

Sobre la recuperación del mito quijotesco del cowboy. Rastro y huella de Bronco Billy

IGNACIO GAZTAKA EGUSKIZA
Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

Resumen

El *western*, en su calidad de mito, evoca una época que, gracias a la admiración que ha suscitado por parte del público, ha logrado huir del olvido. Este análisis cinematográfico centra su objeto de estudio en el filme *Bronco Billy* de Clint Eastwood (1980). Se ha seguido la línea histórica de este mítico *cowboy* que nos ha llevado a los orígenes del propio arte cinematográfico. Más tarde este personaje renacería gracias a James Rocos, antes de caer en manos de Eastwood. El *western* parece saber adaptarse a los mensajes y propósitos que directores de diferentes épocas y contextos pretenden lanzar al público, empleando personajes históricos nacidos del vientre de este género cinematográfico.

Palabras clave: Cine, *western*, Bronco Billy, Clint Eastwood, análisis cinematográfico

About the cowboy's quixotic myth recovery. Trace and footprint of Bronco Billy

Abstract

The western, as a myth, evokes an era that, thanks to the admiration it has aroused by the public, has managed to escape from oblivion. This film analysis focuses his studio object on Clint Eastwood's 1980 film *Bronco Billy*. The historical line of this mythical cowboy that has led us to the origins of cinematic art itself has been followed. Later this character would be reborn thanks to James Rocos, before falling into Eastwood's hands. The western seems to know how to adapt to the messages and purposes that directors from different eras and contexts intend to launch to the public, employing historical characters born from the womb of this film genre.

Keywords: Cinema, western, Bronco Billy, Clint Eastwood, film analyses

1. Bronco Billy a través del tiempo

El presente artículo tiene como objetivo seguir el rastro de la huella de un personaje del *western* clásico: Bronco Billy. Teniendo en cuenta que el *western* es el género cinematográfico norteamericano por excelencia (Bazin, 1990: 243). Este narra la Conquista del Oeste, la expansión de los Estados Unidos desde el océano Atlántico

hasta el Pacífico y el asentamiento de la cultura occidental en todo el continente norteamericano, para ello, el arte cinematográfico ha sido el medio empleado por la nación estadounidense para forjar sus héroes y sus mitos. Entre ellos, uno de los primeros personajes de ficción protagonistas de este tipo de leyendas de *cowboys* e *indios* fue Bronco Billy, personaje que ha sido empleado por directores de distintas épocas y generaciones. Cada uno de ellos lo ha empleado para su objetivos personales guardando, en todo caso, ciertos grados de similitud entre las distintas versiones del personaje. Aquí, trataremos de señalar tales diferencias y parecidos tanto del personaje como de la narración que protagoniza.

El *Bronco Billy* de Clint Eastwood trae al recuerdo el espectáculo del oeste que *Buffalo Bill*, a finales del siglo XIX, realizaba para mostrar a los ojos de Europa la vida en el salvaje oeste. La propia narración busca emular al ya mítico “vaquero” haciendo coincidir las iniciales de ambos personajes “B. B.”. Incluso el cartel con el que se publicitó la película guarda ciertas similitudes con los que *Buffalo Bill* promocionaba su espectáculo creado en 1883 [Figs. 1 y 2].

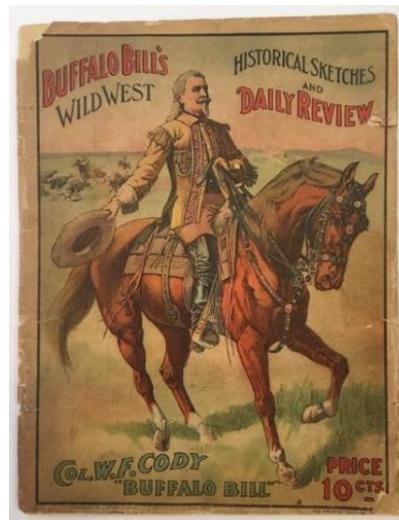
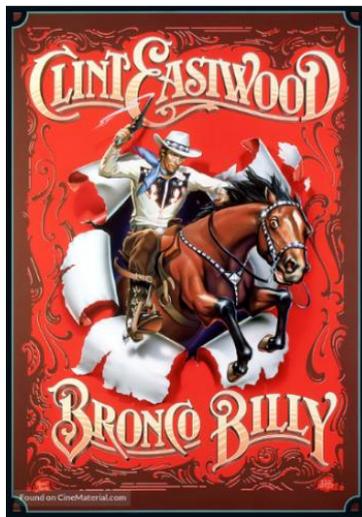


Fig. 1. Cartel de la película *Bronco Billy* (Clint Eastwood, 1980).

Fig. 2. Cartel del espectáculo de Buffalo Bill (1883).

