

Gary Cooper i Grace Kelly, Solo Ante el Peligro (Artistas Asociados, 1952). FOTO: EL GRAN LIBRO DEL CINE. EDITORIA L'ESPRESSO



# *Home de l'Oest: aproximació visual al planeta western*

MIQUEL-ÀNGEL GARCÍA BARRAL

*Never-never land:  
l'hort de l'oest.  
(Ted Hughes)*

*A Jordi Quesada, que viu en un poble miner.  
I també a Jordi Pastor i Laia, go to the west!*

Al principi fou... el western.

Al principi de l'aventura més que centenària del cinema, amb els experiments d'Edison a cop de kinetoscopi com *Cripple Creek Bar-Room* o *Buffalo Bill's West Parade* i, a continuació, les pel·lícules d'Edwin S. Porter *The Great Train Robbery* i *The Great Bank Robbery*. Però també al començament de la història d'aquest cronista en el cinema, que és del que en realitat tracten part de les línies que vénen. Al lector que busqui textos més distants, acadèmics i divulgatius, li aconsello la lectura d'*El universo del western*, de George Albert Astre i Albert Patrick Horau (1976), o del *Diccionario del western clásico*, de Javier Coma (1992). Si no l'espanta l'anglès, pot provar-ho amb *Western Movies*, de Phil Hardy (1981) i el volum del British Film Institute *Horizons West*, de Jim Kitses.

Western... Miro enrere i constato que va arribar abans que el fantàstic, la ciència-ficció i el policíac, deductiu o negre és igual. Molt, però molt abans que el melodrama i infinitament abans que l'art i assaig —que no era ben bé un gènere, però que a estones m'ho semblava— o el porno. En altres paraules: l'oest fou anterior a la política, als jocs d'abstraccions, a la retòrica i a la topada amb les llums i les foscos del desig.

En format televisiu: *El virginiano*, *Caravana* —nascuda arran de *Wagon Master* de John Ford—, *Valle de pasiones*, *Bonanza*, *El hombre del rifle* o *Jim West*, rodada i emesa per la CBS entre 1965 i 1969 però gairebé inabastable fins a dates pròximes a la dècada dels vuitanta. A sales de programa doble i cada quinze dies a la pantalla del centre parroquial, les pitjors butaques de l'univers conegut juntament amb les del cinema Tarragona d'Igualada. A cinemes frontissa com el Capitol de la Rambla de Barcelona, que tothom coneixia per l'eloqüent sobrenom de Can Pistoles i on encara es recorda la imatge d'un empleat de la sala convidant els ramblistes a una estrena de Tarzan... vestit de mico!

Títols: *Chisum*, *Su nombre gritaba venganza*, *Cuatro cabalgaron*, *Cava tu fosa amigo*, *llega Sartana*, *Cañones para Córdoba*, *Corre Cuchillo, corre...* A locals de l'Eixample amb noms tan ben plantats com Fémina o Tívoli que la imaginació dels nens de barriada omplia d'un públic tirant a llepafils. Més títols: *El juez de la horca*, *Club social Cheyene...* Al cinerama, visita obligada en dates nadalenques, amb *La conquista del oeste...*

Western... Deu ser aquesta condició gairebé iniciàtica, ja ho veieu, o seminal, la que explica que aquest darrer estiu Televisió Espanyola hagi rebenat els *shares* —índexs d'audiència, en cristià— omplint les mitges tardes de pel·lícules com *Centauros del desierto*, *Círculo de fuego o Río Lobo*, sota el títol genèric de “Una del oeste”? Potser que li ho pregunteu a Eduardo Haro Tegen o a Ferran Monegal. Del que sí que estic segur, i goso donar-ne testimoni, és que no hi ha cap sopar o tertúlia de cinèfils de soca-rel en el decurs de la qual no s'acabi parlant de films de l'oest. I, quan surt el tema —us ho ben juro—, quan algú cita *Raíces profundas* o *El pistolero* o invoca els noms de William Wellman, Budd Boetticher o Sam Peckinpah, el to de la conversa canvia gairebé a l'instant. Per molt carregada que estigui, l'atmosfera s'alleugereix. L'erudit rebaixa el gruix del seu discurs; el tímid guanya uns graus de seguretat. Els músculs semblen relaxar-se i les mirades prenen un aire somiador. El llenguatge, el temible llenguatge xifrat —diuen que sectari— del cinèfil, perd, no ho sé..., precisió. De cop i volta s'escolta la primera onomatopeia i tot seguit esclaten els pleonasmes. Saltem de “Cahiers du Cinema” a “Mondo Brutto”. De la càtedra al bar de la cantonada amb olor de croquetes fregides. Oh, quina delícia!

