



Realismo mítico en el western: *Los imperdonables,* de Clint Eastwood *Mythical realism in the western: Clint Eastwood's Unforgiven*



Mauro Baptista¹

Guillermo Giucci²

¹ Cineasta, escritor, actor y director teatral. Es doctor en Artes por la Universidad de São Paulo (USP) y profesor de Dirección y de Actuación en el curso de Cine y Audiovisual de la Universidad Estadual do Paraná (UEPR). En cine llevó a cabo el largometraje *Jardim Europa* y el telefilm *A performance*, entre otros. En teatro dirigió grandes éxitos como *La fiesta de Abigail* (Mike Leigh) y *La cena* (Moirá Buffini). E-mail: maurobap@gmail.com

² Fue profesor de Literatura Latinoamericana en las universidades de Princeton, EUA (1987-1989) y del Estado de Rio de Janeiro, Brasil (1992-2019). Dictó cursos como profesor visitante en las universidades Albert-Ludwigs (Alemania), Texas, Los Angeles, Stanford (EUA.). Es autor de diversos libros y artículos académicos. Desde 2020 es investigador de la Agencia Nacional de Investigación e Innovación, Uruguay. En 2023 fue investigador residente senior en el Instituto de Estudios Avanzados del Litoral, Argentina. Actualmente ofrece un curso virtual en la maestría de Estudios Latinoamericanos en la Universidad de Colonia, Alemania. E-mail: giucci@uol.com.br



Resumen: En este artículo acuñamos el concepto de “realismo mítico” para examinar el film de Clint Eastwood, *Unforgiven* (*Los imperdonables*, 1992), y hacemos una comparación entre la *Odissea* de Homero y el western. Apoyados en estudios sobre la mitología, presentamos las características del realismo mítico y analizamos los motivos del viaje, el nombre y la venganza. Consideramos que el concepto de “realismo mítico” puede suscitar nuevas preguntas sobre la relación entre el realismo, el mito, la literatura y el western.

Palabras clave: realismo; mito; literatura; western.

Abstract: In this article, we coin the concept of “mythical realism” to examine Clint Eastwood’s film *Unforgiven* (1992) and we make a comparison between Homer’s *Odyssey* and the western. Supported by studies on mythology, we present the characteristics of mythic realism and analyze the reasons of the trip, the name and the revenge. We consider that the concept of “mythical realism” may raise new questions about the relationship between realism, myth, literature and the western.

Keywords: realism; myth; literature; western.

Lo que a mí me gusta más son los westerns, que salvaron la épica en un tiempo como el nuestro en que ha desaparecido. Aunque las películas del Oeste no tenían nada que ver con la realidad, porque yo hablé con gente vieja, en Texas, y me decían que en un saloon nunca entraban todos vestidos de cowboy a la vez.

Jorge Luis Borges

Introducción

¿Realismo mítico? ¿Por qué asociamos dos términos aparentemente contrarios? ¿Podemos comparar el western, especialmente el film de Clint Eastwood, *Unforgiven* (*Los imperdonables*, 1992), con la literatura clásica, en particular la *Odisea*, de Homero? ¿No es el cine el medio técnico moderno por excelencia de la reproducción de imágenes y movimiento? ¿Cómo un poema épico antiguo nos ayuda a pensar un western de 1992? Respondemos a estas preguntas a lo largo del texto indicando las características que diferencian el realismo mítico del realismo fantástico, de lo real maravilloso y del realismo mágico, y reuniendo tres motivos presentes tanto en el poema épico griego como en el western: el viaje, el nombre y la venganza/matanza. Argumentamos que es este último motivo, la venganza/matanza, el que da otra vuelta de tuerca que autoriza nuestra interpretación del realismo mítico en *Los imperdonables*.

Desde su creación, el cine se alimentó de las dos artes predominantemente narrativas por excelencia en la época: el teatro y la literatura; a su vez, a medida que se desarrollaba, comenzó a influir en ellas (nuestro foco aquí es el cine narrativo, no el experimental). La literatura se reapropió de diversos recursos del arte cinematográfico (encuadres, *travellings*, panorámicas, *close-up*, *zoom*). Ambos modos de narrar se enriquecieron en su interrelación. Afirma Carmen Peña-Ardid (1992, p. 54) que en la confrontación del cine con las artes tradicionales, “la literatura ha sido casi siempre la principal estrella invitada”. Poco después de su nacimiento, el cine se transformó en un arte extremadamente popular: triunfó en larga escala y se convirtió, junto con los deportes, en el mayor entretenimiento de las masas. La influencia del séptimo arte fue preponderante en todas las artes del siglo XX, incluyendo la literatura, como resulta evidente en las obras de autores como John Dos Passos, William Faulkner, André Malraux y Alain Robbe Grillet, entre otros.

