



EL WÉSTERN: DEFINICIÓN DEL MITO

JOHN WILLIAMS

John Edward Williams (1922-1994) fue un autor, editor y profesor de literatura estadounidense. *Butcher's Crossing* (1960), *Stoner* (1965) y *Augustus* (1973) están entre sus novelas más reconocidas. En recuerdo del centenario de su nacimiento, *La torre del Virrey* publica 'El wéstern: definición del mito' (The Western: Definitions of the Myth), que se publicó originalmente en *The Nation* el 18 de noviembre de 1961; seis años más tarde, se reeditó en un compendio titulado *The Popular Arts: A Critical Reader*, ed. de I. Deer y H. A. Deer, Charles Scribner Son's, Nueva York, 1967.

Dada la densa historia del wéstern americano, casi inexplorado en sus aspectos más fundamentales y, potencialmente, el más rico entre los mitos americanos, ¿por qué no ha surgido un novelista moderno de primera categoría que trate adecuadamente el asunto? ¿Por qué no ha producido el Oeste su equivalente a un Melville o un Hawthorne de Nueva Inglaterra o, en tiempos modernos, un Faulkner o un Warren del Sur?

La pregunta se ha planteado anteriormente, pero las respuestas que se dan habitualmente son, de alguna manera, demasiado simples. Es verdad que la cuestión del wéstern ha tenido el curioso destino de ser explotado, devaluado y sentimentalizado antes de haber tenido una oportunidad de enriquecerse naturalmente a través de la lenta acumulación de la historia y el cambio. Es verdad que el asunto del Oeste ha sufrido un proceso de estereotipación mecánico por una cadena de estafadores que se extiende desde los escritorzuelos contratados de hace cien años que compusieron las novelas de diez centavos de Erastos Beadle hasta escritores contemporáneos sensacionalistas como Nelson Nye y Luke Short: hombres desdeñosos con las historias que han de contar, con las personas que han de animarlos y con los escenarios en los que se desarrollan. Es verdad que la historia del oeste casi ha sido absorbida por el regionalista romántico, casi un historiador aficionado con una preocupación obsesiva, aunque sentimental, por los objetos e historia del wéstern, una preocupación que es consistentemente un medio de escapar el significado, en lugar de un medio de confrontarlo.

Pero la verdadera razón de que la temática del wéstern continúe inadecuadamente explorada es más fundamental. Tiene que ver con un malentendido de la naturaleza del asunto del que surge el tema y, por tanto, de una mala interpretación de sus implicaciones, literarias y de otro tipo.

En términos generales, hay dos tipos de usos que se le han dado al mito del wéstern en la ficción moderna: la primera y más familiar se encuentra en el "wéstern" convencional; la segunda se encuentra en la forma seria de tratar el tema del wéstern

por novelistas como Walter van Tilburg Clark, A. B. Guthrie y Frederick Manfred. A primera vista, podría parecer que estos dos usos tienen tan poco en común como los dos conjuntos de autores que los emplean. Pero creo que si se examinan con cierta atención quedará claro que tienen fallas en común y que una comprensión tanto de los usos como de las fallas sugerirá una respuesta a la pregunta con la que comencé esta nota.

En su forma más simple, el wéstern convencional implica un conflicto elemental entre las fuerzas personificadas del Bien y el Mal, diversamente representadas por vaqueros y ladrones de ganado, por vaqueros e indios, por el comisario y el ladrón de bancos o (en una versión de la fórmula más tardía y socialmente consciente) por el conflicto entre el ocupante ilegal y el terrateniente. Pueden aparecer complicaciones: al comisario pueden asaltarle tentaciones mundanas; el imperfectamente malvado terrateniente puede obtener nuestra simpatía durante un momento; y, en curiosas variaciones neoclásicas, la pasión puede volverse contra el honor.

Es tentador desestimar una manipulación tan familiar del mito; pero la fórmula persiste y con un vigor alarmante. Por muy barata que se presente, por muy explotada superficialmente, su persistencia demuestra la evocación de una respuesta profunda en la consciencia del pueblo. La respuesta es real; pero, aunque pueda haberse identificado ampliamente como tal, creo que no es realmente una respuesta al mito del wéstern. Es, más bien, una respuesta a otro hábito mental, seriamente enraizado y esencialmente americano en su tono y aplicación.

