

SAM SHEPARD Y LA TRANSFIGURACIÓN DEL OESTE SAM SHEPARD AND THE WESTERN TRANSFIGURATION

Eugenia Flores de Molinillo (guiquiflores.m@gmail.com)
Universidad Nacional de Tucumán

Resumen

A partir de la percepción del Oeste estadounidense –difundida, entre nosotros, principalmente por el cine- como un territorio que privilegia la lucha por la supervivencia en una naturaleza hostil, y contrincantes de origen diverso -desde los habitantes originarios hasta blancos desplazados, con diversos grados de incivildad y/o delincuencia-, se privilegia la idea de situaciones con diversos grados de complejidad y violencia. Por algo dijo Borges alguna vez que el “Western” había logrado rescatar la épica que la literatura olvidó. En su copiosa obra teatral Sam Shepard crea un Oeste cuya hostilidad no deriva de su geografía, más allá de su excelente uso de lo emblemático o simbólico, sino que alberga conflictos de tipo psicológico y familiar. Las obras elegidas para el análisis, como típicas de su producción son, *True West (El verdadero Oeste)* y *Buried Child (El niño sepultado)*.

Palabras claves: Shepard; oeste estadounidense; western; sueño americano

Abstract

Starting from the perception of the American West -spread among us mainly by the cinema- that privilege the struggle for survival in a hostile natural environment and facing opponents of diverse origins -from the native inhabitants to displaced whites, with varied degrees of rudeness and / or delinquency-, thus privilege situations that action in various degrees of complexity and violence. Borges once wisely said that the "Western" had managed to rescue the epic that literature forgot. In his abundant theatre work, Sam Shepard creates a West whose hostility does not derive from its geography beyond its excellent use of the emblematic or symbolic, but harbors psychological and family conflicts. The works chosen for the analysis, True West (The true West) and Buried Child (The boy buried), are representative of his production.

Key Words: Shepard; american west; western; american dream

Alguna vez dijo Borges que el *western*, ese inmenso corpus de relatos cinematográficos que Hollywood hizo florecer y que en mi infancia tucumana solíamos llamar “películas de *coboy*”, supo rescatar la épica que la literatura había olvidado.¹ La historia, la acción y la pasión se conjuraron, guionistas y

directores mediante, para entretener a los espectadores activando sus emociones básicas –temor, incertidumbre, simpatía por el héroe, odio hacia el villano, pesar por las derrotas, alegría por el triunfo y por el final feliz, cuando lo había– a través de incontables kilómetros de celuloide que encendieron las pantallas de los cines y el entusiasmo de

¹ Lo dicho por Jorge Luis Borges me fue relatado por una colega, la Dra. Elena Rojas Mayer, en una conversación informal durante una comida

ofrecida al escritor durante su visita a Tucumán en 1978, cuando recibiera el título *Doctor Honoris Causa* de la Universidad Nacional de Tucumán.

tantas generaciones, ya desde los días del cine mudo.

El marco temporal donde tienen lugar las peripecias de los westerns suele ser sobre todo la segunda mitad del siglo XIX, y por lo general el héroe es un cowboy que viaja a caballo, con mucho de caballero andante, incluyendo su vocación por “desfacer entuertos”. Sus amplios periplos lo hacen interactuar con bandidos, aborígenes, abogados, buscadores de tesoros y granjeros, además de la infaltable joven que proporciona el toque romántico. La música suele conformar un género particular, de ritmo sostenido, eficaz compañía de la acción. Se acentúa la aridez del paisaje y la pequeñez de los poblados. Apelando una vez más al vocabulario tucumano de mi infancia, el “ator”, aunque no lo advirtiéramos entonces, encarnaba los ideales que el “American Dream” defendía como deseables: físicamente fuerte, bien plantado, honesto, democrático, generoso, desinteresado, independiente, y llevaba las de ganar frente a quienes se le oponían en sus andanzas por esas vastas, áridas soledades que empezaban a conocer las vías férreas, el telégrafo y los conflictos originados por la posesión de la tierra o del ganado vacuno, o bien por la presencia de malhechores fugitivos de la justicia.

