

Euskal Herriko Unibertsitatea / Universidad del País Vasco

Gizarte eta Komunikazio Zientzien Fakultatea

Doktorego Tesia

Western polimorfikoa Clint Eastwooden zineman

Zuzendaria: Iñigo Marzabal Albaina

Ignacio Gaztaka Eguskiza

Leioa, 2021

eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

Gizarte eta Komunikazio Zientzien Fakultatea
Ikus-entzunezko Komunikazioa eta Publizitate Saila

Doktore Tesia

Western polimorfikoa Clint Eastwooden zineman

Zuzendaria: Iñigo Marzabal Albaina

Ignacio Gaztaka Eguskiza

Leioa, 2021

Amama zenari

Amari, aitari, arrebari eta familiari, bihotz-bihotzez

Zer esan orain amama?

zurea bezalako jakituri argiari

bizitzaren kolpeak

gelditu izan zuenari

Jaio eta hazi,

nor geldiarazi?

has gaitzen ibiltzen

ez al daukagu arnasik?

Nirekin egon zara

ene amama maitea

izarren distiran

eta itsasoko ur tantetan

Gurekin bizirik,

oroitzapenetan,

joan direnentzako

eskainitakoa

Eskerrak

Nire tesi zuzendari Iñigo Marzabali, bere zorrotasun, laguntza, jakituri eta, batik bat, pazientziagatik.

Bidean izan direnei; paisaia osatu dutenei.

Aukeratzen den beste familia, Koadrilari. Jonmi, Etxebe, Asi, Txiki, Ritxi, Unai, Ibarra, Alex, Ibon, Dani, Jon eta Aitori. Une zailenetan zama hau eramangarriagoa egiteagatik, barre eragiteagatik, zinemari buruz jarduteagatik, une zailenak baretzeagatik, zaretena izateagatik, eskerrik asko orain eta beti.

Tabernako lankideei. Pablo, Albert, Willy eta Josuri, liburuetan ez dagoena irakasteagatik, babesa eskaintzeagatik, zabalik egoteagatik, bigarren etxea izateagatik, zeuen garraren beroagatik.

Ikertumeko lagunei. Leyre Eguskiza, Victor Iturregui, Leire Azkunaga, Kepa Zelaia eta Eider Urkolari, bakarrik ez uzteagatik, ezinegonak partekatzeagatik, ni jasateagatik eta, oro har, hor egoteagatik.

Ulibarri Euskaltegiko irakasleei, Nekane Gallastegi eta, batez ere, Ainhoa Uriarteri nire barne mugak ezabatzeagatik, gure hizkuntzaren dotorezia lantzeagatik, beren laguntza amaiezinagatik eta euren egonagariagatik.

Ibai, Igor eta Levy Zengotitabengoari, irakaslea izatea zertan datzan erakusteagatik, zuen hurbiltasunagatik.

MAC ikerketa taldeko kideen aholku eta gomendioengatik. Beti laguntza eskaintzeko prest egoteagatik, haien mailara heltzeak suposatuko lukeen harrotasunagatik, euren idatzizkoek islatzen duten maitasunagatik, zinema benetan ulertarazteagatik, mila esker.

Eta... ahantzi ditudan guzti-guztiei, onenekin ahaztu egiten garelako beti.

IKASKIZUN BIDEA

Jaiotzen geran egunetik
bide luze bat degu asi,
bide ori nun amaitzen dan
guk, ori ezin ikusi.
Bide onetan uste ez degula
¡Zenbat bidertan gera jaurten!
berriz jaiki nolabait eta,
aurrera degu jarraitzen.
Bide onetan anitz ditugu
arri, zulo, ta koskak,
auek mukertzen ditugu baña
bildurtzen gaitu aldapak.
Bide onetan baita ere dira
mendi erreka ta ibaiak
igeri egiteko luze ibaia,
alperrik gure jarraitu naiak.
Ikasi bear zerbait egiten
ibai ori igarotzeko,
txalupatxo bat egingo degu
beste aldean utzi ta jarraitzeko.
Bide au da ludi onetako
jakintasunaren iturria
ezjakiñaren jarraitzak dira
gertatzen zaigun txar guztia.

ALBIZUNeko BALENDIÑE

AURKIBIDEA

1. Sarrera	21
2. Metodologia	27
3. Marko Teorikoa	33
3.1. Generoa (Literarioa eta Zinematografikoa)	33
3.2. Genero Literarioa.....	33
3.3. Genero Zinematografikoa.....	38
3.3.1. Estudioen Sistema Klasikoa.....	40
3.3.2. Generoen Elementuak. Ikonografia	43
3.3.3. Definitzeko zailtasunak eta hartu-emanak	44
3.3.4. Generoen Dinamikak	45
3.3.5. Generoak mito bihurtuta	48
3.3.6. Historia eta Ideologia	49
3.3.7. Generoak eta autoreen politika	52
3.4. Westerna	54
3.4.1. Westernaren korrante filosofikoak	57
3.4.2. Kontraktualismoa: Askatasun adostua westernean	57
3.4.2.1. Natura egoera	58
3.4.2.2. Kontratu Soziala	61
3.4.2.3. Gizarte Zibila.....	65