Es el hábito mental del calvinista de Nueva Inglaterra, cuya influencia sobre la cultura americana ha sido tanto penetrante como profundo. Los antiguos calvinistas vieron la experiencia como una competición interminable entre el Bien y el Mal. Aunque fundamentalmente corrupto, el hombre puede recibir, por la gracia de Dios, un estado de salvación. El hombre no puede estar seguro nunca de este estado de gracia, pero puede sospechar su presencia por señales tan externas como la riqueza, el poder o el éxito mundano. Dado que este estado es elección de Dios, el elegido tiende a ser absolutamente bueno; y los condenados, superiores en número, tienden a ser absolutamente malos. Este asunto está completamente predeterminado; la voluntad del hombre solo proporciona la ilusión de elegir; y el mundo es solo un escenario en el que la humanidad representa una obra teatral en la que el Bien finalmente prevalecerá y en la que el Mal será inevitablemente destruido. En la misma simplicidad e insuficiencia de esta percepción del mundo yace su naturaleza esencialmente dramática. Toda la experiencia es, al final, alegórica y su significado está determinado por algo externo a ella.

La relación entre este hábito mental y el wéstern típicamente primitivo es inmediatamente aparente. El héroe es inexplicable y esencialmente bueno. Su virtud no depende de las “buenas obras” que efectúa; más bien, tales obras operan como señales externas de una gracia interna. De manera similar, el villano es vil por su naturaleza y no por elección, por las circunstancias o por su entorno; la mayoría de las veces, estos son idénticos a los del héroe. E incluso en los casos, relativamente infrecuentes hoy en día, en los que el villano es indio o mexicano, los usos del origen racial no son tan convencionalmente intolerantes como podría parecer. Los antecedentes raciales no son explicaciones de la villanía; son meras señales externas de condenación interna. En la naturaleza curiosamente primitiva de este drama, es necesario que sepamos en cada momento la figura en la que se concentra el Mal y que estemos constantemente seguros de que está condenado a la destrucción. Debajo de los disparos, el golpeteo de los cascos y las diligencias que se estrellan, hay un movimiento curioso, lento y ritual que es esencialmente religioso.

Hay, desde luego, variaciones más sofisticadas de esta fórmula alegórica, si bien incluso las variaciones tienen conexiones inescapables con la base calvinista original. Por ejemplo, en *El virginiano* de Owen Wister, aunque la base oculta es calvinista, emergen ciertas revisiones emersonianas reconocibles sobre la doctrina. En la fórmula emersoniana, el Hombre Natural (i.e., el hombre que pone su fe en su instinto más que en su razón) reemplaza al Elegido de Dios. En cualquiera de las dos fórmulas, el final es un estado de gracia, pero en la versión emersoniana la confianza en el instinto puede surgir accidentalmente por ignorancia o por un acto inicial de la voluntad por el cual uno elige renunciar a la voluntad. El Virginiano, el Hombre Natural, es bueno en virtud de su “naturalidad”; Trampas es el mal en el sentido más antiguo, más puramente calvinista; y la maestra de escuela, Mary Wood, es la figura del compromiso emersoniano, el ser humano producido en código, ni bueno ni malo, cuya salvación radica en la rendición del intelecto.

Visto de este modo, no debería sorprendernos que *El virginiano* parezca un eco grotesco de la fórmula de Henry James (el americano “natural”, crudo e inocente versus el europeo “innatural”, sensible y culto). Es más probable que el calvinismo, tal como se manifiesta en el arte literario, tienda a la alegoría, como el wéstern primitivo; pero cuando el artista más serio no puede sostener la fe religiosa necesaria para la alegoría, entonces es más probable que el transformado hábito mental calvinista tienda a las novelas de costumbres. Henry James, un calvinista surgido de la transformación emersoniana, fue un novelista costumbrista menos por elección que por necesidad; percibía que las “esencias” de grandes complejidades se encontraban en el carácter humano y que estas esencias existían misteriosa y veladamente. La única forma de llegar a ellas era mediante un examen de sus manifestaciones externas, que se podían descubrir con mayor precisión en las costumbres de los individuos, las clases o incluso de las naciones. Para decirlo sin rodeos, la novela de alegoría depende de un sistema religioso o filosófico rígido y simple; la novela de costumbres depende de una sociedad estable y numerosa, en la que el código moral pueda, de algún modo, exteriorizarse en los detalles más o menos predecibles de la vida cotidiana.