Va així, paraula del nen Jesús de Praga. Ho he vist. Ho he viscut. Ho he experimentat, i encara no fa ni quatre dies.

I ara entra en escena una paradoxa. Nicholas Ray, a *The Lusty Men*, ens donà males notícies. A partir d'un determinat moment, no hi ha camí de tornada cap a casa. Més tard o més d'hora, el dit del Gran Quefe assenyala cap a la porta de sortida; tots intervenim en la superproducció del Paradís Perdut. Era el 1952. N'eren protagonistes Robert Mitchum i Susan Hayward. (Entre parèntesis: Ray insistiria sobre el particular el 1973 amb *We Can't Go Home Again*, obra inacabada que quasi ningú no ha vist, el títol de la qual parla per si mateix. Fi del parèntesi).

Però l'any 1953 Nick Ray dirigí Sterling Hayden i Joan Crawford —no ens deixem Mercedes MacCambridge— a *Johnny Guitar*. Declaració d'amor cortesia de Puixkin; inoblidable cançó de Victor Young i Peggy Lee, prohibida les tardes de pluja. I jo, i d'altres si fa no fa com jo, hem sentit una i dues i fins a cent vegades, o encara més, que tornàvem a casa, que hi arribàvem, que hi érem —acollidora olor de Nescafé i tabac ros, una pila de còmics de l'Alan Moore per estrenar a la taula del saló, el gat que corre a rebre'm— en parlar, només en parlar, de *Johnny Guitar*.

Aquesta sensació de familiaritat despresa o irradiada pels westerns, resulta tan intensa, aclaparadora a estones, que no es pot deure només al fet que sigui un gènere sovintejat a la infància. Al cap i a la fi, altres productes consumits al mateix temps i també força gratificants no són capaços, ara com ara, de generar respostes emocionals ni de bon tros equivalents. Per exemple, el record d'un *hit* de l'època com *Els Chiripitiflàuticos* em deixa més aviat fred, mentre que els ninots d'Herta Frankel ja solament m'esgarrapen un somriure tímid i ja només m'interessen a tall de perllongació del mite teatral dels Vienesos i com a precedents de les filigranes de Jim Henson, i poca cosa més. Les sèries d'espies m'avorreixen, excepte *Los Vengadores* i *El prisionero*, que encara no està gens clar que ho

siguin, d'espies. *Strar Trek* i *Viaje al fondo del mar* em posen les galtes del color dels tomàquets... Cal que continui? M'adono, doncs, que en apropar-me al planeta western, més que nostàlgia el que experimento és, sense exagerar, un fenomen quasi d'anagnòrisi, i posats a aventurar explicacions em sembla que no em queda altre remei que endinsar-me pels carrerons on habiten l'inconscient i les estrafolàries, barroques, criatures del simbolisme.

Heu de saber que, com a apocalíptic que sóc, tinc el vici o la virtut de veure i pensar i entendre el cinema com una operació creativa on tota una sèrie de símbols es fonen, barregen i sumen esforços i continguts —en ocasions antagònics, per què no— amb l'objectiu d'articular artefactes metafòrics, unes vegades més grans que els elements que l'integren i d'altres més petits, segons el talent o les intencions del cineasta responsable. I de tots els gèneres en catàleg, m'arrisco a jurar que és el western aquell que ha aconseguit: a) conjugar amb més netedat i harmonia les esmentades unitats simbòliques, per més minúscules i sense transcendència aparent que siguin; i b) establir, amb simètrica i —potser— consegüent pulcritud, discursos de caire existencial capaços de guardar un virtuós i sorprenent equilibri entre la carn i el fer volar coloms; entre l'abstracció en estat pur i la crua condició física. És a dir, tot western es presenta d'entrada com el relat èpic de l'esforç d'uns cossos i d'unes voluntats a través, o en contra, d'un espai; però tal document de conquesta, d'exploració, de penúries, de pioners, lluny d'esgotar-se en si mateix com faria, per exemple, una crònica de successos, un relat naturalista o un assaig històric, se les arregla per proporcionar-nos, ni que sigui de manera tangencial o en segon pla, comentaris i informació d'un grapat de constants de la nostra condició individual o col·lectiva que, al capdavall, ens volen enfrontar a dilemes vitals i sense data de caducitat relatius a qüestions com el nus mort/amor, la fidelitat a les idees i el proïsme, els estralls del temps, etc. etc.