El western fue el género más popular de Hollywood desde principios del siglo XX, a partir de la película muda *El gran robo del tren* (1903), que dirigiera Edwin Parker, pasando por obras maestras como *La diligencia* (1939), dirigida por John Ford o *A la hora señalada*

(1952), de Fred Zinnemann, hasta aproximadamente los años 60, cuando la producción del género se redujo considerablemente. Hubo, sí, una vasta cosecha de variantes, desde el *spaghetti western* hasta historias del tipo clásico jugadas en escenarios contemporáneos, como *Junior Bonner* (1972), de Sam Peckinpah, y *Los tres entierros de Melquiades Estrada* (2005), que dirigiera Tommy Lee Jones.

El American Film Institute define el western como “el film en el oeste estadounidense que encarna el espíritu, la lucha y los cambios de la nueva frontera.” El término “western” con el que aludimos al género, parece haberse originado en la revista *Motion Picture World Magazine*, en Julio de 1912, donde el cronista define al género en los mismos términos que usaría el mencionado Instituto a modo de “oficialización” de sus características.

El autor de innumerables novelas del *tipo pulp fiction*, Frank Gruber (1904-1959) clasificó los argumentos de los westerns distinguiendo siete categorías:

1. *Historia del ferrocarril*. El argumento se centra en la construcción de las líneas férreas, el tendido del telégrafo, o bien algún tipo de tecnología o transporte.
2. *Historia de “ranchers”*. La posesión de la tierra es amenazada por delincuentes o bien por ambiciosos propietarios que quieren ampliar sus dominios.
3. *Historia de imperialismo*. Alude a la posesión de tierras o de petróleo, con el clásico argumento de pobre que se hace rico.

4. *Historia de venganza.* Mostrando generalmente la persecución llevada a cabo por quien ha sido despojado de sus posesiones e intenta recuperarlas.

5. *Historia de caballería e indios.* La historia se refiere a la “domesticación” de la tierra para que el hombre blanco se establezca en ella.

6. *Historias de bandas de delincuentes,* en las que los delincuentes dominan la acción.

7. *Historia de hombres de ley.* La autoridad y su accionar dominan el argumento.

Esta enumeración puede no ser perfecta, pero es bastante inclusiva y refleja un rasgo inescapable del western, válido tanto para las novelas como para las películas del género: la vastedad de la geografía en la que se desarrolla la acción. Hay “saloons”, hay interiores de las viviendas, hay oficinas de las autoridades. Pero también existen esos espacios inmensos, esas montañas más o menos lejanas, esos largos senderos y caminos que parecen avanzar en busca de hogar, de justicia, del amigo o el familiar perdido. Esto es lo que Sam Shepard aborda a menudo en su dramaturgia, si bien no nos muestra la acción misma sino solamente a través de la conversación de sus personajes, y no porque se sienta constreñido por las limitaciones de un escenario, sino porque el Oeste al que él alude es un Oeste mancillado por los vicios morales de la civilización que lo ha conquistado y ocupado. Los horizontes, generalmente plenos de sugerencias de un mañana mejor en la visión cinematográfica, rara vez aparecen en sus obras teatrales. Sí,

los vemos en *Paris, Texas* (1989), de Wim Wenders, película cuyo guión le pertenece, pero tengamos en cuenta que aquí Shepard es parte de un equipo de realizadores.

Sam Shepard, fallecido en julio de 2017, nació en 1943, y entre nosotros es más conocido por su labor actoral: mencionemos, casi al pasar, que fue el veterinario que muy oportunamente conoce Dianne Keaton en *¿Quién llamó a la cigüeña?* y el agricultor estafado por Richard Gere en *Días de Gloria*. Pero, artista multifacético, su labor como dramaturgo –casi medio centenar de obras teatrales– guionista, cuentista y hasta músico, le ha dado un merecido lugar de privilegio entre los creadores estadounidenses del último medio siglo, más allá de lo que pudiera haber logrado como actor. Desde de sus contactos iniciales con el cine, su hogar emocional fue el desierto. Tal vez la experiencia de ser co-guionista de *Zabriskie Point* (1970), la discutida película de Michelangelo Antonioni, le reveló la riqueza semántica de la experiencia humana frente a la amenaza de la soledad total. Tal vez el ascetismo del desierto le impresionó como un contraste absoluto frente al barroquismo de las ambiciones y los conflictos que acosan a los individuos en las sociedades urbanas.