Ya en 1923, Víktor Shklovski, uno de los teóricos del formalismo ruso, destacó tal influencia, alegando que el arte, en general, y la literatura, en particular, vivían junto al cine y fingían ignorarlo (Peña-Ardid, 1992). Por otra parte, en el artículo

“Dickens, Griffith y el cine actual” (1944), Sergei Eisenstein reconoció la influencia contraria de la literatura sobre el cine. De acuerdo con Eisenstein (1944 *apud* Peña-Ardid, 1992, p. 71), el cine no estaba desprovisto de parientes o de pedigrí, y los directores debían permitir “que Dickens y toda la fila ancestral, yendo hasta los griegos y Shakespeare, nos recuerden que tanto Griffith como nuestro cine provienen no solo de Edison y sus colegas inventores, sino también de un enorme y culto pasado”.

¿Podemos decir algo semejante del western? Como es sabido, Sergio Leone (1929-1989) es un cineasta sobre todo conocido por el *spaghetti western*. Este ciclo del western se caracteriza por la violencia estilizada, por la estética de primeros planos, por los personajes rudos, individualistas, vengativos y exentos de moral, a diferencia del western clásico, invención de una tradición situada en el viejo Oeste estadounidense y protagonizada por vaqueros con moral y ética protestante, a menudo representando el bien.

Sobre la relación del western con los clásicos griegos, dejamos la palabra al propio Leone:

El *western* en realidad fue inventado por Homero. Aquiles, Ajax, Héctor son representaciones de los héroes del *western*: el sentido de la justicia, el valor, la fuerza, la independencia, etc. La única diferencia es que para sobrevivir unos confían en su habilidad para manejar la lanza o la espada y otros en su rapidez para desenfundar el revólver [...] Por esto siempre digo que la dimensión última del *western* no les pertenece a los americanos sino a todo el mundo. El *western* es una fábula universal, filtrada por la cultura de cada uno, por los propios códigos, por los sistemas personales de referencia (Aguilar, 2009, p. 15).

Tras esta cita de Leone, que explícitamente conecta Homero con el western, podemos retomar la idea del realismo mítico. Antes, sin embargo, hagamos un rodeo por el *spaghetti western*, por la trayectoria de Eastwood y de *Los imperdonables*, y por las nociones de realismo y de mito.

Spaghetti western

El *spaghetti western* fue un cambio fundamental en la historia del western. El film de Leone, *Per un pugno di dollari* (*Por un puñado de dólares*, 1964), protagonizado por Eastwood, marcó un antes y un después en el género: la fase de parodia, la cual acostumbra a ser la última de un género antes de su decadencia. En esa primera colaboración entre Leone y Eastwood, aparece el personaje de

siglo XVIII y principios del XIX, es en realidad lo que lleva la civilización al seno del Salvaje Oeste y lo destruye” (Hobsbawm, 2012, p. 162).

¿De qué forma Sergio Leone reinterpreta la tradición del western y aumenta su dimensión mítica? Hay cuatro personajes arquetípicos en el western: el cowboy, el granjero, el pistolero y el sheriff. El cowboy es diferente del pistolero. Como demuestran decenas de westerns, el cowboy es un bracero rural que trabaja para los grandes y medianos ganaderos. Otro personaje clásico del western es el granjero, pequeño propietario de tierra, que con su familia desea vivir de lo que planta y establecer una comunidad de iguales, que gira en torno a la iglesia y al pueblo, donde impera la ley. El pistolero, en cambio, es un hombre que vive de sus armas, puede ser un asesino a sueldo y/o un héroe; no realiza trabajos manuales y tiene una habilidad muy por encima del promedio con las armas, en particular, el revólver.

En el western clásico, tal habilidad consiste en la rapidez para sacar el revólver de su canana y la puntería al disparar. El pistolero podrá cambiar su vida y venir a ser un sheriff, cuarto personaje del western clásico. De esos cuatro personajes arquetípicos, el pistolero es el que menos enfrenta al indígena e incluso puede llegar a ser un aliado de este último, justamente por estar fuera de la ley e interesarse básicamente por el dinero. *El hombre sin nombre*, interpretado por Eastwood en los tres westerns de Leone, es un cazador de bandidos y de asesinos, cuyo único interés aparente es el dinero. No obstante, en algunas ocasiones puede unirse a una causa justa, como a la venganza del coronel Douglas Mortimer (Lee Van Cleef) en *La muerte tenía un precio*.