Bronco Billy es una clara referencia al director de cortos cinematográficos del cine mudo de los años 1920, más conocidos como *nickelodeons*, por las monedas de 10 o 20 centavos que con que se pagaba la entrada a precio popular. Estaban dirigidos al público de la clase baja estadounidense, al que el cine convencional de la época le resultaba demasiado caro. Más exactamente, Gilbert M. Anderson (1880-1971), más conocido como “Broncho Billy”, pasó a ser una leyenda de estos primeros *westerns* de Hollywood de ahí surge el nombre de este mítico personaje de ficción. Anderson, que nació como “Max Aronson” (Kinzer, 2003), participó en el reparto del primer *western* cinematográfico de la historia, como miembro de la banda que asalta el tren del *The Great Train Robbery* (1902) de Edwin S. Porter (Springhall, 2011:21). El *Bronco Billy* de Eastwood hace referencia a esta cinta, citando sus propias palabras: “Un hombre (Billy McCoy) que vende zapatos en Nueva Jersey sueña con convertirse en un especie de Tom Mix (1880-1940) moderno o algo similar” (Schickle, 2010:149). Tom Mix fue otra estrella del cine *western* mudo de los años 1920, que compartía cartelera con los cortometrajes que realizaba Broncho Billy

Al igual que Billy McCoy, Broncho [Fig. 3] (o también escrito Bronco [Fig. 4]), se caracterizaba por poseer las “cualidades precisas para proporcionar a un vasto público la mezcla de moralidad pastoral americana y melodrama que podía seducirle”

(Astre & Hoarau, 1986:153). Varios autores lo denominan “Broncho” (Astre, Hoarau, Kiehn, Roth, Hoffer, Kehr) a pesar de que en algunos de sus cortos él se denominaba a sí mismo como “Bronco”. El fotograma 2 pertenece a la obra *Broncho Billy and the School Mistress* (Gilbert M. Anderson, 1912) y el fotograma 1 a *Broncho Billy and The Greaser* (Gilbert M. Anderson, 1914).

Bronco Billy lanza lecciones de conducta y moral a su público infantil que, metafóricamente, representa a la joven e inmadura sociedad norteamericana de los años veinte del siglo pasado a la que Anderson se dirigía, necesitada de héroes moralizantes. Esta especie de mesías con revólveres decían qué estaba bien y qué estaba mal, qué era correcto y qué no, de una manera sencilla para llegar a esas inocentes mentes (Schaefer, 2004: 553). Estos *star-cowboys* hacían de figuras paternas para aquella gente que no tenía una referencia admirable en la que proyectarse. Eso mismo le pasa al *Bronco Billy* de Eastwood que, para alejarse de la industrial y cruel civilización que le rodea, en el cine encuentra paz y moralidad, como más adelante se comprenderá.



Fig. 1. *Broncho Billy and The Greaser* (Gilbert M. Anderson, 1914). **Fig. 4.** *Broncho Billy and the School Mistress* (Gilbert M. Anderson, 1912).

2. La resurrección de Bronco Billy

El largometraje de Eastwood también puede considerarse como una dilatación de *The Resurrection of Broncho Billy* (James Rokos, 1970), ganadora del Oscar al mejor “corto de acción real” (Phillips, 1999: 126). Esta narración la dirigió James Rokos y fue escrita, entre otros, por John Carpenter, que también se encargó del montaje y la banda sonora. Protagonizada por un joven Johnny Crawford, entra en contraste con el *Bronco Billy* de Eastwood, mucho mayor pero igualmente soñador. Cabría enlazar la cinta del californiano con una supuesta “vida futura” del joven vaquero dibujado por Rokos, una vez logra salir de la ciudad. Esta narración es digna de ser rápidamente analizada pues sirve para comprender la peculiar psicología del *Bronco Billy* eastwoodiano, de dónde vendría y cómo se habría recreado anteriormente.

Para empezar, este soñador e infantil *cowboy* vive en una gran ciudad (del mismo modo que la Nueva Jersey natal del *Bronco Billy* de Eastwood cuando era joven), las paredes de su habitación están empapeladas de posters de estrellas del *Far West* como John Wayne, Kirk Douglas, James Stewart, etcétera. Su paranoia quijotesca lo acompaña en su día a día por la ciudad. El pasillo de la entrada de su casa está hermosamente decorado con una parral de plantas enredaderas [Figs. 5 y 6]. Estas representan la transición entre el espacio urbanístico –la ciudad– y su mundo imaginario –la naturaleza salvaje–. La frontera que conecta su mundo interior –el *western*– con el exterior –la realidad– no lo deja vivir acorde a las normas de la sociedad contemporánea, ya que para él no están separados.



Figs. 5-6. *The Resurrection of Broncho Billy* (James Rokos, 1970).

La total libertad de la vida fuera de los límites de la civilización, representada por la naturaleza y, en este caso, la flora que envuelve al joven Bronco, queda sencillamente representada por ese pasillo invadido por la naturaleza. A un lado él, dominado por la naturaleza, ha conquistado totalmente su hogar y su mente. Al otro, su vecina, que riega el jardín, ejerce control sobre la naturaleza que se le presupone a una persona que vive en la gran ciudad, en el siglo XX.

La propia narración se encarga de configurar su mundo imaginario dentro de la urbe. La gran creatividad y economía de recursos de este corto hace que varios planos ofrezcan más de un simbolismo oculto en el mismo encuadre. La línea del horizonte atardeciendo en la llanura (típico cliché del *western*) es sustituida aquí por un horizonte creado por el asfalto [Fig. 7]. El protagonista pasea entre los árboles de la ciudad, simulando que se halla inmerso en la naturaleza. Recibe un reloj, que no funciona, regalo de Wild Bill Tucker, un anciano cuentacuentos de leyendas del salvaje oeste al que admira y visita diariamente; un *old timer*, que es como se le presenta en los títulos de crédito. Con él se abstrae y enriquece su imaginario. Ambos se han quedado atrapados en el tiempo, en una época que no les corresponde, por ello su reloj está parado. Su larga silueta se enfrenta a los altos rascacielos [Fig. 8], que chocan con la horizontalidad de las amplias llanuras más allá de la frontera, enfrentando, metafóricamente, su “naturaleza” indomable a la sometida “comunidad”. En cierto sentido, parece estar enfrentándose a la sociedad.