En esta oportunidad intentaré una aproximación a dos de las obras de Shepard, elegidas como portadoras de su estética dramática y de su fidelidad a la concepción del desierto como escenario de la agonía –si no la muerte– del “American Dream”. Estas obras son: *El niño sepultado* (*The Buried Child*), de

1978, y *El verdadero Oeste (True West)*, de 1980².

El niño sepultado, en cuyo estreno -1978- el protagonista fuera Ed Harris, dramatiza a una familia disfuncional en el contexto de un *ranch* en el Oeste. Las notas escénicas para "narrar" el drama abren la obra con un diálogo un tanto "gritado" entre los componentes de un matrimonio ya mayor, con el marido, Dodge, en escena, y su esposa en la planta alta de la casa. Pronto llegará el nieto, hijo de Tinden, el primogénito de la pareja. El muchacho viene con su novia, ojos jóvenes que contemplan la decadencia familiar. El segundo hijo, Bradley, regresa de la huerta, cargado de choclos, inesperada cosecha en un predio que los dueños de casa consideraban estéril. Después vendrá la gran cosecha de zanahorias, igualmente inesperada, sugerente de algún misterio que supera toda lógica. Lo dejaremos ahí, apuntando al uso que hace Shepard de una suerte de realismo mágico que esconde terribles episodios de la vida de los personajes. La economía verbal del autor exige la atención total de espectador. Esta obra hizo a Shepard el recipiendario del Pulitzer Prize en 1978. Su profunda compasión por el sufrimiento no alcanza a impedirle la creación de situaciones cuya única salida pareciera ser la muerte, que le llega a Dodge, el patriarca, quien ha vivido buscando en el alcohol una salida para su conciencia torturada por "el niño sepultado", a quien él mismo matara... y sus razones tenía,

¡ya que era el producto de la unión incestuosa de su esposa con el hijo mayor de ambos!

El crítico John Clum, en su ensayo "The Classic Western and Sam Shepard's Family Sagas", recuerda que la película *Veracruz* comienza con Gary Cooper, enfocado a gran distancia, cabalgando lentamente, apenas una minucia en el vasto desierto mejicano. Cuando Williams Wenders filma *Paris, Texas*, con libreto de Sam Shephard, la escena muestra a Harry Dean Stanton vestido con un viejo traje de calle y gorra de béisbol en la cabeza avanzando indeciso por el extraño, blanco desierto de Mojave, como una extensión de cenizas post apocalipsis. Mientras la primera imagen sugiere la llegada de un elemento redentor que obrará dentro de pautas de sanación para esa tierra baldía, lo que la segunda figura sugiere es la imposibilidad de tal sanación en ese contexto postapocalíptico.

El verdadero Oeste (*True West*)

El crítico de teatro *del San Francisco Chronicle* opinó así tras el estreno de esta obra: "La obra maestra de Shepard... nos dice una verdad, como la ve un genio de 37 años". Y agrega:

La obra es clara, divertida, naturalista. También es opaca, terrorífica, surrealista. Si esto le suena contradictorio, se ha percatado de un aspecto que hace de Shepard un ganador: la habilidad de hacer que usted crea

² Ambas obras están incluidas en *Seven Plays*, by Sam Shepard, New York: Bantam Books, 1984.

que está viendo una cosa cuando al mismo tiempo él le está presentando otra.