Eastwood empieza a ejercer la labor de director (*Play Misty for me – Escalofrío en la noche*, 1971) cuando el *spaghetti western* está en su fase final, siendo 1972 el último año con una producción significativa. Un interesante documental sobre Sergio Corbucci, *Django & Django* (2021), muestra como este cineasta italiano realizó el grueso de su obra en el western en los años sesenta, para después, en los años setenta, ir abandonando este ciclo del western y dedicarse a la comedia y a los films de acción. El segundo film de Eastwood (*High plains drifter – La venganza del muerto*, 1973) es un western con influencias del *spaghetti*, pero que apunta a otras direcciones: la parodia con humor que ridiculiza es atenuada, la historia tiene un peso dramático más cercano al cine clásico, no hay menciones a México, a la geografía del lugar donde ocurre la acción ni al elenco. La conexión más significativa con el *spaghetti western* es la ausencia de la utopía civilizatoria y de la cuestión indígena, un fuerte pesimismo sobre la sociedad del Oeste y la presencia de Clint Eastwood como protagonista. Parte de la crítica postula que un film debe ser explicado apenas

por sus elementos intrínsecos, sin atención al contexto. Este tipo de crítica y de análisis del film trajo, sin dudas, rigor a la hora de estudiar el cine y sus obras más significativas. En este artículo partimos de otro punto de vista, que combina la crítica de la obra por sus elementos intrínsecos con su relación con otros films y con el contexto histórico. Por eso, argumentamos que la simple presencia de Eastwood como actor en un western evoca en el público el *spaghetti western*. Eastwood protagonizó tres *spaghetti westerns* de los más conocidos de la historia, *C'era una volta il West* (*Érase una vez en el Oeste*, Sergio Leone, 1968), *Django* (Sergio Corbucci, 1966) y *Un dollaro bucato* (*Un dólar agujereado*, Giorgio Ferroni, 1965)³.

Los imperdonables fue escrito a mediados de los años setenta por David Webb Peoples, guionista también de *Blade runner* (Ridley Scott, 1982) que Eastwood compró en los años ochenta y decide hacerlo en el comienzo de los noventa. Por primera vez en su carrera, Eastwood llama tres actores estrellas: Gene Hackman, en auge con *Mississippi burning* (*Arde Mississippi*, Alan Parker, 1988), Morgan Freeman, consagrado por *Driving Miss Daisy* (*Paseando a Miss Daisy*, 1989) y el inglés Richard Harris, protagonista del western *A man called Horse* (*Un hombre llamado Caballo*, Elliot Silverstein, 1970).

Los imperdonables costó 14.400,000 de dólares y recaudó 159.157.447 de dólares, un lucro gigantesco para el estudio productor y distribuidor, Warner Bros. La compañía productora fue, como de costumbre, Malpaso, de Eastwood.

La trama del guion de Webb Peoples es la siguiente: en un pueblo del estado de Wyoming, una prostituta se burla de un cowboy por su pene pequeño y este le corta la cara y la deja desfigurada. Sus compañeras de prostíbulo ofrecen una elevada recompensa para cualquiera que venga al pueblo y mate al cowboy responsable y a su amigo. La idea desagrada al sheriff local, Little Bill, un expistolero que mantiene la paz en el poblado con métodos violentos. Por otra parte, William Munny, un legendario asesino de alquiler ya entrado en años, que había abandonado su profesión y era un empobrecido campesino viudo con escasos medios para alimentar a sus hijos, decide aceptar la propuesta de matar a los cowboys y cobrar la recompensa, a pesar de venir de un joven miope aspirante a pistolero. Munny pide ayuda a su amigo Ned, compañero de los viejos tiempos. El enfrentamiento del improbable trío con los cowboys y con el sheriff es inexorable.

Los imperdonables fue un éxito abrumador de público y de crítica. Ganó cuatro óscars (Mejor película, Mejor director, Mejor actor [Gene Hackman], Mejor montaje [Joel Cox]) y tuvo indicaciones, además de varios otros premios en todo

³ Mencionamos aquí un buen ranking estadounidense como referencia: “The Best 1960 Western movies, ranked” ([2024]).

el mundo. En 2008, el American Film Institute lo colocó como el cuarto mejor western de la historia, atrás solo de *The searchers* (*Más corazón que odio*, John Ford, 1956), *High noon* (*A la hora señalada*, Fred Zinnemann, 1952) y *Shane* (*Raíces profundas*, George Stevens, 1953). El film cambió la carrera de Eastwood y fue el comienzo de su mejor fase artística, los años noventa. Eastwood pasó a realizar films con presupuestos mayores y a trabajar con estrellas de Hollywood, como Meryl Streep, Kevin Costner y Kevin Spacey. Nada menos que Steven Spielberg comenzó a producir algunas de sus películas, la más notoria, *The bridges of Madison County* (*Los puentes de Madison*, 1995).