Parece obvio, pues, que el escenario y el asunto del wéstern, especialmente en sus comienzos históricos, no son apropiados para la fórmula calvinista que los ha delimitado de manera más frecuente. Lo que se ha aceptado ampliamente como el mito del “wéstern” es realmente un hábito mental que surge de la geografía e historia de Nueva Inglaterra y se ha aplicado acríticamente a otro lugar y otra época.

Si el wéstern popular proporciona mecánica e irrelevantemente detalles superficiales mediante el uso de historias tan estereotipadas y vacías que se han vuelto independientes de los seres humanos y, por tanto, desdeñosos de ellos, ¿qué hay de la novela seria que haría uso del tema y el asunto del wéstern?

Debido a su integridad y talento, podríamos desear eximir a novelistas como Walter van Tilburg, Frederick Manfred e incluso A. B. Guthrie de un cargo remotamente similar al que se imputa a la legión de escritorzuelos que han hecho tanto por abaratar el tema del wéstern. Pero con la posible excepción de Clark, cada uno de estos novelistas es, a su manera, culpable de confundir la verdadera naturaleza de su tema y de ajustar imprecisamente su forma a las exigencias del tema. No es que hayan dado con el mito equivocado, sino que no han reconocido en primer lugar que su tema es mitológico. Momento a momento, el buen novelista se enfrenta a las necesidades e implicaciones de su materia; el valor de su novela dependerá en muchos aspectos de su éxito en ajustar la forma al contenido.

Los novelistas han usado, individual o combinadamente, cuatro formas: la trágica, la cómica, la épica y la mitológica.

Los detalles que formalizan el tema trágico suelen ser históricos y “verdaderos”, ya sea de hecho o de efecto; de este modo, la tragedia tiene la ventaja de parecer inevitable. Para que puedan tener grandes poderes de generalización, sus personajes suelen ser de alto rango, la mayoría de las veces funcionarios del Estado; el ámbito de la tragedia es la vida pública y, por tanto, el sentimiento que evoca es el sentimiento público. Es un requisito de la tragedia que su desenlace sea desafortunado, porque su tema es el precio del desorden en un universo ordenado.

La comedia, por otra parte, es inventada pero no histórica; los personajes son de una clase baja o moderada o, si no lo son, el foco del novelista está sobre los aspectos no públicos de sus vidas; los conflictos que hacen girar la trama e impulsan a los personajes son relativamente triviales; el campo en que existen es el de la experiencia privada. Así, el tema de la comedia suele ser doméstica o social; y el desenlace, no siempre jovial, es, al menos, irónico y mixto. La comedia ha sido profundamente influyente en el desarrollo de la novela; desde sus comienzos tempranos en Madame de LaFayette, Defoe y Fielding, a través de su desarrollo en Jane Austen, Henry James y Ford Madox Ford, ha logrado la mayor parte de su distinción como forma explorando el tema cómico.

La épica fue una forma muy significativa para las culturas primitivas que buscaban la unificación de fuerzas y recursos culturales dispersos; se ha utilizado de manera imperfecta y con una frecuencia relativamente escasa en los últimos doscientos o trescientos años. Dado que su personaje central encarna las aspiraciones nacionalistas más primitivas de un pueblo, su trama, aunque incrustada en una especie de historia, es en realidad una acumulación de aventuras fantásticas y sobrehumanas. Debido a que su intención es relativamente simple, su estructura es secuencial y repetitiva. A diferencia del personaje trágico, el personaje épico tiende a ser unidimensional, plano y no se distingue particularmente por sus poderes intelectuales o morales. Las suyas son las virtudes simples del coraje y la fuerza físicos, la singularidad del propósito y resistencia ciega. De nuevo, a diferencia de la tragedia, el resultado de la épica es siempre afortunada para el verdadera tema, el pueblo, aunque el héroe llegue a sacrificarse a sí mismo para hacer posible tal resultado. Su tono es triunfante, su retórica, inflada, extrema; como una forma que encarna una intención anterior a la de la tragedia, es un movimiento a través de esos conflictos que deben superarse para establecer el orden en primer lugar. No se mueve entre los conflictos que amenazan un orden establecido desde hace tiempo.

