

## **UNFORGIVEN DE CLINT EASTWOOD. ¿UN WESTERN POSTMODERNO?**

Rocío Quesada Navidad, Jesús López-Peláez Casellas

*Artículo procedente de la Memoria de Iniciación a la Investigación "El postmodernismo en Unforgiven". Departamento de Filología Inglesa. Universidad de Jaén. Campus Las Lagunillas s/n, 23071, Jaén.*

[roquenac@inicia.es](mailto:roquenac@inicia.es), [jlopez@ujaen.es](mailto:jlopez@ujaen.es)

### **Resumen**

En este trabajo nos propusimos como objetivo establecer hasta qué punto la película de Clint Eastwood *Unforgiven*, de 1992 es un producto cultural postmoderno o sigue las convenciones cinematográficas del cine clásico y del cine de géneros, en este caso del western.

Al mismo tiempo entendemos que una película es un texto y un producto cultural imbuido de códigos textuales y visuales entre otros, por lo que la teoría cinematográfica y el análisis fílmico formarán parte de nuestro análisis, así como los postulados de semiótica aplicados al cine y, por supuesto, los principios del postmodernismo.

### **INTRODUCCIÓN**

En este artículo pretendemos establecer si la película *Unforgiven* (1992) de Clint Eastwood puede ser considerado un western postmoderno, y la aportación que hace al género, el cual se había considerado acabado desde hace más de dos décadas.

El postmodernismo fue el marco teórico *en vogue* desde los sesenta, el cual evolucionó desde los planteamientos modernistas bajo diferentes nombres y tendencias. El postmodernismo también influenció a los estudios cinematográficos, apareciendo pronto como una contraposición al llamado *cine clásico de Hollywood*, que corresponde principalmente a los años cincuenta y sesenta. Para sistematizar las características del cine postmoderno –y aún yendo en contra del postmodernismo mismo, que rechazaría en sus posturas más extremas esta sistematización-, estableceremos los siguientes criterios para determinar el grado de postmodernismo de la película que nos ocupa.

### **Reflexividad, auto-referencialidad**

La reflexividad en el cine indica el proceso por el cual las películas centran su discurso en los siguientes elementos (Stam *et al.* *Nuevos Conceptos de la Teoría del Cine*. Trad, José Pavía. [New Vocabularies in Film Semiotics 1992]. 1999. Barcelona, Buenos Aires, México. Ediciones Paidós.1999: 226-231):

- Su propia producción, la elección del director de los diferentes sistemas de significación, la atención a sus propios procesos (montaje, iluminación, actuación etc.) Por ejemplo, *White Hunter, Black Heart* (1990) es una reflexión sobre el

rodaje de *The African Queen* (1951), de John Huston.

- La cita implícita o explícita de otras películas. En *Pale Rider* (1985) el comportamiento de "El Hombre sin Nombre" recuerda a otra película del género, *Shane* (1952).

- Ruptura de la distancia entre la película y el espectador. *Forrest Gump* (1984) recuerda a todas las películas realizadas por Tom Hanks, especialmente a la comedia (1988).

El cine clásico usó también la reflexividad, mostrando el proceso de una película - *Singing in the Rain* (1952). Con todo, los recursos cinematográficos refuerzan el significado primario a transmitir, muy al contrario de lo que ocurre, por ejemplo, en *Pulp Fiction* (1994), en la que el propio espectador es quien crea el sentido final.

## Ficción y Realidad

Desde su invención las teorías cinematográficas consideraron al cine una de las formas más sinceras de percibir la realidad, una ventana abierta al mundo. Este realismo cinematográfico, denominado "*cinema-vérité*" (Hayward, S. 2001, *Cinema Studies: The Key Concepts*. 2<sup>a</sup> edición.. Routledge. Londres y Nueva York: 311-315) fue desarrollado sobre todo por el Neorealismo. Pero la representación implica interpretación, y para el cine postmoderno la realidad es dinámica, no estática, y no hay una, sino una multiplicidad de realidades, tantas como personas que las interpretan. La subjetividad es pues, un elemento más de análisis.