Realismo

Realismo y naturalismo son conceptos que suelen confundirse. Los films de la era clásica de Hollywood son naturalistas, usan estrategias que simulan la realidad, que muestran una apariencia de real, pero sin compromiso verdadero de reproducción del mundo exterior. El realismo, en cambio, parte del punto de vista que aquello que está en la pantalla, lo que es mostrado al espectador, podría acontecer en la vida real. Ejemplos de realismo en el cine son las primeras películas del neorealismo italiano, como *Roma, città aperta* (*Roma, ciudad abierta*, Roberto Rossellini, 1945) y *Ladri di biciclette* (*Ladrones de bicicletas*, Vittorio de Sica, 1948). En el cine contemporáneo, las obras de los ingleses Ken Loach y de Mike Leigh, del francés Robert Guédiguian y del iraní Abbas Kiarostami son otros ejemplos de cine realista.

El concepto de realismo no es estático y varía de época en época. Obras que en el pasado fueron vistas como paradigmas realistas y del cine de arte, como los films italianos mencionados, hoy parecen dramas de cine clásico filmados en locaciones naturales y con algunos actores no profesionales. De hecho, en el cine, como en la literatura, siempre se trata de meta-realismo, de máquinas de ficción dependientes de relatos, de un efecto de realidad. Entre la obra y el público, se produce un pacto de verosimilitud, fenómeno conocido como “suspensión de la incredulidad”.

Aunque las estrategias realistas en *Los imperdonables* siguen vigentes tres décadas después, un film realizado con actores hartamente conocidos del público, o sea, dentro del *star system*, limita tales estrategias. El público ve al protagonista William Munny y ve, al mismo tiempo, a Clint Eastwood, que carga en sus espaldas su pasado cinematográfico. Eso se aplica también a Freeman, Hackman y Harris: son actores/estrella, que traen consigo para el film y para la experiencia del espectador su pasado cinematográfico y publicitario (revistas, fotografías, pósteres, entrevistas en la televisión, prensa escrita).

Mito

La perspectiva antropológica concibe los mitos como relatos fundadores que los miembros de una sociedad se transmiten de generación en generación desde tiempos muy antiguos. Por ello, el tiempo ocupa una posición capital en la definición del mito. El término “mito” se refiere a un acontecimiento, una historia, una narración, que inicialmente es singular. Para que tal narración se convierta en mito deben darse dos condiciones. Por una parte, “es necesario que sus elementos entren en una relación de compatibilidad semántica y formal con el conjunto de mitos del pueblo en cuestión”; por otra parte, es necesario “que se olvide, se desdibuje, su origen individual para convertirse en una historia general, ejemplar, formándose estos dos aspectos fundamentales a través de una única y misma dimensión que es el tiempo” (Bonte; Izard, 1996, p. 495-497). Entendido el mito como estructura de sentido supraindividual, es comprensible que en la modernidad se proyecten sobre la figura del héroe finalidades y deseos vicarios, que tienden a contrarrestar la disolución de un repertorio simbólico colectivo tradicional.

Roland Barthes (1999) propuso una perspectiva novedosa sobre el significado del mito. Definió el mito como un habla –aunque no cualquier forma de habla– y como un mensaje. El mito no era un objeto, un concepto o una idea, sino un sistema semiológico de comunicación, un modo de significación. En tanto discurso, el mito dependía de la forma en que se lo profería históricamente, pues sus límites eran formales, no sustanciales. Apoyado en tal definición formalista y semiológica, Barthes actualizó el sentido del mito discursivo para examinar su función en el contexto letrado y audiovisual. Dado que el habla era un mensaje, y no necesariamente debía ser oral, podía “estar formado de escrituras y representaciones: el discurso escrito, así como la fotografía, el cine, el reportaje, el deporte, los espectáculos, la publicidad, todo puede servir de soporte para el habla mítica” (Barthes, 1999, p. 108).