Sobre ese asunto épico o, de manera más exacta, sobre la forma y manera que es un resultado del asunto, el novelista que podría haber usado seriamente el tema del wéstern ha tropezado de manera más frecuente y desafortunada.

Superficialmente, la aventura del wéstern parece típicamente épica, compuesta como está de actos individuales de valentía; de fuerza y resistencia ante terribles penalidades; de travesías por tierras desconocidas; de enemigos subyugados y la matanza de bestias salvajes; de héroes cuyos nombres han caído con fuerza legendaria. Pero a pesar de su apariencia, la aventura no es épica, y tampoco lo es en esencia.

Lo que da a la épica su fuerza única y lo que justifica y sostiene en última instancia tanto su retórica como su estructura repetitiva es su naturaleza fundamentalmente nacionalista. El heroísmo, el derramamiento de sangre, la valentía sobrehumana, las terribles mutilaciones, a estos se le dan razón e intensidad solo por el impulso nacionalista que subyace. Sin ese impulso, la aventura (tratada de manera épica) está vacía, es pomposidad y violencia sin rabia.

La mitológica guarda cierto parecido con las otras formas y temáticas que he mencionado; pero estas son mayoritariamente superficiales. Como en la tragedia, la temática mitológica surge de la acción envolvente de la historia, pero los sucesos que

componen los detalles de esa temática son inventados. Por ejemplo, en *Moby Dick* somos en todo momento profundamente conscientes de las fuerzas sociales, económicas, religiosas y políticas que impulsan a la *Pequod* y su tripulación en su viaje y creemos en esas fuerzas como algo natural. Pero los acontecimientos y personajes que especifican la búsqueda son intensamente simbólicos y obligan a creer en un nivel diferente al de la realidad histórica. Como el personaje trágico, el personaje mitológico está diseñado para generalizar el tema; pero mientras que el personaje trágico obtiene su poder generalizador de su alto rango (idealmente, como el funcionario del Estado, es un tipo perfecto e inclusivo cuyo destino está indisolublemente ligado al de sus súbditos), el personaje mitológico obtiene su poder generalizador de su naturaleza arquetípica. El asunto mitológico típicamente involucra una búsqueda, una que es esencialmente interna, sin importar cuán externamente pueda revelarse. Así, su sentimiento no es público en el sentido amplio e impersonal que debe ser el sentimiento trágico, ni privado en el sentido pequeño y doméstico que debe ser el sentimiento cómico. Es ese sentimiento que viene con la conciencia del precio de la intuición, la exacción del espíritu humano por el terror a la verdad. El resultado del mito siempre es mixto; su búsqueda es por un orden del yo que se gana a expensas de conocer por fin el caos esencial del universo.

Puede que el crítico o el antropólogo puro deseen separar el mito de su base histórica; pero en el siglo veinte, el novelista en ejercicio no puede hacerlo. Por su naturaleza, no es “puro”; y dado que en general su imaginación es histórica, no puede comprometerse seriamente a localidades, tiempos y temáticas que no puede sentir en sus huesos; por tanto, el hábitat del mito es de gran importancia para él. En la historia del escenario del wéstern y en su relación con el carácter humano, podría encontrar ese hábitat y no sé de ningún otro lugar del que el mito pueda proceder con tanta riqueza.

Pero si el mito ha de surgir con algún significado, el novelista ha de considerar las implicaciones de su historia.