3.4.2.4. Manifestu Patua. Mendebaldeko konkistaren kausa	67
3.4.3. Westerna, mitoa	69
3.4.4. Mitoaren analisia.....	71
3.4.4.1. Western klasikoaren analisia	74
3.4.4.2. Aurkakotasun narratiboak eta testuinguru sozioekonomikoa ..	76
3.4.5. Mitoaren ibilbidea.....	78
3.4.6. Westernaren pertsonaiak eta ezaugarriak.....	79
3.4.6.1. Westerneko heroiak: estereotipo eta eredu motak.....	79
3.4.6.1.1. Maskulinitatea	80
3.4.6.1.2. Cowboy-a	80
3.4.6.1.3. Gizon-zaldiaren arketipoa	82
3.4.6.1.4. Outlaw-a. Legetik kanpo dagoena.....	82
3.4.6.1.5. Sheriff-a.....	84
3.4.6.1.6. Indiaa.....	85
3.4.6.1.7. Emakumeak westernean.....	86
3.4.7. Westernaren bilakaera.....	88
3.4.7.1. Bertako amerikarraren berreraikitzea	89
3.4.7.2. Superwestern-a	89
3.4.7.3. Ilunabarreko westerna	90
3.4.7.4. Spaghetti westerna.....	92
4. Clint Eastwood. Western, bizitza eta obra	94
4.1. Bizitza eta obra	95
4.1.1. Lehen antzezlanak.....	97
4.1.2. Rawhide	97
4.1.3. Europa eta Leone	98
4.1.4. Amerikan berriz	99
4.1.5. Hasierako esperientziak zuzendari gisa	100
4.1.6. Carmeleko alkate jauna.....	103
4.1.7. XXI. mendea	105
5. Analisisien atala.....	111
5.1. Westernak	114
5.1.1. High plains drifter	114
5.1.1.1. Sinopsia	114
5.1.1.2. Analisia.....	115
5.1.1.2.1. Mendekua, ekintzaren motorea	116

5.1.1.2.2. Kanpotarra.....	116
5.1.1.2.3. Indarkeriaren espirala.....	120
5.1.1.2.4. Estatu Batuen koldarkeriari egindako salaketa	123
5.1.2. The outlaw Josey Wales.....	128
5.1.2.1. Sinopsia	128
5.1.2.2. Analisia.....	129
5.1.2.2.1. Justiziari jazartzea	129
5.1.2.2.2. Legearen barruan eta kanpoan. Kritika AEBi.....	135
5.1.3. Pale Rider.....	140
5.1.3.1. Sinopsia	140
5.1.3.2. Analisia.....	141
5.1.3.2.1. Bibliako Mugako Heroia.....	142
5.1.3.2.2. Frontera. Zerua eta Infernua.....	148
5.1.3.2.3. Natura eta Kultura. Arima eta Gorputza	153
5.1.4. Unforgiven	155
5.1.4.1. Sinopsia	155
5.1.4.2. Analisia.....	156
5.1.4.2.1. Unforgiveneko justizia	157
5.1.4.2.2. Justiziaren eraldaketak	161
5.1.4.2.2.1. Justiziaren eraldaketa kontzeptuala.....	161
5.1.4.2.2.2. Willen bilakaera	164
5.1.4.2.3. Biolentziaren aurka, bakea. Delilah	167
5.1.4.2.4. Westernaren desmitifikazioa.....	171
5.1.4.2.4.1. Mitoa eta gizabanakoa.....	172
5.1.4.2.4.2. Justiziaren inguruko mitoa	175
5.1.4.2.4.2.1. Ned-en erailketa	176
5.1.4.2.4.2.2. Kid-en erailketa	177
5.1.4.2.5. Indarkeriaren espirala. Big Whiskey.....	178
5.1.4.2.6. Estatu Batuetako komunitatea eta big Whiskey.....	181
5.1.5. Bronco Billy	183
5.1.5.1. Sinopsia	183
5.1.5.2. Analisia.....	184
5.1.5.2.1. Bronco Billy historian zehar	184
5.1.5.2.2. Zentzutasuna eta eromena	189
5.1.5.2.3. Amerikar ikuskizunaren bira ziklikoa.....	193

5.1.5.2.4. Broncoren ikuspegi utopikoa	195
5.2. Western Kamuflatuak	197
5.2.1. Mystic River.....	197
5.2.1.1. Sinopsia	197
5.2.1.2. Analisia.....	198
5.2.1.2.1. Justiziaren muga: Mystic ibaia.....	199
5.2.1.2.2. Jainkoa egon badago, baina ez du parte hartzen	206
5.2.1.2.3. Bizirik dagoen hildakoa. Banpiroaren itzala.....	212
5.2.1.2.4. Orainaz eta iraganaz. Mystic-en hondoan.....	218
5.2.2. American Sniper	221
5.2.2.1. Sinopsia	221
5.2.2.2. Analisia.....	222
5.2.2.2.1. Ekialde Basatia.....	223
5.2.2.2.2. Jainkoa, Aberria eta Familia	228
5.2.2.2.3. Nemesia.....	234
5.2.2.2.4. Talioaren Legea. Begia begi truk, hortza hortz truk ..	237
5.2.2.2.5. Chris Kyle-n heriotza	241
5.2.3. Gran Torino.....	243
5.2.3.1. Sinopsia	243
5.2.3.2. Analisia.....	244
5.2.3.2.1. Mendebalde Basatia Detroiten asfaltoan.....	245
5.2.3.2.2. Familia: odola eta estimua	250
5.2.3.2.3. Mustangoa zamalkatzea. Ford bat gidatzea	252
5.2.4. The Mule.....	257
5.2.4.1. Sinopsia	257
5.2.4.2. Analisia.....	258
5.2.4.2.1. Loreen artean ezkutatutako westerna.....	258
5.2.4.2.1.1. Muga.....	259
5.2.4.2.1.2. Mugako Heroia.....	261
5.2.4.2.1.3. Heroiaren ikaslea.....	263
5.2.4.2.2. Familia.....	265
6. Ondorioak	269
6.1. Estatu Batuen bandera, nazioaren jaiotza	271
6.2. Justizia	275
6.2.1. Zigor zerutiarra	276