Un ejemplo de habla mítica proporcionado por Barthes nos ayuda a pensar el western. Dice el teórico francés que está en la peluquería y le ofrecen un número de *Paris-Match*. En la portada, hay un joven negro vestido con uniforme francés que hace la venia con ojos levantados, fijos en los pliegues de la bandera tricolor. Tal es el sentido literal de la imagen. En el sentido semiológico amplificado, sin embargo, transmite la idea de que Francia es un gran imperio, que todos sus hijos, sin distinción de color, sirven fielmente bajo su bandera y que no hay mejor respuesta a los detractores de un pretendido colonialismo que el celo de ese negro en servir a sus pretendidos opresores (Barthes, 1999).

En el cine, el público es un consumidor de mitos, comprendido el mito visual, en el sentido de Barthes, como un metalenguaje de extensión multidimensional, como una forma motivada que comunica, deforma y comprueba, y que transforma la historia en naturaleza. Desechada la oposición entre el realismo y mito, estamos prontos para proseguir con la idea del realismo mítico en *Los imperdonables*.

Realismo mítico en *Los imperdonables*

La literatura latinoamericana es mundialmente conocida por tres estilos de narrar e interpretar la realidad de modo insólito: el realismo fantástico, lo real maravilloso y el realismo mágico. Pese a las diferencias internas, los tres utilizan procedimientos literarios que transforman lo cotidiano en algo extraño: no se sustituye la realidad por un mundo de fantasía, sino que se amplía su alcance y lo peculiar se torna normal.

En el realismo fantástico, asociado al argentino Jorge Luis Borges, el tema de fondo es cómo la irrealidad contamina el tejido de lo real. La ficción especulativa de Borges trabaja con el arte de la microscopía y con la incertidumbre, instalando la vacilación en la experiencia de lo real y un espacio en equilibrio entre lo extraño y lo maravilloso (Piglia, 2000; Todorov, 1981). Lo real maravilloso, concepto acuñado por Alejo Carpentier (1949), tiene su fundamento en la historia y en la creencia colectiva de la posibilidad de las alteraciones sobrenaturales, como lo condensó el escritor cubano en el prólogo a *El Reino de este mundo*. Finalmente, en el realismo mágico, cuyo exponente más célebre es Gabriel García Márquez, la realidad aparece aumentada y exagerada en su totalidad, como si ello fuera normal y cotidiano en el marco de la oralidad popular.

Proponemos en este artículo añadir un cuarto modo de narrar e interpretar, el realismo mítico, el cual designa a una narración primordialmente real, pero en la cual interviene un inesperado episodio triunfal, casi siempre al final. Tal episodio es algo posible, aunque sumamente improbable; mitifica lo real y le confiere un tono heroico a toda la historia. La heroicidad es individual; de hecho, manifiesta el enfrentamiento del individuo contra el sistema: de manera incongruente y gloriosa, el individuo derrota al sistema.

Tal como lo desarrolló Erich Auerbach, en su libro *Mímesis: La representación de la realidad en la literatura occidental* (1996), desde inicios del siglo XIX las personas comunes son convertidas en objeto de representación seria, problemática y hasta trágica. Algo semejante sucede en el cine, donde nunca funcionó la regla clásica literaria de la diferenciación de los niveles.

En la *Odisea* de Homero, el héroe representa la relación social vertical y la vida señorial. Aquellas figuras de baja condición social que aparecen en la épica homérica lo hacen en condición de servidores, sin subjetividad propia, como portavoces de la magnificencia del señor. Las continuas interpolaciones tienen igualmente la función de realzar la figura del protagonista central. Dice Auerbach que en las poesías homéricas el elemento tensión es muy débil, y que Homero no conoce ningún segundo plano. Solo hay un primer plano. Lo que se relata está siempre presente, llenando por completo la escena y la conciencia. Esto es distinto del procedimiento subjetivo y de la toma de perspectiva que crea primeros y segundos planos.

Una vez que se dinamita la regla clásica de la diferenciación vertical de los niveles y se ingresa en narrativas realistas, la literatura, el teatro y el cine establecen una relación horizontal entre los personajes. Recordemos que Barthes argumentaba en *Mitologías* que el mito era un habla y que todo lo que justificaba un discurso podía ser mito. Si juntamos la moderna indiferenciación de los niveles de Auerbach con el mito barthesiano, percibimos que cualquier protagonista, de cualquier condición social, puede ser un mito, como lo es Munny, un pistolero de baja extracción social. El pistolero, investido de imágenes y de mensajes, le añade a la materia visual un uso social.