Figs. 7-8. *The Resurrection of Broncho Billy* (James Rokos, 1970).

Al cruzar una carretera, su mente confunde el sonido del tráfico con el de un ganado de animales de granja, alimentando su demencia. Al cruzar un paso para peatones, en su mente, se bate en duelo con un hombre trajeado, es decir, con el uniforme del individuo cosmopolita de la era moderna [Fig. 9]. El montaje los contrapone en plano-contraplano, acercando la cámara a los personajes a medida que avanzan en el cruce. Broncho hasta desenfunda un revólver imaginario [Fig. 10]. Todo

queda en un falso clímax o anticlímax, si se prefiere, pues no ocurre nada, aparte de la extrañeza con la que el señor mira a este imaginario *cowboy* urbano.

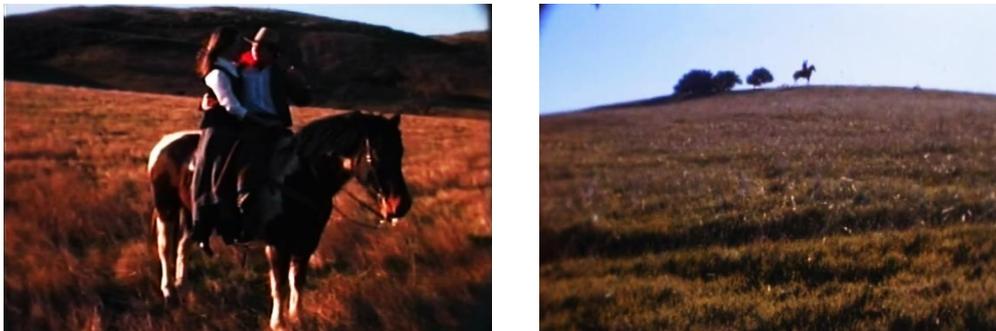


Figs 9-10. *The Resurrection of Broncho Billy* (James Rokos, 1970).

Seguidamente, entra en un oscuro bar en el que suena una pianola, probablemente invención de su hiperactiva imaginación. No tiene ni para pagar la media cerveza que un cliente le regala. Es tan pobre como el *Bronco Billy* eastwoodiano. Tras recibir una paliza en un callejón en el que le roban el reloj, se toma un refresco en un puesto callejero. Las dos trenzas simétricas de la camarera evocan al peinado típico de las nativas americanas reflejadas en el cine clásico.

Encuentra un lugar de descanso y tranquilidad en un parque cercano, bajo la copa de un árbol. Este momento contrasta con la asfixia y ruidos previos vividos en la ciudad. Una bella y joven artista lo ve y decide inmortalizarlo en un retrato. Él parece enamorarse de ella al instante, pero ella se aburre de su verborrea sobre el *western*, se levanta y se marcha.

De este modo, la última secuencia de la narración traslada al espectador a la delirante imaginación del protagonista, inspirada esta vez por lo que ha visto en el cuadro de la artista. Él se queda meditativo, valorando seguirla o no, mientras ella continúa alejándose. De repente, se oyen las rápidas pisadas de un caballo al galope (otro artificio de su psique). El parque en el que están se transforma en una magnífica llanura del oeste en la que está atardeciendo [Fig. 11]. Las imágenes, hasta ahora en sepia, adquieren color, queriendo contrastar la triste y apagada realidad en la urbe con la feliz y colorida vida de su idealizada imaginación. La secuencia muestra a él galopando en su caballo y a ella, sorprendida a la que par que maravillada ante su presencia. Sorprendentemente, ella le devuelve el reloj que previamente había perdido —metáfora de que, efectivamente, ha perdido por completo la noción del tiempo—. Monta con él y cabalgan juntos hacia la felicidad mientras suena como fondo sonoro la canción *Bronco Billy* compuesta por el propio John Carpenter [Fig. 12].



Figs. 11-12. *The Resurrection of Broncho Billy* (James Rokos, 1970).

3. *Bronco Billy* (Clint Eastwood, 1980)

Sinopsis

Bronco Billy McCoy es un exconvicto y propietario de un decadente circo ambulante que recrea el mundo del salvaje oeste. No logra llenar el aforo y, por lo tanto, apenas tiene con qué ganarse la vida. Aun así, todos los integrantes del espectáculo le aprecian. Su número, la “Ruleta de la fortuna”, es el más espectacular y peligroso del *show*. Debido a esto, Billy vive en una constante búsqueda de la asistente perfecta.

Por otro lado, Antoinette Lily, una hermosa pero intratable joven neoyorquina, necesita casarse antes de los treinta para heredar legítimamente la fortuna de su padre millonario. Por este motivo, organiza un matrimonio de conveniencia con John Arlington, hombre al que desprecia pero que está dispuesto a ayudarlo a cambio de dinero. La noche de bodas John roba y abandona a Lily.