La historia del Oeste es, en algunos aspectos, el registro de su explotación. Su explotación temprana por parte de los españoles que subían desde México fue claramente nacionalista, con el propósito abierto de fortalecer una nación y una iglesia ya poderosas. Pero el americano de frontera, que vino del este a través de Kentucky y Tennessee y de St. Louis, era un ser humano solitario que atravesaba llanuras y montañas, subyugó a la naturaleza en sus propios términos y explotó la tierra para su propio beneficio. No había ningún motivo ideológico preciso para su explotación y, por esa falta de motivo externo, la aventura se volvió todavía más privada e intensa. Apartado de una estructura social con cierta estabilidad, imbuido en cierto grado de una tradición emersoniana y calvinista de Nueva Inglaterra que le permitía un punto de vista abstracto de la naturaleza de su experiencia, de repente se encontró en medio de unos cuantos hechos desesperados y concretos. El principal entre estos era la necesidad de sobrevivir en un universo cuya brutalidad solo había sospechado vagamente hasta entonces. Y queriéndolo o no, se vio obligado a reconsiderar aquellas ideas que tenía sobre la naturaleza de sí mismo y del mundo en el que vivía, ideas que una vez, dado que surgieron de la misma estructura social y económica que explicaban, le habían servido de un modo bastante adecuado.

La aventura del wéstern, pues, no es realmente épica; ninguna fuerza nacional más fuerte que él mismo empujó al americano de frontera más allá de los límites de su experiencia conocida al caos de una nueva tierra, a lo desconocido. De manera más significativa, su viaje a lo salvaje era un viaje experimental, privado y, a veces, oscuro, al yo.

Podemos volver a aquellos novelistas, a los que ya he aludido, que han escogido tratar con la aventura del wéstern, pero que han malentendido la naturaleza de su materia y que, consciente o inconscientemente, han impuesto estrategias épicas sobre temas mitológicos.

El primero (y el mejor de ellos) es Walter van Tilburg Clark; las novelas que me preocupan son *El incidente en Oxbow* y *The Track of the Cat* (El rastro de la pantera). Abordo a Clark primero para quitárnoslo de encima, dado que ha conseguido escaparse de la trampa en que han caído los otros. Ha conseguido escapar por razones que pueden describirse técnicamente como accidentales, aunque, por supuesto, la escapada es realmente una solución y no hay accidentes en el arte. Ambas novelas son esencialmente moralidades, pero de pronunciada sutileza y complejidad humanas; y aunque ambas hacen uso del paisaje del wéstern, en realidad no es necesario para ninguna. En la medida en que estos asuntos pueden precisarse, Clark parece haber reunido la mayor parte de sus recursos técnicos de un estudio de la novela francesa, particularmente la novela flaubertiana, con su preocupación por la estructura cerrada, la prosa restringida y los detalles físicos elevados a la importancia simbólica. Así, la escena ubicada con precisión en sus novelas es más una necesidad exigida por su técnica que un uso genuino de la escena como un aspecto del tema. Desde luego, Clark no ha impuesto ninguna estrategia épica sobre su trabajo, pero tampoco se ha servido del mito del wéstern. Lo que quiere decir que no es un novelista de wéstern en esencia en el sentido en que he estado usando esa palabra. Apenas necesito agregar que no hay ninguna razón por la que deba serlo.

Bajo cielos inmensos fue la primera novela seria de A. B. Guthrie y sigue siendo la mejor. Guthrie comenzó como un escritor de ficción popular e incluso en su trabajo más serio está preocupado principalmente por los sentimientos que surgen de sus tramas en lugar que por sus significados. En este respecto accidental, y a un nivel menos intenso, su intención es similar a la del escritor épico. Es más, la estructura de *Bajo cielos inmensos* es fundamentalmente épica; es secuencial, acumulativa y repetitiva y su principal propósito es exponer las virtudes épicas de la fuerza física, el coraje y la resistencia en sus personajes principales. Pero ningún propósito vital anima las aventuras de los personajes; son planos y típicos en el sentido más limitado de la palabra; y debido a su falta de propósito y horizontalidad, el impacto de la experiencia sobre ellos es curiosamente irreal y casi totalmente visual. Finalmente, vemos que tanto la trama como el carácter son meramente los medios por los que “experimentamos” el paisaje, que es la verdadera trama de la novela. Esto sugiere, quizá, que la novela de Guthrie no tiene verdaderamente una temática. Es un aparato diseñado con cierta elaboración para el propósito bastante simple de expresar unos cuantos sentimientos vagos y románticos sobre la tierra en sí misma. Es insatisfactoria como obra de arte; su estructura épica y descripción de los personajes son irrelevantes, si no engañosos, dado que salen de un sentimiento impreciso sobre la trama y no de un entendimiento de ella. Y aunque le sigue un despertar de sentimientos, la novela en sí misma es curiosamente inmemorable.