Los imperdonables establece sus coordenadas iniciales, su universo dramático, su puesta en escena y atmósfera de modo sumamente realista. La presentación del personaje sigue la misma línea: el otrora pistolero es un granjero viudo, que vive con sus dos hijos en un rancho humilde en el estado de Kansas; cuida cerdos y se da de bruces en el barro. La ropa, el corte de pelo y barba de Munny; la iluminación, oscura, privilegiando la luz natural, la dirección de arte, todo apunta al realismo. Cuando llega el joven Schofield Kid, lo llama a Munny por su nombre, y cuenta las andanzas del personaje antes de ser un hombre de familia. De este modo, ingresamos en el mundo del western, con sus historias orales de tiroteos y asesinatos.

El Kid informa exactamente sobre cuánto dinero hay en juego (la recompensa) y, a su vez, exagera la agresión que sufrió la prostituta Delilah. En una técnica clásica de guion, inicialmente hay una recusa al llamado (Campbell, 1997). En este contexto, ante la primera propuesta del Kid, Munny se niega a participar en la misión. No obstante, confrontado con la miseria en que viven él y sus niños, decide regresar, por una última vez, a sus antiguas prácticas como pistolero. Tiene dos razones para emprender la tarea: una moral (la agresión a la prostituta) y otra económica (la recompensa de mil dólares), que le permitiría salir de su cotidiano miserable y proporcionar a sus hijos una vida mejor.

Es posible argumentar que los pistoleros no logran regresar a su pueblo y a la casa doméstica. Si una vez vuelven, es para partir nuevamente. En este caso, ¿qué tipo de conocimiento proporciona el viaje? El Hombre sin Nombre de los tres films dirigidos por Leone viene de la nada y vuelve a la nada. En la trilogía del dólar, el cineasta italiano deja en evidencia la dimensión mítica del western, que hasta entonces era subtexto de films naturalistas e históricos.

No se viaja por placer en el western. Nadie sale a pasear para disfrutar el paisaje, para ver el amanecer o el atardecer. Revólver, rifle y caballo son los ingredientes indispensables. Nada de excesos que dificulten el recorrido. Viajar es un desplazamiento territorial a la espera de un resultado, la expectativa de una recompensa, una persecución, una fuga. Cruzar ríos o atravesar fronteras son pasajes hacia ventajas posicionales ante rivales decididos al exterminio. En esta existencia itinerante se impone estar atento contra enemigos invisibles, que acechan incluso por la noche.

Sin embargo, pese a la rudeza de los pistoleros que atraviesan ríos, suben montañas y recorren desiertos, pese a las escasas palabras que intercambian durante el recorrido en busca de la recompensa, el viaje en *Los imperdonables* implica un proceso de *bildung* (formación). Ned muere confirmando los códigos de lealtad a la amistad; los dos supervivientes, Schofield Kid y William Munny, dejan de lado la existencia de pistoleros e inician otra vida. Nuevo paraje y nuevo nombre para Munny. Es el último capítulo del pistolero asesino; el viaje fue un maestro. El viaje enseñó al viejo pistolero que el camino del western clásico carecía de futuro: el crepúsculo del género.

El nombre

El título del film, *Il mio nome è Nessuno* (*Mi nombre es Nadie*, 1973), *spaghetti western* dirigido por el italiano Tonino Valerii, con Sergio Leone como productor, alude al episodio del nombre falso, cuando, en la *Odisea* de Homero, Ulises le responde al ciclope Polifemo que su nombre es “Nadie”. Como ya señalamos, Sergio Leone sabía de la importancia del nombre en Homero y en el western.

En un pasaje de la *Odisea*, se narra la llegada de los guerreros aqueos a la tierra donde habitan los ciclopes. Nos interesa este “Canto IX” en relación con la identidad y la violencia del nombre. Hambrientos, los viajeros invaden la cueva del ciclope Polifemo y comen sus quesos. Al llegar el gigante, con un solo ojo en la frente, encuentra a los forasteros y los increpa preguntando si son navegantes que llegan de lejos exponiendo su vida y produciendo daño a los hombres de tierras extrañas.

el principal. Éste le dice al forastero: “Tú debes ser William Munny de Missouri. Asesino de mujeres y niños.” Y Munny le responde: “Así es. He matado a mujeres y niños. He matado casi todo lo que camina o se arrastra en un momento u otro. Y estoy aquí para matarte, Little Bill, por lo que le hiciste a Ned.”