Ella, al verse sin dinero, necesita un medio con el que pagar un vuelo de vuelta a su hogar. De este modo azaroso modo, se encuentra con la compañía de Bronco, que casualmente pasaba por el lugar en el que se encuentra Lily. La desobediencia y constantes quejas desesperan a Billy. No obstante, ella demuestra una habilidad innata para realizar bien su cometido dentro del número de la “Ruleta de la Fortuna”, el más peligroso del *show*.

Paralelamente, en Nueva York, la madrastra de Antoinette, Irene Lily, supone que Arlington ha debido asesinar a su hijastra, pues no da señales de vida. Así, Irene tiene el camino libre para quedarse con toda la herencia, dado que Antoinette no da señales de vida. Informa a la policía y los periódicos publican el asesinato de la heredera, a manos de John. Las autoridades lo detienen por presunto homicidio y el abogado de la familia Lily pacta con Arlington para que se declare culpable del supuesto asesinato, a cambio de 500.000 dólares. Arlington aduce locura ante el tribunal y lo encierran en un manicomio de primera clase.

Mientras, Antoinette sigue con Bronco y los suyos. La carpa del espectáculo se incendia durante uno de los números. Tras esto, acuden a un manicomio que, curiosamente, tiene un taller de costura enfocado a la rehabilitación de los pacientes. El director accede a ayudarles pues Bronco ha actuado innumerables veces gratuitamente para ellos. Por casualidad, resulta ser la misma institución en la que está encerrado Arlington. Arrepentido del pacto que hizo con el abogado, cuenta al director lo ocurrido. Así, los medios descubren la trama construida alrededor de Antoinette Lily.

Para este momento ella ya está enamorada de Bronco, pero al haberle ocultado la verdad, él la rechaza. Ella vuelve a Nueva York y, a pesar de ser millonaria, cae en depresión y pretende suicidarse. En el último momento, *Agua Clara*, su amiga y colaboradora de Billy, la llama para volver al espectáculo. Nadie, excepto ella, es capaz de asistir a Bronco en el número de la ruleta. Finalmente, con una carpa nueva y unas gradas a rebosar, Lily y Bronco vuelven juntos.

Análisis cinematográfico de Bronco Billy

Tal vez la más quijotesca de las obras de Clint Eastwood, “comedia capraesca” (en referencia al estilo soñador del director del Hollywood clásico, ferviente seguidor del sueño americano) en opinión de Tom Stempel (1985:79), *Bronco Billy* (1980) plantea un claro diálogo entre realidad y ficción, en el que un desubicado *cowboy* utiliza la inocencia como vía para pasar de un mundo al otro. Dicha desubicación –temporal– de Bronco es para Corliss, Harvey y Morris el mayor aporte de la película pues da a entender que este héroe eastwoodiano es un “fraude anacrónico, aunque sea adorable, es

un simple anatema para sus fans” (Corliss et. al. 1980:49-55). En esta línea, David Thomson considera a Bronco Billy un “antihéroe fraudulento y autodestructivo” (1984: 65), construido en clave cómica e infantil (Gabbard, 1995:766).

Eastwood parece alejarse de la seriedad y misticismo que caracterizan el resto de sus *westerns*—*High Plains Drifter* (1973), *Outlaw Josey Wales* (1976), *Pale Rider* (1985), *Unforgiven* (1992)—. Carlos Aguilar propone que, con *Bronco Billy*, Eastwood muestra su actitud “cada vez menos conforme con los parámetros de Hollywood” (2010:156) y es que se aleja mucho de lo que es una obra comercial. En este sentido, Alberto Pezzota acierta al sugerir que esta obra plasma la filosofía de Clint Eastwood:

Eastwood rinde homenaje, con consciente anacronismo, al sueño americano de una sociedad en la que todos puedan tener las mismas oportunidades (...) La comunidad que Billy reúne a su alrededor agrupa personas de todas las razas, que han cometido errores pero que han pagado por ellos (...) Pero el sueño americano, en 1980, no puede ser realizado nada más que en un mundo de cartón piedra. (1997:90).

En esa dialéctica entre lo real y lo imaginado Bernard Benoliel considera *Bronco Billy* como “la negación de la realidad de un hombre” (Benoliel, 2007:44). Esto es, la demostración de que la percepción del ser humano manipula la noción que uno tiene de sí mismo. En otras palabras, esta película abandera la libertad de elegir quién se quiere ser y cómo se ha de vivir, la libre elección de identidad. En este caso, la actual sedentaria, racional y extremadamente competitiva sociedad norteamericana entra en disonancia con el romántico, salvaje e impredecible mundo del *Far West*. Bronco decide adaptar su mundo interior a la realidad de su tiempo, invitando a aquellos que quieran a compartir su fantasía.

Este esperpéntico protagonista busca ganarse el clamor del público. Por ello, la narración enfoca su mirada en los espectadores infantiles. Son estos, encarnación de la auténtica inocencia, los que logran que el “*Bronco Billy’s Wild West Show*” siga con vida. Aunque de manera muy sutil, Eastwood hace una declaración de intenciones a través de la sección más joven de la sociedad americana, pues es a medida que esta pierde su inocencia, que el espectáculo del fantasioso *cowboy* va decayendo.