6.2.2. Lege lurterra. Zartagailua.....	283
6.3. Nomadismoa eta Sedentarismoa.....	285
6.3.1. Zuhaitza.....	286
6.3.2. Sustraiak.....	290
6.4. Alteritatea	292
6.4.1. Indioa	293
6.4.2. Egungo indioak. Ezkutatutako bertakoak	295
6.4.3. Animalizazioa	300
6.5. Berrerospena. Duelutik dolura.....	303
6.5.1. Eastwooden westernetan	303
6.5.2. Eastwooden western kamuflatueta.....	304
6.6. Tragedia amerikarra. Askatasuna, patua eta mitoa.....	306
6.6.1. Westernak	308
6.6.2. Western kamuflatuak	311
7. Bibliografia.....	319
8. Filmografia	334

1. SARRERA

1. Sarrera

*“If you consider film an art form, as some people do,
then the Western would be a truly American art form”*

Clint Eastwood

Filmen zuzendaritzari dagokionez, hirurogei urte baino gehiagoko esperientzia Hollywoodeko industrian bermatzen dute *Malpaso Productions* ekoiztetxeko fundatzailearen lanak duen kalitatea. Clint Eastwoodek Malpaso ekoiztetxea sortu zuela (1967an), bost hamarkada baino gehiago eman ditu filmak zuzentzen, ekoizten, horien protagonista izaten edota horien soinu bandak konposatzen –muskari legez, agian, ez da oso ezaguna–. Besteak beste, egileak behin baino gehiagotan esan izan du jazza eta westerna direla benetan guztiz amerikarrak diren arte forma bakarrak.

Esan genezake, nolabait, lan gogorraren eta pasioaren begitartea dela Clint Eastwoodena. Hark (eta bere taldeak) eginiko obrak behin baino gehiagotan saridunak izan dira nazioarteko jaialdietan. Bere film batzuen tamainak ematen dute zinemagilearen neurria. Kaliforniako semeak ibilbide loratsua egin zuen (eta egin du) Hollywoodeko industria zinematografikoan. Zehazki, hura izan da westernak Amerikako Estatu Batuetan izan duen ikur nagusietako bat.

Oro har, karmeldarra ideologia kontserbadoreko egiletzat hartu izan da, haren ekintza batzuek horrela ikustera eramaten baitute. Aitzitik, egile legez, kaliforniarrak gauzatu eta gauzatzen dituen filmek ez dute bat egiten haren ustezko pentsamoldearekin. Aurkakotasun horretan, ekintzen eta obraren artekoa edo, bestela esanda, esaten dena eta egiten denaren artekoan, murgildu egin gara. Esaterako, eutanasia praktikatzen dioten emakume boxeolari baten drama (*Million Dollar Baby*, 2004), Charlie Parker, jazz afro-amerikarreko musikariaren *biopic*-a (*Bird*, 1988), *cowboy* patetiko baten figura gainditua (*Unforgiven*, 1992), Nelson Mandelaren azken egunen narrazioa (*Invictus*, 2009) edo FBI zuzendariaren hazkunde eta beherakadaren istorioa –homosexuala zena– (*J. Edgar*, 2011). Aldi berean (gaien aldetik), bando etsaiaren ikuspegia eskaintzen duen Bigarren Mundu Gerrari buruzko filma (*Letter from Iwo Jima*, 2006), guda horren heroien desmitifikazioa azalarazten duen film luzea (*Flags of our parents*, 2006), pederasta bikote batek eragindako trauman sakontzen duen tragedia (*Mystic River*-ek, 2003) edo Irakeko Gerraren ondorio psikologikoak beteranoengan salatzen duen beste bat (*American Sniper*, 2015), esaterako.

Eastwoodek bereganatutako ardura film bakoitzaren gain, honen estilo zinematografikoaren lagin erakusgarriena da. Gure ikerketa-alorretik kanpo utziz haren pelikulen kritika morala edota politikoa jorratzen dituzten edozein motako ikuspuntuak– ez baitzaigu guri inolako iritziak ezartzea– eta haren buruari zehazki lotutako kontu ez-zinematografikoetatik urrunduz (politikoari, psikologikoari edo sozialari, beste gauza batzuen arteko, buruz arituz), ikerketa honek beste errepide batetik gidatuko du.