Cuando el nombre se revela en el western, resuena en demasía, enfatizando el temor y respeto que esta identidad conlleva. El nombre nunca es indiferente, intimida y evoca hazañas que los relatos orales aumentan: es parte de la leyenda. Remite a enfrentamientos, matanzas, persecuciones, desplazamientos, deseos miméticos. El sueño de todo aspirante a pistolero es enfrentar y matar al pistolero famoso y más veterano. Después de cumplir su venganza, Munny, cansado de su pasado, se ve obligado a huir de su nombre: cambia de lugar, de profesión, de identidad. Pero no es fácil deshacerse del nombre; queda en la memoria, en las historias, en las habladurías. El nombre dota al personaje de un aura mítica.

Venganza/matanza

Al mismo tiempo que hace una lectura realista y deconstruye al western clásico, *Los imperdonables* recupera, con su final, el mito de pistolero y reafirma a la violencia como base fundadora de la sociedad norteamericana. Es la violencia de los pistoleros que hace justicia y repara la agresión a las prostitutas. Esta reafirmación de la violencia como base de una sociedad es una alusión a *The man who shot Liberty Valance* (*El hombre que mató a Liberty Valance*, de John Ford, 1962), estrategia estudiada por Noel Carroll (1998), que acuñó el término “alusionismo”. El western tardío de Ford, esencial estudio sobre la relación entre el mito y la historia, terminaba con la frase “Cuando la leyenda se convierte en un hecho, imprime la leyenda”⁴. Esa será la función del periodista W.W. Beauchamp en *Los imperdonables*: contar la historia en clave de realismo mítico.

Detrás de la protección a las prostitutas y el castigo a los agresores, están la venganza sangrienta y la matanza. *Los imperdonables* recupera la tradición del género western y del cine clásico al hacer majestuosa la matanza final de William Munny, en una progresiva construcción de verosimilitud, con detalles y explicaciones de las habilidades necesarias para ser un pistolero efectivo, que enfrenta y mata un grupo de cinco hombres. El énfasis recae en la capacidad del pistolero en permanecer imperturbable en medio del tiroteo, apuntar con calma en el momento en que otras personas quieren matarle. Munny ya no mata mujeres y niños, como antes,

⁴ En el original: “When the legend becomes fact, print the legend”.

pues eso impediría su mitificación, sino a los asesinos de su compañero, en un enfrentamiento desigual. Munny lleva todas las de perder cuando enfrenta al sheriff Bill y sus ayudantes en el bar. Su triunfo –matar a todos, salir indemne y como figura de justiciero– es la síntesis del realismo mítico.

La venganza de Munny no es espontánea ni suicida, sino una acción planificada que toma desprevenidos a los enemigos. Matar a tantos enemigos en el *saloon* no es imposible, aunque sí improbable. Supera lo normal y lo lógico; desafía solitario al sistema. Numéricamente, está en clara desventaja en el *saloon*. Son importantes para la supervivencia: la precisión de la mirada; la velocidad de las manos; la buena puntería; el control de los nervios; la atención a los detalles; y el dominio visual del espacio. El pistolero-héroe entiende el funcionamiento mental mejor que el enemigo y anticipa sus movimientos. Como no hay venganza sin violencia, el castigo consiste en la muerte, no el juicio o la prisión. En la cárcel de Big Whiskey, el sheriff Bill le explica al periodista Beauchamp las habilidades necesarias del buen pistolero y desmitifica las supuestas proezas de los pistoleros. Escena síntesis de la dramaturgia de Webb Peoples, es una reflexión sobre la diferencia entre la historia y la leyenda.

En el realismo mítico, la matanza es una modalidad de la venganza, que se convierte en una justicia llevada a cabo por la propia mano. No hay ley que proteja a los pretendientes en la *Odisea*, asesinados por el forastero que se da a conocer en el acto de la venganza. Lo mismo sucede en el western, la venganza todo lo justifica. Carente de autoridad legal, el forastero detenta una autoridad moral. De hecho, se produce un enfrentamiento entre la autoridad legal y la moral. Tampoco importa la falta de proporcionalidad numérica, estamos lejos de la Ley del Talión. En *Los imperdonables* el castigo recae inicialmente sobre los dos cowboys perseguidos. Solo uno era el agresor que cortó el rostro de la prostituta Delilah, el otro apenas era su amigo y estaba con él la noche de la agresión. Este último cowboy, bien intencionado, muere primero, agonizando lentamente con un tiro en el estómago. Al otro lo matan en el rancho en que se escondía, mientras defeca en un baño afuera de la casa. El sheriff Bill y sus auxiliares son ejecutados en el *saloon*, en la espectacular matanza final.