El conflicto de *El verdadero Oeste*, con algunas reminiscencias bíblicas, surge del encuentro de Lee y Austin, hermanos cuya madre salió de vacaciones y dejó su propiedad en manos de Austin, quien debe cuidar las plantas mientras está sumergido en la escritura de un guión cinematográfico que debe presentar al director de la futura película. Lee, desordenado, oportunista, con una fuerte inclinación de apoderarse lo ajeno –toma prestado el auto de su hermano para circular por la zona y entrar en las granjas para robar tostadoras, televisores, etc.– conoce a Saul Kimmer, al Director, y le expone algunas ideas sobre los cambios que deberían hacerse en el guión de su hermano, logrando finalmente convencerlo de que el guión a filmar será el suyo, si bien Austin le tendrá que ayudar en los detalles de la escritura, que él no domina en absoluto. El triunfo de Lee inaugura un crescendo de tensiones entre los hermanos, que culmina cuando Austin, el intelectual, parece envidiar la experiencia de Lee respecto a su vida en el desierto, y le ruega que lo lleve allí con él para encontrarse con el padre de ambos, que ha hecho del desierto su hogar.

Austin: ¡Aquí no hay nada real, Lee! ¡Y yo, menos que nada!

Lee: Bueno, de eso no te puedo salvar.

Austin: Bueno, podés dejar que vaya con vos.

Lee: No hay caso, socio.

Austin: ¡Podrías dejarme ir con vos, Lee!³

La agresión física aparece y, en medio de una “fraternal” pelea, cuando Austin está a punto de estrangular a Lee, la madre regresa de su viaje a Alaska. Como si Alaska la hubiera congelado en vida, la madre apenas se altera por sus flores muertas, su casa en desorden y sus hijos peleándose a muerte, y decide irse a un lugar más tranquilo. La última imagen, con los hermanos enfrentándose en un *tableau* a contraluz, los puños en alto, que sin duda implica un cerramiento a cualquier futuro de concordia.

Durante casi toda la obra hay una presencia que juega como el pulso mismo del desierto: el aullido de un coyote y el chirrido de los grillos, cuya intensidad varía. El título de la obra regresa impregnado de preguntas imposibles de contestar: ¿cuál es el “verdadero” Oeste? ¿el literario o el auténtico? El Oeste... ¿es o no un paraíso? Cuando los míticos Adán y Eva son expulsados del Edén, parten hacia el Oriente... ¿Es, pues este Oeste, el Paraíso? En fin, la simbología de Shepard, original y polisémica, apunta más bien a la complejidad de todo lo humano.

Nada ni nadie parece poder triunfar en esa naturaleza hostil, en la que lo único que da signos de crear nueva vida son los restos del cuerpo del bebé fruto del incesto, quien fuera enterrado en el jardín. En su “Introducción” a *Seven Plays*, Richard Gilman especula: “¿Es la infancia sepultada en la imagen adultade la vida secreta de las familias, que entierran el producto de su falta de amor?” (Shepard, xxii). La civilización que en tal terreno se levanta

³ La traducción me pertenece.

tiene la fragilidad de los sueños, y la ceguera de quienes allí viven puede ser fatal.

El legado de Sam Shepard

A los 73 años Sam Shepard recibió, valeroso, su sentencia: esclerosis lateral amórfica. Su obra había sido prolífica y celebrada. Además de su medio centenar de piezas teatrales, lució sus dotes de cuentista en antologías como *Luna Halcón*, *Crónicas de Motel* y *Cruzando el Paraíso*, pobladas de emblemas de la épica de la carretera: gasolineras aisladas, bares de camioneros, pueblos fronterizos. Sabiendo que la enfermedad era mortal, quiso narrar ese mundo que era sin duda parte de su vida. Comenzó a principios de 2016 escribiendo en un cuaderno, para luego recurrir a un grabador a partir del cual sus hijos Hannah, Walker y Jesse, además de Patti Smith, su fiel amiga, transcribían los textos, y al final, dictando sus palabras a alguno de ellos. Llegó a ver *El espía del yo* terminado y lo pudo revisar antes de morir. El espía del yo es una destilación en estado puro de la estética del escritor. Hay dos voces: la de un anciano que parece una enfermedad degenerativa que lo va paralizandopoco a poco y la de alguien “positivamente al servicio de una críptica agencia de detectives”, que espía sus limitados movimientos. El lenguaje es íntimo y directo, críptico en ocasiones, aunque el tono que subyace es de gozosa afirmación. La prosa final de Shepard, de una firmeza y pulcritud sin adornos, recuerda el despojamiento del también dramaturgo y narrador Beckett, una de sus primeras y más duraderas influencias. Un anciano enigmático