Aspaldian sumatu genuen genero zinematografiko zehatz baten bihotzak taupadak ematen dituela haren obraren sakontasunean, westerna, alegia. Hark berak ekoiztitako,

zuzendutako –baita protagonista izandako obrak ere–, zinegile bezala hazten lagunduzion generoaren arimak izaera berezia ematen dio bere obraren osotasunari. Gure ikerketak atzemango du zein neurritan eta zer nolako moduan antzematen den westernaren eragina zuzendari kaliforniarraren obraren baitan.

Aipaturiko helmugara heltzeak, bigarren mailako helburuak diren beste bi ariketak egitera behartu gaitu –hasierakoa bezain garrantzitsuak–. Alde batetik, aukeratutako narrazioen baliabide diskurtsiboak aztertzea. Hau da, obren gaiak (eduki tematikoa), estrategia narratiboak (egiturak, egoerak eta pertsonaiak) eta erretorika (formak, figurak eta ikurrak) ezartzea. Bestetik, gure laginak osatzen duten film bakoitzaren analisisien eta western generoa osatzen duten ezaugarrien arteko alderaketa gauzatzea.

Bi xede horiek osatzen dute, handi-handika, analisi zinematografikoa exekutatzeko erabili den metodoa. Hitz gutxitan esanda (ez dagokiolako atal honi): lehenik, film bakoitzaren estruktura aztertu dira. Bigarrenik, egitura horiek “western generoa” esaten diogun zer horrekin konparatu dira, bi elementuek amankomunean dituzten –edota ez dituzten– puntuak noraino heltzen diren xedatzeko. Modu honetan, Clint Eastwood autorearen sinadura artistiko bat marraztera heldu gara. Ezin esan daiteke egile honen estiloa westernen ohiko arauetara makurtzen denik. Hots, kaliforniarrak zigilu propioa dauka, westernak filmatzeko ikuspuntu eta begirada pertsonala, berezia, hain zuzen ere.

Ez da ikerketa honen helburua zuzendari honen ariketa biografiko, psikologiko edota filosofikorik aurrera eramatea. Lehen esan den moduan, jakin badakigu filmak obra kolektiboak direla, gure asmo nagusia da Eastwooden (eta honen taldearen) estilo zinematografikoa deseraikitzea, ulertzea eta azaltzea. Analisi faseari eskertu behar diogu zuzendari kaliforniarraren obraren ideia hipotetikoa ondorioztatzea.

Eastwoodek westernaren errekurso tematiko, narratibo eta formalak baliatzen ditu haren filmak antolatu eta errealizatzeko. Horra hor gure ikerketaren hipotesi gorena. Horrekin batera, hasiera batean aipatutako genero horretakoak ez diruditen horietan ere westerna dagoela defendatzen dugu. Azken horiek “western kamuflatuak” izendatutako atalean elkartu ditugu, (metodologian zehatz-mehatz garatzen eta azaltzen da) Eastwoodek berak western generoan egindako ekarpenari deritzo. Horren haritik, bigarren mailako hipotesi bat planteatzen dugu: nolabait, genero zinematografiko amerikar honek eragin berezia izan duela Clint Eastwooden filmografian.

Hortaz, defendatzen dugu westerna etengabeko eraldaketa eta mugimendu prozesuan dagoela. Analizatzeko aukeratu ditugun obrek (gure laginak) erakusten dute genero hori gai dela beste zine mota batzuekin hibridatzeko, birsortzeko eta horrela bizirik irauteko. Westerna genero bat da, zeinak zinemak aldatzen den heinean honek beste horrenbeste egiten duen. Eastwooden filmografia formulazio honen adibide argigarri baino argigarriagoa da. Nahasketa horrek western forma berriak ekartzen ditu zinema aretoetara. Ondorioz, esan genezake Eastwood westernean mutazioak e(ra)giteko ahalmena eta jakintasuna duen artisaua dela. Orokorrean, genero horrek bere filmografia osoaren enborra osatzen du, eta baita haren bizkarrezurra eta bihotza ere.

Horretan datza, hain zuzen, gure ikerketa egitera eraman gaituen arrazoi nagusia. Clint Eastwooden zinemak mugatzen dituen ezaugarri tematiko, narratibo eta formaletan sakontzen duen ikerketa ezaren aurrean, gure inbestigazioak bere gain hartu duen eginkizuna betetzen du. Eskuetan daukagun tesia erantzun zinematografiko bat ematen saiatzen da esparru zientifiko bereko galdera bati. Gure iritziz, apaltasunari eta arrazionaltasunari elkarlotuta, gure ikerketa hasieran planteatutako helmugara iristen da bidetik galdu gabe. Analisi zinematografiko estrukturalistak eskaintzen dituen berme metodologikoaren erremintak baliatuz, iparrorratza –gure bidaiaren norabidea ez galtzeko– eta bisturia –aukeratutako laginari ebaketa egiteko ahalik eta hobekien–, zuzendari kaliforniarraren lanak mahaigaineratzen dituen galderei erantzuna eman diogula esango genuke. Eta, bestalde, zuzendari honen obra artistikoan westernak izan duen eraginaren nondik norakoak zehaztuta uzten ditugula baieztatzen dugu.