Així, en el seu aspecte més formal i obvi o immediat, global, el western ha establert cordials relacions amb gairebé totes les branques del fet cinematogràfic —l'hem vist disfressar-se de musical a *Oklahoma* i *La leyenda de la ciudad sin nombre*, reelaborar el gòtic de les Brontë a *Duelo al sol*, prendre's un *trip* a *El Topo*...— i ha esdevingut, sense complexos de cap mena, ans al contrari— al·legoria dels totalitarismes a *Solo ante el peligro*, advertència del tarannà depredador de la cultura industrial a *La balada de Cable Hogue* i denúncia sobre la feblesa dels mites a *El hombre que mató a Liberty Balance* i *Sin perdón*. Ara bé, no ens podem quedar a la superfície, tot i que l'epidermis és l'espai que dicta la moda. Cal esmolar la vista i els sentits fins a percebre que, siguin quines siguin les aparences i les pretensions del conjunt, i en gran mesura operant al marge de la seva qualitat, en el si de tota pel·lícula de l'oest roman intocable, invicta, una munió de figures simbòliques que cerquen l'inconscient de l'espectador amb un llenguatge que té l'encant de ser impossible de racionalitzar en la seva totalitat. I això a causa, d'una banda, del seu tarannà perversament polisèmic i, de l'altra, de la inexistència d'eines adequades per explorar-lo a fons, llevat potser de la intuïció.

Com a gènere principalment d'espais oberts —que Howard Hawks em perdoni—, el cinema de l'oest conjuga gran nombre de construccions simbòliques vinculades a la natura i els elements. Paisatges de poderós alè arquetípic, com el bosc —laberint natural on t'adreces en busca de refugi o del qual has de fugir, fertilitat sense control ni planificació— o el desert —sorra vermella de Monument Valley, antecedent d'algunes visions de J. G. Ballard, o sal. Llimbs, terra de ningú per a la penitència, la catarsi i les aparicions, conviuen amb bèsties carregades de ressonàncies com voltors, llops, rèptils, braus i xais, pedra angular, aquests darrers, d'una activitat ramadera que manté un secular, bíblic,

contenciós amb l'agricultura —vegeu *La puerta del cielo* i *El forastero*. La tempesta és un fenomen inevitable quan la caravana ja fa estona que s'ha posat a caminar —*Caravana a Oregon*, *Caravana de mujeres*— i les aigües dels rius bullen en paral·lel a les passions d'aquells que els naveguen a *Río sin retorno*. El fang acompanya i subratlla la misèria moral i material dels antiherois de *Duelo en el barro* i la boira difumina l'origen, les intencions i l'incert destí dels protagonistes d'*El seductor* i *El jinete pálido*. A *El rostro impenetrable*, l'Atlàntic posa punt i final al viatge, i a *El oro de Mckenna* el paisatge sencer actua en contra dels exploradors.

Tot i això, que no és pas poc i que s'agermana amb les fórmules narratives de les escoles romàntiques i modernistes, ben conegudes a Amèrica gràcies a la literatura de Hawthorne, Poe o Melville, el símbol definitiu d'aquests films, la seva màxima creació, aquella que ha prosperat fins a les dimensions de tota una icona de masses, no ha de ser altra, no ho pot ser tampoc, que la figura del vaquer, el *cowboy*, el *lonesome cowboy* de les balades o, ben mirat, el genet rodamón, ja que el personatge en qüestió minva si l'encabim en un ofici determinat —per no parlar de l'error d'atorgar-li una sobredosi de dades biogràfiques.