Para que el público perciba a los protagonistas como héroes, no solo es fundamental la estructura dramática del guion y la identificación, sino el hecho de que Clint Eastwood y Morgan Freeman son dos actores estrellas. La venganza, entendida como la violenta aplicación de una ley moral virtuosa, es el *grand finale*. En la *Odisea*, Ulises dirige el arco y las flechas contra los pretendientes; primero contra Antínoo, después contra los demás enemigos. Así lo hace William Munny

con sus armas de fuego, primero ejecuta al responsable por colocar el cadáver de su compañero Ned en la calle, a pocos metros de la entrada al *saloon*, después al resto.

La edad es uno de los grandes temas en el último western dirigido por Eastwood. El envejecido Munny, pistolero asesino devenido un granjero fracasado, recobra, al final de la película, su dimensión mítica y brutal. Y esa intervención del acto grandioso contamina todo el realismo con el halo del mito.

El periodista es el testigo que observa admirado la sangre fría y el coraje de Munny en la matanza final, y que ofrece el testimonio de la hazaña a las generaciones futuras por medio de la escritura. Está garantizado el realismo mítico para la posteridad: la venganza/matanza simultáneamente glorifica y despide al western. *Réquiem* del western. Nunca más volverá ese pistolero a realizar nada semejante. La humanización del personaje permite únicamente el inicio de una nueva vida en otro lugar, sujeto a las reglas de la convivencia comunitaria, entre personas que desconocen su antigua identidad. Antes de iniciar su nueva vida, William Munny presta un homenaje postrero a su esposa, frente a su tumba, despidiéndose de la vida de pistolero y asesino. Ese último plano fijo fue también la despedida del cineasta, actor y productor Clint Eastwood del género western, con la música “El tema de Claudia”, composición de su autoría.

Referencias bibliográficas

Aguilar, C. *Sergio Leone*. Madrid: Cátedra, 2009.

Auerbach, E. *Mímesis: La representación de la realidad en la literatura occidental*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Barthes, R. *Mitologías*. México, DF: Siglo XXI, 1999.

Bonte, P.; Izard, M. *Diccionario de etnología y antropología*. Madrid: Akal, 1996.

Campbell, J. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix, 1997.

Carroll, N. *Interpreting the movie image*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Giucci, G. “Viaje”. In: Singh, D. Z.; Giucci, G.; Jirón, P. (org.). *Términos clave para los estudios de movilidad en América Latina*. Buenos Aires: Biblos, 2018. p. 197-206.

Giucci, G. *Viajantes do maravilhoso: O novo mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

Hobsbawm, E. *Un tiempo de rupturas: Sociedad y cultura en el siglo XX*. Barcelona: Crítica, 2012.

Homero. *Obras completas*. Barcelona: Montaner y Simón Editores, 1927.

Peña-Ardid, C. *Literatura y cine: Una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra, 1992.

Piglia, R. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Planeta, 2000.

Rama, Á. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El Andariego, 2007.

Schickel, R. *Clint Eastwood: A biography*. New York: Vintage, 1997.

THE BEST 1960s Western movies, ranked. *Ranker*, Los Angeles, 1 Feb. 2024. Disponível em: <https://www.ranker.com/list/best-60s-western-movies/ranker-film>. Acesso em: 15 fev. 2024.

Todorov, T. *Introducción a la literatura fantástica*. 2. ed. México, DF: Premia, 1981.

Referencias audiovisuales

A MAN called Horse (*Un hombre llamado Caballo*). Elliot Silverstein, Estados Unidos, 1970.

BLADE runner. Ridley Scott, Estados Unidos, 1982.

C'ERA una volta il West (*Érase una vez en el Oeste*). Sergio Leone, Estados Unidos-Italia, 1968.

DJANGO. Sergio Corbucci, España-Italia, 1966.

DJANGO & Django. Luca Rea, Italia, 2021.

DRIVING Miss Daysy (*Paseando a Miss Daisy*). Bruce Beresford, Estados Unidos, 1989.

EL REINO de este mundo. Alejo Carpentier, México, 1949.

HIGH noon (*A la hora señalada*). Fred Zinnemann, Estados Unidos, 1952.

HIGH plains drifter (*La venganza del muerto*). Clint Eastwood, Estados Unidos, 1973.

IL BUONO, il brutto, il cattivo (*El bueno, el feo y el malo*). Sergio Leone, Alemania-España-Italia, 1966.

IL MIO nome è Nessuno (*Mi nombre es Nadie*). Tonino Valerii, Alemania-Italia, 1973.

LADRI di biciclette (*Ladrones de bicicletas*). Vittorio de Sica, Italia, 1948.

LITTLE big man (*Pequeño gran hombre*). Arthur Penn, Estados Unidos, 1970.