Cordura y locura: el sueño norteamericano

Bronco Billy McCoy es la forma narrativa de la denuncia que Eastwood pretende crear. La pérdida del estilo de vida original de los fundadores de la nación norteamericana, que ayudaba al prójimo sin ningún interés económico, que se esforzaba en aras de una mayor y mejor convivencia en la comunidad. Tal y como lo ha recreado la literatura del siglo XIX norteamericano y el *Hollywood* de principios del siglo XX, los antiguos *cowboys* eran modelo de conducta altruista y caballeresca. Hacían lo correcto por el simple hecho de ser lo que había que hacer. No reparaban en gastos ni ajustaban cuentas. Este estilo de vida austero, primitivo y pragmático contrasta con los valores profundamente capitalistas que nacen del seno de la ciudad.

Esa cosmovisión imperante en la sociedad norteamericana nada tiene que ver con la que Bronco Billy y los suyos tratan de llevar de la manera más digna posible. Su peculiar sentido de la riqueza material está representado de forma cómica cuando, por ejemplo, Bronco Billy se acerca a un banco para cobrar un cheque por 3 dólares; o cuando muestra la diminuta caja de metal en la que guarda los ahorros y ganancias de todos los miembros. Todos ellos forman una familia de proscritos y Billy es una especie

de figura paterna que sirve de guía a todos, en especial a Lenny, el más joven. Son un grupo de inadaptados sociales para la vida moderna. Es en el salvaje oeste donde dan lo mejor de sí, donde son realmente capaces. Por ello, la frontera entre realidad y ficción es en cierto modo inexistente en su caso, cada uno de ellos conserva la personalidad que encarna dentro del *show* una vez finaliza cada número.

El objetivo final que tienen en común es la compra de un rancho en el que escenificar el “auténtico mundo del salvaje oeste” para los niños. Ellos mismos son víctimas de la utópica imagen que se les ha ofrecido a través del cine del salvaje oeste, pues presentan su espectáculo como la recreación de la época en la que los “indios y los vaqueros vivían juntos felices”. Cole y Williams (1983:213) enumeran sus virtudes, que consisten en la “determinación, coraje, fe y lealtad”.

Lo que empuja a Bronco a seguir adelante con su decadente espectáculo es la felicidad y el entusiasmo con el que aplauden los críos que acuden a verlo. Los niños son lo que da vida a este grupo de feriantes. Para ellos y para los residentes de un manicomio son los únicos para los que actúan gratuitamente. De esta manera, la narración hace comprender que la fantasía de Bronco Billy es únicamente compartida por los locos y por los niños, lo que el Bronco Billy podría representar simbólicamente si nos atenemos a cómo vive su propia ilusión. Bronco está a caballo entre ser tomado por un lunático y, un “niño grande”, tal y como *Agua Clara* (gran amiga de Bronco) lo define. La frontera entre realidad y fantasía reside en la inocencia –en el caso de los niños– y en la locura –en los residentes del manicomio–.

La esquizofrenia que padecen por el salvaje oeste alcanza su cénit cuando, tras haberse incendiado su carpa, tratan de lograr ingresos para comprar otra mediante uno de los clásicos del cine norteamericano: el asalto a un tren. Esta secuencia pone en contacto directo a la narración con la más arriba citada *The Great Train Robbery* (1902) de Edwin S. Porter. La fantasía creada en esta obra choca con la brutal realidad a la que se enfrentan Bronco y los suyos. Del mismo modo que Don Quijote trata de vencer a los gigantes molinos, Bronco Billy pretende parar un tren con un caballo y algunas flechas. Lógicamente, yerran en su intento.

Otro mensaje que oculta esta escena es la imparable velocidad con la que el progreso industrial marcha hacia adelante, a velocidad de locomotora, choca con el ritmo vital de los románticos *cowboys*, acostumbrados a vivir al compás de las normas de la naturaleza. Su forma de ser se enfrenta a la del ferrocarril, representante de la victoria absoluta de la civilización. Los metálicos raíles chocan con las pezuñas de los caballos de los vaqueros. No es casualidad que el tren al que tratan de parar pertenezca a la *Union Pacific Railroad Company*, compañía fundada en 1862, en plena expansión de los Estados Unidos hacia los estados del este y en mitad de la Guerra Civil Norteamericana (1861-1865). De hecho, fue Abraham Lincoln (1809-1865) quien concedió el permiso para crear dicha compañía en aras de mejorar el traslado de bienes militares al bando unionista.

Esta no es la única referencia que *Bronco Billy* hace a *The Great Train Robbery* pues al final de ambas narraciones, el protagonista rompe la llamada “cuarta pared” para dirigirse directamente al público. El líder de la banda que asalta al tren apunta con su revólver a los espectadores al otro lado de la pantalla [Fig. 13] y Bronco, de forma más sutil, lo hace con su dedo [Fig. 17], dirigiéndolo a los espectadores de su *show* y de la película, al mismo tiempo. Incluso *The Resurrection of Broncho Billy* hace referencia a esta obra nada más comenzar la cinta, apareciendo el citado encuadre de la obra de Edwin S. Porter en uno de los *posters* del joven Broncho [Fig.15].



Fig. 13. *The Great Train Robbery* (Edwind S. Porter, 1902). **Fig. 14.** *The resurrection of Bronco Billy* (James Rokos, 1970).