2. METODOLOGIA

2. Metodologia

Jakinda filmak analizatzeko metodo unibertsalik ez dagoela (Aumont eta Marie, 1988: 13), ikerlari bakoitzak berezko bidea urratu behar du. Gehienetan, hori zirkularra izan ohi da. Hau da, obra batetik abiatuz, horren xehaketa egiten da, horren gaiak osagai desberdinetan zatikatuz, horrela ordena berri bat ezarriz. Modu horretan, “hasierako egoeraren antzeko batera heltzen gara, jada testu beraren mekanika eta konfigurazioa zein den jakinda” (Casetti & Di Chio, 1991: 17). Gauzaturiko prozesu honen helburua filmak bere barnean ezkutatzen duen mezua hobeto ulertzean datza. Hala ere, analisi zinematografikoa praktikan jarri baino lehen, oinarri teoriko jakin batzuk kontuan izatea funtsezkoa da.

Gauzak horrela, zein esparrutik ibiliko garen jakitea funtsezkoa dugu. Beste era batera esanda, film bakoitzak nondik bai –eta nondik ez– heldu diogun zehaztuko dugu. Ikerketa honetan, hain zuzen, film-testuak baino ez dira izango aztergai. Gure ikerketaren objektua zuzendariaren obra zinematografikoan baitago; egile honen filmek aurkezten dituzten interes tematiko, narratibo eta formaletan, hain zuzen. Izan ere, film bakoitzaren orbitan biratzen duten testuinguruko datuak eta edonolako informazio ez-filmikoak kanpoan geratu dira, hein handi batean.

Testuen analisiari dagokionez, westernaren hastapenak Eastwooden filmetan zelan islatzen diren azalduko dugu. Hori dela eta, genero zinematografikoa eta analisi filmikoa lantzen duten teoriak eta argitalpenak barneratu ditugu. Alde batetik, argitu da zer den generoa, eta haren muga tematiko, narratibo eta formalak nondik datozen eta noraino ailegatzen diren ere bai. Bestetik, analisi zinematografikoa jorratzen duten teoriak ezagututa, horiek markatzen duten arauak aintzat hartu dira. Batez ere, Zunzuneguik dioen moduan, film baten izaera, honek jorratzen duen “gaian, narrazioan eta forman” (1994: 72) dagoela nabarmentzen duenean. Beraz, analisi-zinematografikoa planteatutako helburuetara heltzeko lan-tresna gisa erabilia, ikerketa honetan ikusiko dugu westernaren eragina Clint Eastwooden filmografian nola egituratzen, antzematen eta antolatzen den. Horretarako, aurkeztutako metodologia praktikan jarritz, aukeratutako film bakoitzaren gaietan, bide narratiboetan eta honen lengoia zinematografikoan murgildu gara. Segituan, westernaren teoria filmikoak finkatzen dituen ezaugarriekin konparazioa gauzatzeko.

Aurrekoa azalduta, orain argi egin behar da film bakoitzean landutako teknika analitikoak. Ikus-entzunezko testu baten analisi zinematografikoa aurrera eramateko, bi dira gehien errepikatzen diren ekintzak: deskribapena, batetik, eta interpretazioa, bestetik. Biek ala biek, arrazoimena diskurtsoaren gidaria izanik, berebiziko garrantzia dute argitzeko zer dioen narrazio batek eta baita nola ematen duen aditzera adierazi nahi duen hori ere. Modu honetan, analisi zinematografikoaren ikuspegitik, gure metodologiaren oinkada guztiguztiak filmen estrukturalismoak ezartzen duen ibilbidetik igaro dira.

Film bakoitza ikusteko orduan, ikerlariak bere buruari galdetu behar dio zein den testu berezi horren ekintzen arima, indarraren iturria eta motore narratiboa. Hau da, narrazioan zehar planteatzen diren egoeren arabera, zer da pertsonaiak mugitzea eragiten duen

horrek. Galdera horren erantzunaren bilaketan hasten da ikerketaren prozesua. Narrazioan zehar gertatzen diren sekuentzien deskribapenarekin, ikerlariak ondoriozta dezake istorioa nola antolatzen den, pertsonaien profila idatz dezake eta horien inguruan kokatzen diren laguntzaileak edo erasotzaileak maila desberdinetan antolatu. Hortik abiatuta, pertsonaien mundua eraikitzen duten elementu guztiak hierarkizatzea da ikerlariaren bigarren pausua. Gómez Tarínek, deskribapenaren azpiatal honi, filmaren “deseraikitzea” (2010: 37) deitzen dio, frantsesetik ekarritako *découpage* terminoaren itzuleraren saiakera, alegia. Hortaz, deskribapen faseak galdera zehatz batzuei erantzun behar die, hala nola nortzuk diren pertsonaia nagusiei, beren arazoei, beraien bizitzak markatzen dituen baldintzei eta abarrei. Horien istorioa zein eratan bukatzen den (filmaren amaiera) erabat jakinda, ikertzailea badago prest hasieran planteatutako galderari erantzuteko.

Interpretazioaren atalari dagokio orain, pisu handia duen jarduna da eta; filmaren gai nagusia(k) eta estrategia estetiko-narratiboa(k) azalaraztea du helburu. Goian azpimarratutakoa berriro gogoratzea gomendagarria da: interpretazioak egitean, arrazoimenaz, zentzutasunaz eta zuhurtziaz gidaturiko argudioak eman behar dira. Horrez gain, teoria baten gaitasuna ahalbidetzen dituzten hiru printzipioei heldu dira ikerketa honen hasieratik amaierara: “koherentzia, zehaztasuna eta xalotasuna” (Zunzunegui, 2013: 11).