Sotmès a un buidat progressiu i a una estilització des de la prehistòria dels serials protagonitzats per Tom Mix, Bronco Bill i William S. Hart, el vaquer pot no ser ben bé el centre del western; però aquest perd gran part del seu sentit i magnetisme si prescindeix dels seus serveis. Cap altre personatge no pot fer-li ombra: el xèrif té interès, però peca de distant —excepte aquells que no ho són, de xèrifs, en començar la cinta— i el soldat de cavalleria, o és patètic i víctima, o un pobre diable —llevat que dugui insígnies de sergent i el cos de Victor McLaglen—. Mala peça els terratinents i covards de mena, els cambrers del *saloon* i els propietaris de la funerària. Massa mira'm i no em toquis, els tafurs fluvials... Tot afeccionat ho sap i ho admet: res com el *cowboy*, encara que toqui el banjo model Gene Autry o que estigui fet de tinta i paper com Lucky Luke. Ell guia les regnes del nostre punt de vista d'espectadors, coordina les intervencions dels blocs simbòlics abans descrits —i pot arribar a decidir-ne el significat final— i exerceix —subliminalment?— una mena de pedagogia de les coses del món i de la vida que apropa el planeta western a les venerables i venerades fabulacions de la cavalleria medieval, per més que en el vaquer no s'hagi de veure la còpia sinó el revers, el negatiu, del cavaller. Les diferències salten a la vista: el cavaller va a la recerca de coneixements d'acreditat valor socialitzant; el vaquer milita a les files de la misantropia. Comparteixen codis de conducta força estructurats, però mentre l'un confia en la benevolència de les lleis divines, l'altre se'n manté al marge amb precaució un pèl supersticiosa. El cavaller és monàrquic de tota la vida; el *cowboy* tria entre la república i l'anarquia. A ambdós els espanta el sexe contrari, temor només comprensible en el cas del vaquer, car les dones del seu entorn no practiquen precisament l'amor cortès. El cavaller expressa la necessitat, el desig i la imminència d'un salt qualitatiu; el vaquer una pèrdua, un enyor. L'un fa història; l'altre la sobreviu.

Jean Cau o Cao —haig de citar de memòria, ho sento, vaig perdre aquest volum en alguna pensió del Camp de Gibraltar a principis o a mitjan vuitanta— escriví en l'assaig *El caballero y la muerte* que no hi ha bellesa que ens commogui tant com la d'un home quan avança. I esmentava com a exemples les excel·lències de la iconografia cavalleresca —l'assaig era dedicat a Dürer i el famós gravat—, el “paseillo” dels toreros i el caminar dels *cowboys* que surten del *saloon* per batre's en duel —em pregunto si Cau/Cao coneix *Por un puñado de dólares*, on una plaça de braus acull una batussa entre dos Colts del 45 i una armadura. Recordo amb claredat les paraules del poc conegut autor francès —secretari de Sartre— perquè confirmen la meva creença que bona part, si no tota, de l'evocadora

aurèola que envolta la imatge del vaquer es relaciona amb la seva gestualitat. Quan John Ford ensenyava a caminar John Wayne feia, penso, quelcom més que polir les tècniques i la imatge d'un jove aspirant a astre de Hollywood: experimentava una gramàtica i un canal cinètics —que dirien els psicòlegs Julius Fast i Edward H. Hess— de via directa i alta velocitat cap a les consciències dels espectadors.

Wayne està lluny de ser un actor d'envergadura, però té la virtut de transformar-se en presència, habilitat negada a la majoria dels actors de talla, però indispensable quan del que es tracta és d'encarnar ens simbòlics. Intèrprets de les dimensions de Paul Newman, Charlton Heston, Marlon Brando, James Cagney, Gregory Peck, Henry Fonda, etc. han aportat grans personatges al planeta western, però fer el *cowboy* queda reservat, amb les honroses excepcions de Gary Cooper i James Stewart, per a l'escola de Wayne, Alan Ladd, Randolph Scott i Clint Eastwood —escola que troba els seus heterodoxos en el fosc Robert Mitchum, el nerviós Burt Lancaster i els agònics James Coburn, Lee Van Cleef i Warren Oates. Actors amb fusta de serie B transfigurats per a la història gràcies a un gènere que començà com a sèrie B i de vegades Z. Què, lector, creiem o no en la justícia poètica?