El último recurso para salvar la carpa de este grupo de soñadores reside en el taller de costura del manicomio al que suelen asistir anualmente. Eastwood realiza una burla o crítica hacia la sociedad norteamericana en torno a la carpa del espectáculo de Bronco Billy. Al comienzo de la narración, ésta es prácticamente invisible –al igual que su *show*– pues se camufla con el paisaje [Fig. 15]. Es, por así decirlo, prácticamente inexistente. Una representación del aura que rodea a la compañía al principio. Al final de la narración, por el contrario, una vez los residentes del manicomio han cosido una llamativa carpa repleta de banderas americanas [Fig. 16], las gradas se llenan. El arco de transformación que padecen los personajes de la compañía queda bellamente representado en la iconicidad de la carpa.



Figs. 15-16. *Bronco Billy* (Clint Eastwood, 1980)

Es irónico que un grupo de locos cosan una carpa llena de banderas americanas. Todo forma parte de la ilusión delirante que simboliza la Conquista del Oeste. Descubren que la clave que les faltaba para darle armonía a su espectáculo residía en este elemento. El mito fundacional colma su existencia cuando el telón de fondo de la lucha entre indios y *cowboys* queda configurado con un gigantesco *collage* de banderas estadounidenses. Denys Lévy ofrece una muy interesante reflexión en torno a la transformación sufrida en la carpa:

(La carpa) toma la apariencia de una venganza contra el estado, (...) al que desgarramos los emblemas del país: el verdadero país, incluso si (o porque) es pura ficción, pero vivida subjetivamente por una ficción, es este *Wild West Show*, finalmente exitoso gracias a la solidaridad de 'Un colectivo, que mantiene contra todo pronóstico los principios fundamentales del western. (Levy, 2010:45).

De esta publicitaria y esperpéntica manera, Bronco y los suyos contagian su fiebre al gran público y logran llenar las gradas de su antes abandonado circo. Ven cumplido su sueño, el sueño norteamericano; luchar por los objetivos personales y no parar hasta alcanzarlos. La narración expone que el espíritu norteamericano reside en la perseverancia como camino hacia el éxito y la cooperación en contra de la competición.



Fig. 17. *Bronco Billy* (Clint Eastwood, 1980).

La cíclica gira del espectáculo americano

Lo único que sufre una transformación es el envoltorio que adorna su espectáculo, es decir, la carpa. Ésta sirve como representación de la evolución que han vivido todos los integrantes del *Bronco Billy's Wild West Show*. Pasan de ser soñadores a ver cumplido su sueño y las gradas de estar vacías a estar llenas. Citando a Carlson, *Bronco Billy* evoluciona de “imitador de héroes a Auténtico Héroe Americano” (2002:58).

En todo lo demás, esta película destaca por lo reiterativo de sus formas y el contenido de su narración. El itinerario de este grupo es completamente cíclico, anualmente acuden a los mismos lugares durante las mismas fechas. No varían absolutamente nada en sus actuaciones. Esto ofrece a la obra una circularidad temática que se ve representada plásticamente a lo largo de varias secuencias, sobre todo en lo que respecta a los números del espectáculo. Por ese motivo, su gira anual por los pueblos de las llanuras trasciende lo meramente aventurero, pues el *show* adopta formas recurrentes que, cómo no, también “giran”.

Para empezar, la propia esencia del espectáculo guarda una arquetípica forma redonda: la carpa es circular. Cada uno de los números dibuja, también, formas circulares. Lenny da velocidad a un lazo con el que hace acrobacias, *Gran Águila* da vueltas sobre su propio eje emulando una especie de danza de la lluvia, Doc Lynch repite el mismo discurso de presentación en todos los números que llevan a cabo y Bronco Billy, además de cabalgar acrobáticamente alrededor del perímetro del escenario, realiza el número de la “Ruleta de la Fortuna”, junto a Antoinette.

Todos ellos forman un gran círculo familiar. Así lo componen cada vez que se reúnen para tratar un asunto importante. La primera vez ocurre cuando, al comienzo de la película, sus colaboradores achacan a Bronco que llevan un mes sin cobrar su sueldo,

a lo que Billy les reprocha que si es el dinero lo que los retiene junto a él, no los quiere a su lado. Todo acaba olvidándose y ven reforzada su amistad. Más tarde, cuando *Gran Águila* y *Agua Clara* quieren notificar al resto de que van a tener un bebé, vuelven a componer el gran círculo familiar. En esta ocasión, sin embargo, el plano sirve para hacer saber al espectador que Lily no acaba de integrarse en la familia. Observa desde lejos al grupo celebrando la llegada de un nuevo miembro al círculo familiar, mientras ella se queda fuera.

Lily no termina de encajar en ese mundo de fantasía e ilusión que comparte el resto de los integrantes. Ella ha perdido totalmente su inocencia. Viene de la ciudad de Nueva York para casarse con el simple objetivo de ser millonaria, cosa que Bronco Billy y los demás detestarían. Ellos no actúan en las grandes ciudades porque en ellas erraron en el pasado. Bronco sufre una especie de claustrofobia por la oscura y pequeña habitación en la que creció en su Nueva Jersey natal. Su única vía de escape para huir de esa fatigosa realidad era el cine, los *westerns* para ser más exactos. Tras su salida de la cárcel comprende que vivir en sus propias carnes aquello que lo evadía a través de la gran pantalla es la única forma de ser feliz. Por ello, asocia la ciudad con la asfixia y la opresión. Es en la naturaleza y en sus grandes espacios abiertos donde encuentra libertad, tal y como se extrae en el filme de Rokos. Así plasma Eastwood el clásico enfrentamiento *westerniano* entre naturaleza y comunidad, es decir, mediante el punto de vista “esquizofrénico” de su héroe. Otro modo de oponer la dialéctica entre civilización y naturaleza es la relación que se propone en cuanto al dinero: la riqueza se asocia a los estados del este norteamericano y la naturaleza salvaje a las tierras del oeste. así, todo lo vinculado a la riqueza (Lily) es repudiado por Bronco Billy.