Ikerketa honetarako egituratu den analisi zinematografikoak nola funtzionatzen duen azalduta, Clint Eastwooden filmografia erraldoia osatzen duten filmen aukeraketa azaltzea ezinbestekoa da. Alejandro Montiel-ek azaltzen duen moduan, “film baten analisisa prozesu amaiezina da” (2002: 28). Are amaiezinago, Eastwoodek berak zuzendutako eta ekoiztutako lana osatzen duten hogeita hamazazpi filmek zenbatzen baldin baditugu eta horiek guztiak aztertzen baldin baditugu. Hortaz, autore kaliforniarraren obraren selekzioa egitea zilegia eta beharrezkoa gertatu da, gure ikerketaren lagin bezala funtzionatu baitu.

Ikerketa honen helburua bikoitza denez –westernaren influentzia Eastwooden obran zein mailatan ageri den azpimarratzea eta autorearen obraren analisi zinematografikoa egitea–, bi ataletan bereiztu dira zerrendatutako filmek. Hala eta guztiz ere, aukeratu diren film guzti-guztiek Eastwooden ekoiztetxeak (Malpaso Productions) aurrera eraman dituenak eta autore kaliforniarrak zuzendutakoak dira. Alde batetik, “westernak” deritzogunak, bere osotasun tematiko, narratibo eta formalean western generoaren barruan era argian sailkatzen diren obrak: *High Plains Drifter* (1973), *The Outlaw Josey Wales* (1976), *Pale Rider* (1985) eta *Unforgiven* (1992). Bestetik, analisi atalaren bigarren blokea osatzen duten obrek –“western kamuflatuak” izen daukatenak–: *Mystic River* (2003), *Gran Torino* (2008), *American Sniper* (2015) eta *The Mule* (2019). Agerikoa da westernak ez diruditen obrak direla; baina, analisi prozesutik pasatu ondoren, erakutsi dugu genero amerikarrarekin amankomunean dituzten ezaugarri garrantzitsu dezente dituztela.

Analisiaren atalari hasiera emateko, horren atarian *Space Cowboys* (2000) narrazioa aztertu dugu, analisi-faseko gainerako obretan bezainbeste sakondu da, aurrerago etorriko zenaren adibide zuzen bat eskaintzeko aukera ematen zigulako. Eta, azkenik, bi multzo horien erdian, bandaren funtzioa bete duen filma aztertu da: *Bronco Billy* (1980). Obra honek daukan izaera tematikoak hori egitera baimendu digulako eta, era berean, film-bloke batetik bestera pasatzeko era egokiena zela ondorioztatu dugulako.

Laburbilduz, metodologia eklektikoa erabili da proposatutako helburuei heltzeko, horrela behartzen baitu testu-azterketak. Hau da, teoria zinematografiko desberdinetatik hartutako tresnak baliatzen dituen metodo analitiko bati buruz ari gara. Film batek dioena azaltzeko ez ezik, baita planteatzen duena ere nola adierazten duen adierazteko; salatzen edo defendatzen duena, kasuak kasu. Zein izan dira lan bakoitzaren edukia ikus-entzunezko hizkuntzan aurkezteko erabili diren aukera eta erabaki formalak aztertu, ikasi eta landu dugu. Hots, gure arreta jarri dugu lan-talde oso batek ideia baten izaera abstraktua bezain etereoa den zerbaiti lengoia zinematografikoaren bidez zertzeko egin den ahaleginean.

Narrazioek gure “pertzepzioa formatzen, informatzen, konformatzen, baita deformatzen ere egiten dutelako (...) kontatzen denari zentzua ematera zuzendutako egitura konplexu osoa dira narrazioak” (Marzabal eta Arocena, 2016: 9). Beraz, gure ikerketaren helburua Eastwooden obraren nondik norakoak modu determinantean ezartzea baino areago, zuzendari honek jorratzen dituen gaiak eta horien aurkezpen artistikoa eta formala ezagutzea izan da.

3. MARKO TEORIKOA

3. Marko Teorikoa

3.1. Generoa (Literarioa eta Zinematografikoa)

Genero hitzak eskaintzen dituen esanahi guztien artean, hemen arteari dagokionez, (bai pinturan, bai literaturan, bai antzerkian, bai zineman, e.a.), obra bakoitza, bere ezaugarriak direla eta, maila edota kategoria zehatz batean sailkatzeko eta kokatzeko erabiltzen diren erabakiei esango diogu “genero”, sailkatze-prozesu horren kategoriei, hain zuzen ere. Atal honetan, genero hitzaren definizio horri eskainiko diogu gure arreta.

Hasteko, genero literarioei buruz jorratu diren azalpenak labur eta arin aipatuko ditugu. Hortik, genero zinematografikoetara salto egingo dugu, gai horri buruz ikertu eta aurkeztu diren teoria anitzak ikasi ditugulako. Ondoren, guri dagokigun generora hurbildu gara; hots, westernarekin egingo dugu topo, funtsezkoa baita jakitea zertan datzan arte-narratibo hura, literaturan jaio eta zineman garatu, westerna zinemaren generorik amaiezina da, etengabe errepikatzen dena, tautologikoa. Horren eboluzioa eta eraldaketak ekarriko ditugu gurera eta baita honen unibertsoa osatzen duten pertsonaien eta berezitasunen definizioak ere. Genero zinematografiko honen inguruan gauzatu diren ikerketa nagusiak ikasi ditugu, batik bat, ikuspuntu historiko eta estrukturalistak azpimarratuz.

