo que ha visto, entre herencia y aprendizaje. Mark Twain extrajo de tal disparidad a Huckleberry Finn. Hemingway escribió que toda la literatura moderna americana procede de esas páginas.

TERRITORIOS FANTÁSTICOS

Como la literatura que lo había precedido, el western se impuso la tarea de forjar un territorio fantástico que soportara la tribulación y el movimiento de sus héroes. El desierto reluciente, los cañones aéreos, la nocturna hoguera, la cordillera nevada, el ancho vado, el infinito cielo y la continua pradera ofrecieron el diverso espacio para la galopada, la palabra sombría y la dura suerte.

R. Poirier, en un libro titulado *A world elsewhere: the place of style in American literature* (New York, Oxford University Press, 1966), advierte que los escritores norteamericanos padecen el hábito de ambientar sus invenciones en lugares irreales o que su estilo se empeña en hacer irreales. ¿Por qué no suponer en esa preferencia el ejercicio consciente de imaginaciones propicias a la alegoría o a la metáfora? Más ardua que la generación de paisajes fantásticos es, en literatura, la fabricación de una lengua que los consienta. Curiosamente, James Joyce, tal vez porque nadie está convencido de abarcarlo verbalmente, parece ser uno de los escritores más beneficiados por la inseguridad que inspira algunos elogios sobre su estilo. La materia verbal del western es un artificio cuidadoso, por no decir deliberadamente retórico, porque debe soportar una alegoría o un conjunto de alegorías. Si se admite la reducción, todas derivan de una fundamental: la del individuo que ha de dominar un vasto espacio de tierra. Ese laborioso procedimiento se acompaña de paisajes, de animales, de objetos, de vagas noticias históricas que, con alguna obstinación, confluyen en las tres décadas que median entre 1860 y 1890. Una treintena de años que congrega un catálogo de hombres, de poblados, de ríos y senderos, de desafíos verbales que se repiten, cuya enumeración no será preciso transcribir. Baste saber que su reiteración, la de los hombres, la de los paisajes, la de las palabras, permite que se configure un género. El abuso, y a veces la variación desleal, apresuran la parodia de ese género.

ICONOGRAFÍA EN EL WESTERN

El cine del oeste opera, como la metáfora, con imágenes. Ningún poeta se ha atrevido a negar que sean ilimitadas, acaso porque es un deber de los poetas producir nuevas metáforas. El western tiene sobre la poesía la ventaja de ser menos infinito. No necesitamos otras invenciones, baste manejar significativamente imágenes que la repetición ya ha hecho significativas. Jim Kitses ha reparado en que ver una iglesia en cualquier película, salvo en un western, es ver una iglesia. Una imagen de *My darling Clementine* (J. Ford, 1946) confirma la polisemia sugerida: en una ciudad de la que sólo conocemos una calle que incluye una barbería y un hotel, se ha iniciado la construcción de una iglesia. La cámara de John Ford no nos enseña su alzamiento pero permite que una mañana oigamos una campana y asistamos, bajo un porche, a la procesión de los primeros feligreses. Se organiza un baile comunitario y por vez primera vemos que la iglesia es sólo un almacén de tablas al borde del desierto. Antes de que asistamos a la primera ceremonia social de Tombstone, se nos muestra el acercamiento del sheriff y de la futura maestra —cuya escuela es otra elipsis— hacia una plataforma de madera donde esperan unos músicos y el resto de la comunidad. El predicador advierte que ha leído la Biblia más de una vez y que jamás ha encontrado un pasaje contrario al baile. La fiesta se inicia. Cuando vuelve a mostrarse el andamiaje de la iglesia, animado por las vueltas de los bailarines, vemos también la esperanza de la civilización junto a un desierto que la cámara de John Ford revela al fondo.

El lenguaje del western debiera ser una mimesis de sus escenarios, que son sagrados y abstractos. Habitualmente es una distracción verbal que exige ganaderías y desiertos para desarrollarse. Antes que cualquier otro género cinematográfico, el western corre el riesgo de incurrir en la verbosidad porque décadas de reiteración consiguen que todos sus objetos hablen. Esa locuacidad visual hace más expresivas las omisiones. A *Johnny Guitar*, como al *Wyatt Earp* de Ford, les basta exhibir su ausencia de pistolas en el bar para inquietar a quienes los encaran. En un género del que esperamos la franca exposición de las armas, la abstención de un revólver ya es una palabrería sobre el hombre que no lo lleva.

Lograr esa depuración exige nuestra credulidad, nuestra sincera aceptación de las múltiples ceremonias que conlleva discurrir de noche por Dodge City, o internarse en un desfiladero desde el que se enviaron señales de humo, o dormir junto a una hoguera, o pedir de beber en una barra despoblada. Pero el asentamiento en la imaginación de tantos nimios ritos, la reglamentación de conductas que requieren el escenario del oeste, fue una laboriosa deliberación literaria paralela a su conquista real. La tenacísima imprenta neoyorquina de Erastus Beadle acometió la tarea de entretener la curiosidad continental de generaciones de hombres sedentarios que, como todos los hombres inmóviles, suscribieron la fe de los viajes. La preferencia del oeste como destino no sólo es una determinación histórica en Estados Unidos: desde las navegaciones de Jasón y de Eneas, desde la leyenda de *El Dorado*, el oeste también es una preferencia geográfica de la literatura. Los relatos publicados por Beadle transcurrían al oeste de las imprentas que los divulgaban y valían diez centavos. El precio designó el valor del género: dime novel. La primera de esas novelas apareció en junio de 1860. Las más exitosas no desconocían los recursos de la anagnórisis ni del disfraz. Más de tres mil títulos se distribuyeron en treinta años con el apreciable mérito de sobrellevar, con intransigencia y con éxito, la consigna de no ceder a la debilidad de las variaciones.

Después de más de un siglo, hay algo de incalculable en la magnífica fortuna que a esta literatura tediosa le correspondió en la divulgación de las ensoñaciones más meritorias de Cooper y de Emerson. No fue completamente un azar. El fiel editor de Beadle, Orville Victor, declaró en 1884 a un

periodista del *Boston Evening Transcript* que las historias administradas por su imprenta se inspiraban en los relatos de Cooper. De sus páginas aceptan la moralidad, solitaria y sencilla, del héroe; de las más indiscretas de Emerson la construcción de un mundo mítico que exige de quien lo recorre la disciplina de ser universal; también la inquietud de obrar con un esplendor no menos soberbio que el del paisaje que decora el recorrido. Como Melville había previsto con su furioso capitán, esa comunidad entre el hombre y el mundo tendió a exigir el sacrificio del primero. El resto es obra de los demás hombres —Melville quiso llamarlos Ismael— que consagran el resto de sus días a la evocación o al engrandecimiento de esa costosa sociedad.

La memoria reiterada de los acontecimientos favorece la proliferación de arquetipos y, seguramente, su independencia de la realidad. Situarlos en el oeste americano les añade la fastuosidad de un paisaje propicio para la desenvoltura de esfuerzos míticos, o que sobre un generoso fondo de desiertos, de praderas, de ríos y de sierras parecen míticos. En una escena hacia el final de *The man who shot Liberty Valance* (J. Ford, 1962), cierto periodista, que ha podido conocer la verdad sobre la muerte aludida en el título, opta por publicar la versión legendaria que ha estado circulando durante años. Admite que supera la realidad. Honestamente podemos añadir que, sin la ficción de Homero, pocos se demorarían en recordar que Troya, una vez, fue.

Fecha de creación

30/05/2001

Autor

Pablo Andrés Escapa

Nuevarevista.net