El personaje de Lily también evoluciona a lo largo de la narración. Sin saberlo ella, la iluminación de la obra nos hace saber que ella también vive encarcelada por la corrupción que supone vivir en la ciudad. Motivada únicamente por lo material, una vez se casa con Arlington, él le roba todo su dinero y la abandona a su suerte. La luz que atraviesa las rendijas de la persiana la encarcelan metafóricamente en una prisión creada por las sombras [Fig. 18]. Motel en el que han tenido que pasar su luna de miel pues su coche está reparándose tras un fallo de motor. Esta secuencia recuerda al *Alkali Ike's Auto* (1911) de Broncho Billy, uno de los cortos protagonizados por Gilbert M. Anderson, obra que muestra a Alkali Ike (Augustus Carney) y Mustang Pete (Harry Todd) compitiendo por ganarse el afecto de Betty Brown (Margaret Joslin). El recién comprado coche de Alkali Ike no para de averiarse y Betty Brown, mujer a la que trata de impresionar, no para de quejarse por los constantes fallos del auto. Una especie de proto-Antoinette Lily del cine mudo.



Fig. 18. *Bronco Billy* (Clint Eastwood, 1980).

No obstante, a través de la fantasiosa realidad de Bronco Billy Lily logra la felicidad. Una vez queda todo aclarado con las autoridades, el quijotesco *cowboy* descubre que Lily le ha engañado, pues no le había contado nada de su matrimonio con John Arlington. Ella es llevada a Nueva York, a la cima de la alta sociedad en la que

vive –por ello la secuencia está rodada en lo alto de un rascacielos, su ático, su hogar–, cumple con el avaricioso objetivo que perseguía desde el comienzo, pero, aun así, por fin comprende que no es feliz. Su hogar residía en la compañía de Bronco Billy, su verdadera familia, eso justifica su don natural para actuar mejor que nadie en el número de la Ruleta de la Fortuna. Ella, al igual que el resto, es una “expresidiaria” (por ello la iluminación le encarcelaba en la figura 18) que ha conocido la auténtica liberación, vivir en primera persona el mundo del salvaje oeste.

Su realidad en la ciudad se torna pesadilla (de forma contraria a lo que ocurre con Bronco y los suyos, que han logrado convertir su realidad en sueño) y, paradójicamente, decide acabar con esa visión mediante una sobredosis de somníferos. Cuando recibe la llamada de *Agua Clara* tiene la boca llena de pastillas. Al saber que no tienen quien pueda suplirla durante el número de Bronco, llega en el último momento para asistirle. Así, comprende que ha vuelto exclusivamente por él y, por esto la perdona. Esta romántica secuencia cierra la evolución de Antoinette Lily. Acaba en el mismo sitio en el que comenzó, en el espectáculo. No obstante, ya no es la misma persona porque aprende que la verdadera riqueza consiste en la amistad, la familia, la austeridad y el altruismo.

La utópica mirada del Bronco Billy eastwoodiano

El mensaje de la película queda patente a través de las figuras de Bronco Billy y Lily. Él, al igual que los sujetos moralizantes del *western* mudo, lanza lecciones de conducta al público de forma clara y sencilla. Ella, víctima de la competitividad de la vida en la sociedad capitalista norteamericana, rechaza las locuras de Bronco Billy y los suyos. Simboliza el estilo de vida de la mayoría de los norteamericanos de la época en la que viven, los años ochenta del siglo pasado. Sin embargo, su transformación no es baladí, pues en ella se condensa el mensaje que el Bronco Billy de Eastwood pretende provocar en el espectador, aunque de manera algo abrupta y ridícula. De la competición a la cooperación, de la individualidad a la colectividad, del reto a la ayuda, de la enemistad a la amistad.

Estados Unidos es un *show*, un espectáculo, una ilusión, un entretenimiento, un cuento para los niños y un mito para los adultos. Como Tom Mix lo definió: “una dramatización idealizada y moralizadora de la conquista del oeste” (Astre & Hoarau, 1986:161). El romántico Bronco Billy es uno de los encargados de continuar con el legado que Buffalo Bill y demás creadores de la leyenda de la conquista del oeste fueron construyendo. Curiosamente, el “Broncho Billy” del citado Anderson al comienzo de este estudio nació en 1883, exactamente el mismo año en el que Buffalo Bill fundó su espectáculo. Asimismo, Anderson murió en 1971, un año después del oscarizado cortometraje de Rokos. Su título, *The Resurrection of Bronco Billy*, puede hacer referencia a la muerte de la vieja estrella del western. 1971 es, además, la fecha en la que Clint Eastwood se estrenó como director con *Play Misty For Me* (1971). Parece que el *western* encuentra nuevos herederos que continúan con el mito que lo fundamenta. Desde finales del siglo XIX, no ha faltado quien sepa relatar el origen de la nación norteamericana, jugando con los estereotipos del género y que, aun así, hoy en día siguen entreteniéndolo al gran público.