## Atención a las minorías

Si el cine clásico había transmitido los valores occidentales, éstos eran principalmente masculinos y de raza blanca. Las mujeres en el cine habían representado un papel secundario, siendo pocas las películas en las que eran protagonistas completamente - *All About Eve* (1950)-y limitándose su papel a películas románticas o a dilucidar la batalla de géneros para reforzar la imagen tradicional del matrimonio -*Adam's Rib* (1949)-, por no mencionar la imagen transmitida por el *film noir*, donde se castigaban las conductas desviadas de la norma. (Stam et al, 2000. *Nuevos Conceptos de la Teoría del Cine*. Trad, José Pavía. [New Vocabularies in Film Semiotics 1992]. 1999. Barcelona, Buenos Aires, México. Ediciones Paidós: 268-271); (Valero Garcés, 1996. *Revista Española de Estudios Norteamericanos*. 7:11:57-67). Autoras como Kathryn Bigelow, Sally Potter o Jane Campion ofrecerán nuevos puntos de vista sobre la mujer, reinterpretando temas como el voyerismo, fetichismo o el narcisismo, deconstruyendo la imagen clásica de la mujer en el cine; la imagen del hombre también es modificada, sobre todo con la creación del *queer cinema*, término creado en el Festival de Cine de Toronto de 1991. Los roles de los géneros cambian y la minoría homosexual también encuentra su posición en el nuevo cine, reinterpretando géneros como el western o las *road movies* y con películas como *Even Cowgirls Get the Blues* (1994), *The Wedding Banquet* (1993) o *Fresa y chocolate*.

Con el postmodernismo también aparecen los intereses de los grupos sociales y raciales que habían sido minoritarios en su representación filmica, rechazando interpretaciones únicas del mundo. Películas como *The Joy Luck Club* (1994), *Malcolm X* (1992), *Eat, Drink, Man, Woman* (1994), *Como agua para chocolate*

(1992) son ejemplo de lo que decimos. El discurso eurocéntrico de roles, arquetipos de belleza y comportamientos se complementan ahora con el cine de Asia, Sudamérica o África; es el llamado *Tercer Cine*, en contraposición al cine de Hollywood, o *Primer Cine*, en el que también dejan oír su voz directores procedentes de comunidades como la afroamericana, la judía o la nativo americana --*Schindler's List* (1993); *New York Stories* (1989), (Andrew, 2000. *PMLA. Publication of the Modern Language Association of America.* 115: 3: 341-351).

### **Intertextualidad**

Los textos no se acaban de cerrar nunca, el significado y los juegos interpretativos están siempre presentes, y podemos añadir nuevos matices en cada lectura (Sim, 2001. *The Routledge Companion to Postmodernism*. Londres y Nueva York. Routledge: 285); (Fiske, 1990. *Introduction to Communication Studies* 2º edición. Routledge. Londres y Nueva York: 166); haciendo referencia a otras películas y actuaciones. Este elemento ha sido explotado en películas como *Star Wars* (1977) o *Alien* (1979), en las que se hace referencia constante a las películas precedentes y posteriores de las sagas. Relacionado con la intertextualidad, encontramos el término pastiche, consistente en la mezcla de elementos procedentes de diferentes fuentes, usando el pasado de forma irónica, así como las convenciones de los géneros y el mismo proceso de creación de una película (Sim, 2001. *The Routledge Companion to Postmodernism*. Londres y Nueva York. Routledge: 22). Es el cine dentro del cine - *La Nuit Americaine* (1973).

Tras estas breves consideraciones vamos a determinar la postmodernidad en *Unforgiven* (1992) (Dirks, 2002. [Página Web]. "Unforgiven (1992)". <<http://www.filmsite.org/unfo.html>>.)

### **LA POSTMODERNIDAD EN *UNFORGIVEN* (1992)**

En 1992 el llamado "género americano por excelencia" (Astre y Hoarau, 1997. *El universo del western*. 4ª edición. Ed. Fundamentos. Madrid) hacía tiempo que había desaparecido de las preferencias de los espectadores; los valores que transmitía, el ideal de vida de los colonizadores y la idealización que el género había hecho, creando el mito americano ya no estaban de moda, agotados además por la abundancia de series westerns televisivas (Jones, 1995. *The Limits of Liberty. American History 1607-1992*. 2ª edición. Londres y Nueva York. Oxford University Press: 275). Los *spaghetti westerns* y los westerns ultraviolentos de Pekinpah habían dado una vuelta de tuerca al género; directores clásicos como John Ford o Anthony Mann ya no estaban en activo. Si John Wayne había sido el arquetipo de la época clásica, Clint Eastwood y su parquedad en palabras, su ambivalencia, eran los sucesores en estos westerns de segunda generación. Estos factores, unidos a la compleja situación política estadounidense hicieron del género algo imposible de recuperar en su forma clásica (Zinsmeister, [Página Web]. "Live with TAE. Clint Eastwood". <http://www.theamericanenterprise.org/taejf98p.htm>. 1998 ).