Clint Eastwoodi dagokionez, adituek, zientzia-zinematografikoaren historian zehar, zuzendari kaliforniarraren filmografia ikasi izan dute, baita honek egin dituen westernak ere. Genero bati dagokion bezala, kategoria zehatz batean kokatu behar izan dute – ilunabarreko westernean, gehienetan—. Marko teoriko honi amaiera emateko erabaki da Clint Eastwooden bizitza azaltzea (laburki bada ere). Haren ibilbide profesionalaren nondik norakoei garrantzi handia eman zaie, auzi pertsonalei baino¹. Nahi eta nahi ez, ikerketaren atal honen helburua honako hau baita: irakurleari ematea, analisisien kapituluetan jauzi baino lehen, westernari eta Clint Eastwoodi buruz jakin behar diren jakintza “lezio” nagusiak. Modu honetan, ez ditu arazorik izango film bakoitzaren azterketa bakoitza irakurtzerako orduan. Behintzat, horretan ahalegindu gara.

3.2. Genero Literarioa

Genero zinematografiko askok jatorri literarioa dute, ez alferrik zinema klasikoaren eredu narratiboa XIX. mendeko eleberriarena da: melodrama, komedia, abentura, edo thrillerra, aldez aurretik egituratuak eta kodetuak izan dira literaturaren arloan.

Horregatik, beharbada, westerna da zinemagintzak generoei egiten dien ekarpenik garrantzitsuena. Egia esan, badago alde aurretiko literatura bat, Bret Hartek buru

¹ Atal horretatik at geratu diren berezitasun, bitxitasun eta zurrumurruei buruzko informazio gehiago eta sakonago lortu nahi izatekotan *Clint. The live and legend* (2002) liburua gomendatzen da, Patrick McGilligan-ek idatzitakoa.

zuen, generoarentzat oinarri jakin batzuk ezarri zituen, baina zinemak egin du westerna (Llinás, 1979: 7).

Honen ildotik, esan genezake genero zinematografikoa genero literarioaren aldaera bat dela. Hala eta guztiz ere, alde nabarmenak daude zinema-generoen kritikaren eta haren aurreko literatura-generoen artean. Zinearen adituek erabili zuten Todorov, Wellek, Warren eta Aristotelesek ikasitakoa (Altman, 2000: 17). Estagirako filosofoak duela 2.000 urte baino gehiago *Poetikan* esan zuen bezala:

Oro har, poesia epikoa eta tragedia, komedia eta ditiranbikoa bezala, eta musika instrumental gehiena imitazio bihurtzen dira. Hala ere, hiru auzietan bereizten dira: (obraren) komunikabidea, objektuak eta imitatzeko (era edo) modua, kasu bakoitzean desberdinak direnak (1948: 9).

Formula horrek balio du bai eleberri bat bai film bat leku jakin batean sailkatzeko, non irakurleak (edo ikusleak) aldez aurretik jakingo duen zein tratamendu mota egiten duen narrazioak lantzen duen gaiari buruz. Hala ere, eragin handia izan badu ere, Aristotelesen poesia moten kategorizazioak, betidanik, generoen teoria mugatzea ekarri du. Kontua ez da testuen ikasketek esperientziaren esparrutik erabat aldentuta daudenik, baina bi eremuen arteko erlazioak teorizazioa eskatzen du. Hori da, hain zuzen ere, Aristotelesek bere estiloaren ahuleziarekin eta bere erretorika ukaezinarekin baztertzen duena.

Greziarra hil eta hirurehun urtera, aro klasikoko beste teoriarari handi batek, Horaziok, generoen azterketari zegokionez bere ordezkapena hartu zuen, bere *Arte Poetikoa* argitaratuz. Horrela genero bakoitza entitate ezberdin bat bezala ulertu behar da, bere literatur arau eta prozedura propioekin.

Interes berezikoak dira, bestalde, eredu aristotelikoarekiko bi jarrera aldatetakoak. Aristotelesen ustez, imitazioak “mimesia” esan nahi du, naturatik zuzenean apunteak hartzea. Eta Horazioren aburuz, “termino horrek berak eredu literario baten imitazioa eta eredu horrek ordezkatzeko dituen arauetako atxikimendua dakar, kritikorik ospetsuenek deskribatutako arauak” (Altman, 2000: 20). Bestela esanda, genero kontzeptua idazleei arauak errespetatzen irakasteko erabiltzen diren tekniken erreperitorioa erabat murriztuta geratzen da. Aristotelesentzat historia eta teoria, kritika eta praktika, publikoa eta poetak osotasun banaezin baten parte baziren ere, Horaziok eredu generiko xumea ezartzen du ondorengorako: “Poeten iritziz, sorkuntza da oligarkia literario eta kritikoa zigortutako jatorrizko definitu baten imitazioa” (Altman, 2000: 21).