El *western* no caduca, es un tiempo suspendido dentro de la historia que, a diferencia de los acontecimientos corrientes, se conserva dentro de unos márgenes temporales inamovibles. Por ello no hay anacronismos en el *western*, ni hacia delante, ni hacia atrás. Por este motivo, la constante figura de un Bronco Billy forma parte del imaginario del *western* en su forma cinematográfica. “El hombre (...) no conoce ningún

acto que no haya sido planteado y vivido anteriormente por otro (...) lo que él hace, ya se hizo. Su vida es la repetición ininterrumpida de gestas inauguradas por otros” (Eliade, 2001:8). Del mismo modo que la historia avanza linealmente de manera cronológica, el mito es un círculo cerrado que gira en un eterno retorno del que nunca sale, tal y como muestran todos y cada uno de los motivos circulares del espectáculo de Bronco Billy.

Bibliografía

- Aguilar, C. (2010). *Clint Eastwood*. Madrid: Cátedra.
- Astre, G.A., Hoarau, A.P. (1986). *El universo del western*. Madrid: Fudamentos.
- Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Benoliel B. (2007). *El libro de Clint Eastwood. Colección de grandes directores*. París: Cahiers du cinéma.
- Carlson, M. (2002). *The Pocket Essentials. Clint Eastwood*. Harpenden: Pocket Essentials.
- Cole, G. & Williams, P. (1983). *Clint Eastwood*. Londres: W. H. Allen & Co. Ltd.
- Corliss, R., Harvey, S., & Morris, G. (1980). Summertime blues. *Film Comment*, 16(5), 49-55,79. Recuperado el 3 de junio de 2020 de <https://ehu.idm.oclc.org/login?url=https://search.proquest.com/docview/210243341?accountid=17248>
- Eliade, M. (2001). *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Buenos Aires: Emecé.
- Gabbard, K. (1995). The quick and the dead. *Psychoanalytic Review*, 82(5), 766. Recuperado el 5 de junio de 2020 de <https://ehu.idm.oclc.org/login?url=https://search.proquest.com/docview/1310164695?accountid=17248>
- Kehr, D. (16 de enero de 2000). "Spring Films / Actors-Directors; The Actors Who Have Two Faces". *The New York Times*. Recuperado el 2 de junio de 2020 de <https://www.nytimes.com/2000/01/16/movies/spring-films-actors-directors-the-actors-who-have-two-faces.html>
- Kiehn, D. (2003). *Broncho Billy and the Essanay Film Company*. Berkeley, Calif: Farwell Books.
- Kinzer, S. (17 de julio de 2003). Rescuing the First Cowboy Movie Star From a Canyon of Obscurity. *The New York Times*. Recuperado el 6 de junio de 2020 de <https://www.nytimes.com/2003/07/17/movies/rescuing-the-first-cowboy-movie-star-from-a-canyon-of-obscurity.html>
- Lévy, D. (2010). Bronco Billy. *L'Art du Cinema*, (66-69), 43. Recuperado el 5 de junio de 2020 de <https://search.proquest.com/docview/612833795>
- Pezzota, A. (1997). *Clint Eastwood*. Madrid, España: Cátedra.
- Phillips, W. H. (1999). *Writing Short Scripts. Second Edition*. Syracuse, Nueva York: Syracuse University Press.
- Roth, L., & Hoffer T. W. (1978). Topics in American film history. *Journal of the University Film Association*, 30(1), 5-13.
- Schaefer, E. (2004). Shooting cowboys and indians: Silent western films, american culture, and the birth of hollywood. *Business History Review*, 78(3), 551-554. Recuperado el 3 de junio de 2020 de <https://ehu.idm.oclc.org/login?url=https://search.proquest.com/docview/274429967?accountid=17248>

- Springhall, J. (2011). Have gun, will travel: The myth of the frontier in the hollywood western. *Historian*, (112), 20-24. Recuperado el 3 de junio de 2020 de <https://ehu.idm.oclc.org/login?url=https://search.proquest.com/docview/1010057409?accountid=17248>
- Stempel, T. (1985). Somebody's gotta read this stuff. *Film Comment*, 21(4), 78-80. Recuperado el 7 de junio de 2020 de <https://ehu.idm.oclc.org/login?url=https://search.proquest.com/docview/210242805?accountid=17248>
- Thomson, D. (1984). Cop on a hot 'tightrope'. *Film Comment*, 20(5), 71,73,80. Recuperado el 2 de junio de 2020 de <https://ehu.idm.oclc.org/login?url=https://search.proquest.com/docview/210238313?accountid=17248>.

Ignacio Gaztaka Eguskiza (Bilbao, 1993) es graduado en Comunicación Audiovisual. Máster en Comunicación Social e investigador predoctoral en la Universidad del País Vasco (UPV/EHU). Ha publicado artículos en varias revistas científicas de impacto y, actualmente, está desarrollando una tesis doctoral que estudia el impacto del western en la obra de Clint Eastwood. Es miembro del consejo evaluador de expedientes académicos de Castilla y León (ACSUCyL) y ha trabajado como ayudante de dirección en la multipremiada productora *Basque Films Services* y, más tarde, como *Aerial Camera* dentro del sector aeronáutico-audiovisual para la empresa *Dronak S.L.*

email— gatzka93@gmail.com