Frederick Manfred en *Lord Grizzly* expone esa habilidad sin la que ningún novelista puede perdurar: el instinto de escoger una buena trama. *Lord Grizzly* trata con uno de los mitos potencialmente más ricos del Oeste, uno que tiene la ventaja de estar firmemente arraigado en el hecho histórico. Es la historia de Hugh Glass, el viejo cazador que, atacado y terriblemente malherido por un oso pardo, y armado solo de un cuchillo de caza, consigue matar al animal. Abandonado por sus dos compañeros para morir, sobrevive. Sin armas ni comida, se arrastra doscientas millas para vengarse de los hombres que lo abandonaron. Gracias a la historia, sabemos que los

encontró, pero que no se vengó; a partir del mito, reconstruimos el sentido que obtuvo y que hizo imposible la exacción de venganza.

Pero, de nuevo, sobre la temática mitológica se han impuesto los artilugios y las técnicas que derivan de la intención épica. Aunque la estructura de *Lord Grizzly* no es tan holgada y anecdótica como la de *Bajo cielos inmensos*, sin embargo, tiene parte de esa expansión e irrelevancia del detalle endémico a la épica. En la épica primitiva, el detalle no utilizado está presente, creemos, debido a un asombro infantil ante su mera existencia; pero en la literatura épica, el único tipo posible hoy en día, el mismo detalle parece ornamental, artificial y extrañamente discordante. Además, Manfred ha elegido una retórica derivada de las epopeyas homéricas, el Antiguo Testamento y el habla popular que tiende a inflar el tema donde necesita constricción y a desinflarlo donde necesita elevación; una retórica, en resumen, que falsifica el asunto. Solo ocasionalmente el detalle logra emerger genuinamente del estilo; pero cuando lo hace, podemos medir la pérdida lograda por la elección de Manfred de ciertas técnicas épicas que, impuestas sobre un detalle involuntario, falsifican el valor del tema en lugar de revelarlo y juzgarlo por lo que podría ser.

No es sorprendente que los explotadores comerciales del asunto del western hayan confundido la naturaleza de su tema, de tal manera que, desapercibidamente, han impuesto sobre ella una visión del mundo del calvinismo de Nueva Inglaterra; es a la vez sorprendente y perturbador que novelistas con tanto talento como Guthrie y Manfred hayan cometido un error paralelo sobre la naturaleza y las implicaciones de su materia.

La aventura del Oeste americano del siglo diecinueve y principios del veinte es esencialmente mitológica. No es trágica: no hay orden que desbaratar, sus héroes no son de alto rango y el sentimiento que emerge de la aventura no es público en el sentido trágico de la palabra. No es cómica: ninguna estructura social elaborada proporciona los detalles de las costumbres y las dificultades no son ligeras ni triviales. Tampoco es épica. Salvo en las guerras con los indios, su campo de acción no es ni nacionalista ni político.

La temática mitológica no ha encontrado todavía su forma apropiada. Creo que el mito más usable y auténtico disponible para nosotros puede descubrirse en la aventura del Oeste americano. Visto así, el americano de frontera —ya sea cazador, guía, *scout*, explorador o aventurero— se convierte en una figura arquetípica y comienza a extenderse más allá de su ubicación en la historia. Es el hombre del siglo XIX entrando en el siglo XX; es el hombre europeo que se traslada a un nuevo continente; es el hombre moviéndose hacia lo desconocido, hacia la potencialidad y por ese movimiento cambia profundamente su propia naturaleza. Él y la tierra a la que se muda pueden tener sus contrapartes tanto en *Sir Gawain y el Caballero Verde* como en *Moby Dick*, lo que quiere decir que, aunque el mito que lo encarna tiene su localidad y tiempo, no está limitado por ninguno. Camina en su tiempo ya través de su aventura, fuera de la historia y dentro del mito. Es un aventurero en el caos, en busca de significado allí. Él es, en definitiva, nosotros mismos.

Traducción de María Golfe Folgado