*Unforgiven* comienza con un plano general. Un hombre cava una tumba para su mujer, víctima de la viruela. Dos años más tarde, en 1880, en Big Whiskey, Wyoming, dos hombres hieren de gravedad a una prostituta por reírse del tamaño de su pene. El sheriff Little Bill los obliga a pagar una multa, que parece poca cosa a las compañeras de Delilah, la herida, pues con la cara destrozada no podrá

trabajar. Alice, otra prostituta organiza la colecta de dinero para alquilar a un matón, William Munny –el personaje de Eastwood-. Munny es ahora un granjero con poco éxito que acepta el trabajo por el bien de sus hijos, convenciendo para su trabajo a un antiguo pistolero y viejo amigo, Ned Logan. También los acompaña The Kid, un joven ansioso por revivir el mito de los pistoleros. El trabajo se complica por la edad de los protagonistas y por las implicaciones morales que les supone quitar la vida de alguien. El pasado sólo es pasado y el presente es más duro de lo que la memoria puede recordar, que vuelve en forma de pesadillas.

*Unforgiven* es heredera de los westerns clásicos y de los westerns ultraviolentos de los sesenta. Una de las premisas del género es que sirvan para explicar a Norteamérica misma. Preguntas como quién hace la ley, quiénes son los buenos y los malos, qué se debe hacer y qué no son esenciales (Hoberman, 1991 "How the Western was Lost". En Kitses, Jim y Rickman, Gregg (Eds.) *The Western Reader*. New York. Limelight Editions: 85-92). Que en esta película el hecho de matar se cuestione, y se examinen las consecuencias morales es significativo. La identificación con los valores norteamericanos ha cambiado. Si en la época clásica eran la libertad, la conquista de la tierra, la independencia o la fe en la comunidad, ahora lo que queda de todo ese proceso mítico son los elementos negativos y las consecuencias de matar.

Si en el western clásico los cowboys eran solitarios, aquí lo son también, pero esto se extiende a toda la comunidad, incluso al sheriff, que en los momentos decisivos es abandonado por la ineptitud de sus ayudantes.

En cuanto a las mujeres, encontramos rasgos clásicos: La mujer de Ned es una colonia ama de casa, como lo era la ahora sobrenatural esposa de Munny. Las prostitutas son en el western clásico el lado opuesto a lo doméstico. En esta película estas mujeres son las que representan a todo el género, comportándose en sus acciones como los hombres, contratando a matones y luchando contra las injusticias, rasgo no precisamente común en el western clásico.

La estructura de la narración se presenta en un círculo, siendo el prólogo y el epílogo similar. Todos los eventos entre estos dos momentos son un flashback, un *déjà vu* en el que Munny ha regresado a su pasado, y en el que al final abandona su trabajo de pistolero a sueldo. Los acontecimientos entre estos dos puntos son lineales, pero en un doble giro que no puede ser considerado clásico. Pasamos a continuación a los rasgos postmodernos definidos anteriormente.

### **Reflexividad, auto-referencialidad. Intertextualidad**

Para los espectadores del western, Eastwood es el hombre sin nombre de los *spaghetti* de Leone, un antihéroe en busca de dinero; es el Jinete Pálido, el ángel vengador y el Josey Wales que defiende los intereses de su familia, pastiche del anciano de *In The Line of Fire* (1993) o *A Perfect World* (1993), pero con la capacidad intacta de cualquier película de la serie de Harry.

Al igual que en películas anteriores, Munny-Eastwood vuelve a tener problemas con las mujeres. Cuando encuentra a una, muere, y él es el cabeza de familia de una familia rota; Munny encuentra más afinidad con la malherida Delilah que como padre, pero es una relación imposible, obsesionado como está con el fantasma de su mujer.

*Unforgiven* es la historia de varias historias, lo que contribuye a su reflexividad. La historia de Munny se mezcla con la de las prostitutas, la de Ned, la

de Little Bill y la de Ned, cada uno la cuenta a su manera. Los mismos hechos aparecen bajo diferentes perspectivas, y el espectador puede decidir sobre la veracidad de las mismas. Otro elemento de reflexión es el personaje de W. W. Beauchamp, periodista a sueldo de otro pistolero, English Bob. Lo mítico y lo real se mezclan tanto en su historia que no sabemos quién es el verdadero héroe de sus narraciones. La realidad mítica del oeste se ha transformado, como Munny, quien insiste en repetir "I ain't like that anymore", aseveración que puede aplicarse a todo el género.

### **Atención a las minorías**

*Unforgiven* es la historia de una minoría, la de las prostitutas, que se enfrentan al discurso totalitario de la ley, representado por Little Bill, y actúan como no era posible en los westerns anteriores, con decisión y como otro pistolero más, buscando los medios de los que carecen por su situación marginal.