da sorbos a una botella de *bourbon*, sentado en una mecedora, en el porche de su casa. En un desdoblamiento característico de los planteamientos del dramaturgo, *El espía del yo* registra atentamente las efusivas reflexiones y sentimientos del individuo observado. En torno a ambos personajes, el paisaje esencial es el desierto. De cuando en cuando, fugazmente, irrumpen ráfagas de acción: un incendio en los arbustos, inmigrantes irregulares perseguidos por patrullas fronterizas, un caballo cuyo galope corta en seco un disparo. El anciano que espera la llegada de la muerte no está completamente seguro de que las imágenes que cree estar viendo sean reales. De regreso a casa, una luna gigantesca ilumina a los hijos empujando la silla de ruedas de su padre. En la última frase de este volumen de 82 páginas, Shepard sopesa la dificultad que le supondrá remontar los peldaños de la escalera. Será el último tramo del viaje, en el que nadie podrá acompañarlo.

Shepard nos lega en su obra teatral un Oeste cuya hostilidad no deriva de su geografía, más allá del excelente uso que hace de lo emblemático o simbólico que tal geografía sugiere, sino que alberga conflictos de tipo psicológico y/o familiar. La periodista uruguaya Bárbara Celis le pregunta a Shepard acerca de la presencia reiterada de la soledad en su obra, a lo que él responde: “Es la experiencia central de la vida moderna. Todos luchamos contra la soledad. Hay quien la elude buscando la seguridad de una familia, otros se rodean de gente. Yo escribo, porque es una compañía constante” (Web, 5-9-18).

La presencia del Oeste en el imaginario estadounidense y la variación de su percepción a través del tiempo se hace significativa cuando comparamos dos novelas icónicas separadas por casi siete décadas: *The Adventures of Huckleberry Finn* (1884) de Mark Twain, y *The Catcher in the Rye*, de Jerome David Salinger, de 1951. Huck, adolescente del siglo XIX, concluye el relato de sus aventuras comunicándonos sus planes inmediatos de partir al “territorio”, como eran llamadas las tierras más allá del Mississippi: “Me parece que tengo que marcharme rumbo al territorio antes de que vayan los otros, porque la tía Sally piensa adoptarme y civilizarme, y no soporto la idea. Ya estuve allí.” Ese “territorio”, ese Oeste, significa para Huck la posibilidad de ejercer su libertad individual sin tener que someterse a los dictados de una sociedad donde la delincuencia, las injusticias y las restricciones lo han abrumado. En *El cazador en el centeno*, el protagonista, el inolvidable Holden Caulfield, narra su historia desde un psiquiátrico situado en la costa oeste, cerca de Hollywood, donde su hermano vive, y –al decir de Holden– se prostituye trabajando para el cine. El sueño americano ha cumplido su ciclo. De ser la tierra donde el individuo puede encontrar las mejores oportunidades para vivir su libertad, elegir su rumbo y cumplir su destino, el Oeste, último reducto del sueño americano, se convierte en el lugar en el que confluyen ese individuo y las limitaciones que acosan a la condición humana, empujándola hacia la esterilidad de un futuro sin esperanzas.

La dramaturgia de Sam Shepard, hijo del siglo XX como Jerome David Salinger y como su personaje, Holden Caulfield, ha sabido captar esa visión, no con amargura, pero sí con el pesar de dar testimonio del final de un sueño que alguna vez pareció indestructible.

Referencias

- Clum, J. “The Classic Western and Sam Shepard’s Family Sagas”. Disponible en doi.org/10.1017/CCOL0521771587.011. 15/9/18.
- Gilman, R. (1984) Introduction. New York, Bantam Books.
- Shepard, S. *Seven Plays*. New York, Bantam Books, 1984.
- Salinger, J. D. *The Catcher in the Rye*. Harmondsworth, Middlesex, England, 1972.
- Twain, M. (1964). *Huckleberry Finn. Huck Finn and his Critics*. R. Lettis. R. F. McDonnell y W. E. Morris. New York: The Macmillan Company.

Artículo recibido: 12 de marzo de 2019

Artículo aceptado: 28 de junio de 2019