Recordava Guillermo Cabrera Infante, sant pare de tots els cronistes, que la crítica va dir d'un dels actors esmentats que resultava molt natural sobre la sella i sobre l'horitzó. Bona troballa, certament, ja que les senyes d'identitat del vaquer em fan pensar en una visió idealista de l'horitzó. Hieràtic però no glaçat, transparent però amb betes de misteri, llunyà i proper, heus aquí el nostre *cowboy*. Mimètic amb l'entorn, d'ego moderat i home de poques però justes paraules, el llenguatge corporal del *cowboy* busca ser —i ens parla de— un tot sense sotrac ni ruptures, un moviment de llarga durada que avança i avança i avança a través dels diferents estrats de la topografia i de la sociologia —les prades, les ciutats, el fort, el territori indi—, amb aquell *estar sense estar* de què tant hem sentir parlar els místics, d'aquí i de l'orient.

De l'horitzó surt el vaquer, per l'horitzó se'n va. En el primer cas, acostuma a apropar-se a una finca o a un poble que, apamat a fons, té les característiques d'un taulell de, per exemple, el joc de l'oca —casualment, la construcció simbòlica preferida dels pelegrins de la Via Làctia. En el segon, estiguen atents a l'instant carregat de màgia quan la seva verticalitat s'intersecciona amb l'horitzó. És un moment fugaç, que acostuma a arribar al final de la projecció, però que pot valdre per tota la pel·lícula. Com que la imatge s'enregistra a contrallum, vaquer i cavall formen ara una unitat, la unitat, la germanor de les criatures sensibles residents entre el cel i la terra. Entre dalt i baix; entre els mons subtils i la matèria feixuga. I potser és per representar això que l'hem inventat, el *cowboy*. Que hem hagut d'inventar-lo! Per encarnar tota la creació dotada de sentits i oferir-nos —recordar-nos: anagnòrisi— la seva vertadera mida i el seu lloc al quadre de les coses. Per representar-nos. A mi i a tu que em llegeixes i a aquell altre que et mira llegir i al mamífer domèstic que dorm vora el foc, àngels, tots!, lluny de casa —i no s'hi pot tornar—, rodamons a la frontera entre la pols i la divinitat.

Al principi fou el western, he escrit unes pàgines —i uns dies— abans. I al final?, em pregunto ara. Ho serà també al final?

El cronista escriu amb la cantonada dels quaranta ja més que a la vista. Matí rere matí, cara de pòquer davant el mirall. Primer pla, jo. Contraplà, el mirall amb mi. Simetria de duel de western, que només Sam Raimi gosà trencar a *Rápida y mortal*. El pla emmirallant-se en el contraplà, i a l'inrevés. Un recurs que amaga una idea. Amb qui s'enfronta el vaquer? Qui l'espera, de debò, al final del pelegrinatge cap a les terres de l'oest? No mencionen els ermitans un doble diabòlic al qual més

tard o més d'hora s'ha de reptar?

Quaranta ja, i han vingut per quedar-se. Soltada pèrdua de tolerància amb el mam, eufòria i ploreres, molèsties abdominals, pèrdua d'olfacte. Caram, més que de vaquers em sembla que ara parlo de criatures de Martin Amis. Excèntrics i agredolços nens morts que escolten la nit, a veure si reben la Informació.

I parlant d'escoltar, amics... No heu sentit pas, no ho sé..., el renillar d'un cavall? Sí, sí, ara torno a sentir-lo... Fora, al jardí...

Serà blanc? Serà negre?

—Bah, no et preocupis, foraster —em respon el jo del mirall, i alça el seu Colt—. Blanc o negre, l'hauràs de muntar.

Igualada-Sitges, octubre 2000.

**MIQUEL-ÀNGEL GARCÍA BARRAL** (Igualada, 1960). Escorpí, fumador, gnòstic i sentimental. Va escriure un llibre sobre el músic negre Stevie Wonder juntament amb Javier Castellanos. Va treballar per a *Selecciones Ilustradas* i ha escrit en tots els periòdics i revistes de la comarca de l'Anoia, amb una sola excepció. Fa ràdio i televisió, ha rodat curtmetratges i va obtenir un guardó a la Semana Negra de Gijón. Sobreviu com a PIME El que més li agrada, però, es llegir, veure cinema i teatre, escoltar programes de matinada, alternar restaurants exòtics amb bars de barriada i cuidar gats. Es qualifica de dissident de tot i de tothom, començant per ell mateix. El seu lema és: "Feu el que vulgueu".

Imatge de la pel·lícula The Wild Bunch (Warners, 1969) FOTO: EL GRAN LIBRO DEL CINE. EDITORIAL HMB, SA.