En cuanto a los afroamericanos, están representados por Ned, el amigo fiel de Munny, y uno de los pocos cowboys de color del género, sucesor del que aparece en *Silverado* (1985). Casado con una nativa americana, no hay ninguna otra mención a su raza, pues Eastwood está más preocupado en mostrar las consecuencias negativas de la violencia, más que hacer un alegato de la raza negra o india (Beard, 2000. *Persistence of Double Vision. Essays on Clint Eastwood*. 2000. The University of Alberta Press. Alberta: 46).

### **Ficción y realidad**

Tal y como plantea el postmodernismo, la realidad en esta película no es ni fija ni estable, es más una negociación de significados, al dar cada personaje su propia versión de la historia, compuesta así como un calidoscopio. El estado de Delilah es más una construcción de los personajes que una imagen real. Los recuerdos de Munny no coinciden con la historia de The Kid. La realidad ha evolucionado desde la visión mítica del muchacho, que representaría el clasicismo, hasta las visiones espirituales del Munny, resultado de sus crímenes y del alcohol. Las pesadillas son otra forma de codificar y reflejar la realidad. Es curioso pero significativo que The Kid sufra de miopía, con lo que su visión de la realidad es limitada. Limitada es también la perspectiva del sheriff, que contrata al periodista para alterar su propia realidad, que, como su casa, pronto se vendrá abajo. Mezcla de realidad y ficción es también el pueblo, irónicamente llamado "Big Whiskey". El salón de billar es un prostíbulo y la vida en la ciudad dista de ser la imagen normal en el género.

La ironía hace también acto de presencia, señalando al propio proceso de construcción de la película. Importante es el momento en el que English Bob, un pistolero inglés y Little Bill hablan sobre una historia del pasado, confundiéndose los términos "The Duke of Death" y "The Duck of Death". W. W. Beauchamp es sin duda el personaje más reflexivo de la película, representante de la creación de ese mito del oeste que ya no se sostiene. Irónico es también el chiste acerca de "Two Gun Corcoran", no referido precisamente a sus armas de fuego, y novedosas, en este sentido, son las conversaciones de sexo entre Ned y Munny, nuevas en el género.

Esta mezcla nos hace replantearnos preguntas que en el género se responden con facilidad: ¿Quién es el héroe, Munny o Little Bill? ¿Quién impone la ley y la hace cumplir? ¿Actúa Munny por dinero, para sus hijos o por vengar a su amigo

Ned?

## CONCLUSIONES

Resulta curioso señalar que entre el pueblo de Big Whiskey y el asentamiento de Ford en *The Searchers* (1956) solamente haya una década de diferencia. *Unforgiven*, sin embargo, se encuentra más cerca de *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962), película en la que también asistimos a la re-creación del pasado y su reconstrucción. Con todo, en los planos y la construcción de los personajes, Eastwood está más cerca de los clásicos en los que él mismo formó parte en su primera época como actor.

Podemos realizar así una doble lectura de la película, de modo clásico y al modo postmoderno. Ya que en la interpretación de una película no aplicamos ningún método matemático cuantitativo preciso, hemos de concluir afirmando que hemos de leer y releer el texto, puesto que esta película tiene rasgos de ambos modos de hacer cine. El Eastwood clásico es aquel de los planos generales, de los paisajes, de la narración lineal de la historia en su parte central. El Eastwood postmoderno es aquel que reinterpreta todos los rasgos de su "héroe", poniéndolo en duda –mostrándolo incluso como un torpe anciano disparando a una botella-, para, curiosamente, reencontrarnos con él al final de la película en una coreografía de disparos que recuerda al John Wayne más clásico, olvidando en unos minutos todo el debate moral acerca de la violencia que ha ocupado al resto de la película. Incluso el título nos confunde. ¿Debemos perdonar a Munny, como perdonamos a Ethan Edwards en *The Searchers* (1956), justificando sus acciones por los rasgos de su personaje? ¿Debemos condenarlo al ostracismo, una vez desaparece del horizonte? No deja de ser irónico que la reflexión sobre la violencia y sus consecuencias la realice Eastwood con un western, género violento por definición. Todo depende, en última instancia, de nuestra propia lectura, y hemos querido aquí dar las pistas para que cada espectador tome sus conclusiones.

Como reflexión final, decir que, justifiquemos a Munny-Eastwood de uno u otro modo, lo complicado sea hacer regresar al pistolero y al género, una vez huye al este. Cómo evoluciona el western tras la reformulación del género es algo que aún está por ver.