Errenazimentua iristean, joera intelektual berriak sortu ziren, eta horiekin batera haien ordezkariak eta emaitzak. Aristotelesen *Poetika* aurkitu zutenean, genero literarioari buruzko tratatuak egin zituzten, hurrengo bi mendeetan berrinterpretatuak izango zirenak. Honek guztiak genero berri baten sorrera eragin zuen: tragikomedia, Horaziok genero bat bestearekin mugatzeko ezarri zituen mugak gainditzen dituena. Hemen ez zaigu bereziki interesatzen genero berri honen ezaugarrietan sakontzea. Hala ere, berebiziko interesa du fenomeno hau azpimarratzea: genero berri baten sorrera, ordura arte guztiz aurkakotzat jotzen ziren beste bi genero batzetik sortua izatea.

Generoen jaiotza eta eraldaketa mota hori kritikoez eta analistek iraganean zuten papera, funtzioa eta balioa nabarmentzeko balio du. Tragikomediaren historiak erakusten digu behin intelektualek beren papera ikuspegi askoz aktiboago eta esku-hartzaile batetik ulertzen zutela. Klasikoez, generoa zerbait bizidun bezala ulertzen zuten, dinamiko samarra, etengabeko bilakaeran zegoen (eta dagoen) zerbait, gizakiari orain arte ezarritakoak baino hobeto eta modu gehiagotan adierazten lagunduko ziona. Gu korrante horretan kokatzen gara westernarekin eta honen aldaera kamuflatuarekin.

XIX. mendean zehar, bere garaiko gatazkei dagozkien kezkek zituen pertsonaia berri bat agertu zen: erromantikoa. Erromantizismoaren semea, klasikoez eta neoklasikoez ezarritako guztiaren aurka egin zuen arketipo berria. Bere inspirazioa, generoen sailkapen eta identifikazioan oinarritu beharrean, katalogazio generiko oro ezabatzea izan baitzen. Genero-fusiozko estetika honen alde, mugimendu erromantikoak berehala kanon berri bat ezarri zuen, “Isaias, Eskilo, Rabelais eta Shakespearek osatzen zuten anaiarte harrigarria, guztiak ere generoen hibridazioko maisu handiak” (Altman, 2000: 23).

Erromantikoek laster ezagutu zuten generoei buruzko teoria berriak finkatzeko nahikoa zela kontu handiz konbinatutako kanon berri bat sartzea. Nazionalitate ezberdinetako lanak aukeratzean, erromantikoek lehen aldiz erakutsi zuten generoen teoria era guztietako helburu instituzionalen zerbitzura jar daitekeela.

XIX. mendearen amaieran, Ferdinand Brunetièreren lana nabarmendu behar da, *Generoen eboluzioa* (1890-1894), Charles Darwinen tesian oinarrituta. Ikertzaile honek generoen existentzian sinesten zuen, espezie biologikoen existentzian bezala, eta, beraz, bere garaia aurka joan zen, jada ezaguna den Horazioren ereduarekin bat eginez. Ikerketa horrek oinarri zientifikoak eman zituen generoen mugak era zientifiko batean ezartzeko eta generoen benetako existentzia defendatzeko balio izan zuen. Generoak bereizten dituzten muga zehatzak daudela aldarrikatu zuen Brunetièrek, baita akatsik gabe identifika daitezkeela ere. Bere iritziz, generoek sistematikoki jarduten dute, barne-funtzionamendua zientifikoki behatu eta deskribatu daiteke eta ibilbide identifikagarri eta finko baten arabera eboluzionatzen dute.

XX. mendea Brunetièreren teoria zientifikoei ezezko argi eta irmoarekin hasi zen. Benedetto Croce kritikari italiarrak bere oinarri propioa ezarri zuen literatura-generoen teoriaren inguruan *Estetika adierazpenaren zientzia gisa eta hizkuntzalaritza orokorra* (1902) lanean. Autore italiar honek orokortze mota guztiak ezabatu nahi zituen diskurtso kritikotik, benetan garrantzitsuena testuetan zegoelako, hau da, eleberriek eskaintzen duten zehaztasunean.

Italiar intelektual hori iritsi aurretik, literatur generoaren inguruko eztabaida zegoen purista neoklasiko –horaziarren– eta hibridotasunaren defendatzaileek –hau da, erromantikoek– maitaleen artean. Ideien talka horrek dialektika berri bat ekarri zuen, kategoria generikoak testuen aurka jartzen zituena. Crocek azaldutakoa berritzea proposatu zuen teorietako bat René Wellek eta Austin Warrenen eskutik etorri zen. Egile horiek “barnekoa” eta “kanpokoak” bereizten dituzte, eta arazora bi aldetatik hurbiltzea proposatzen dute:

Gure ustez, generoa, teorian, kanpo-forma (medio edo egitura espezifikoa) eta barne-forma (jarrera, tonua, asmoa edo, argi eta garbi esateko, gaia eta publikoa) oinarritzat hartuta egindako literatura-lanen multzo gisa ulertu behar da. Oinarria bata edo bestea izan daiteke; kritikaren arazoa, ordea, orduan beste dimentsioa aurkitzea izango da, diagrama betetzea (osatzea) (1956: 231).

Horrela, egileek obren analisisan sakontzeko gonbita egiten diete ikertzaileei, egituraren eta teknikaren arteko harremanean arreta jarri; modu horretan, irizpide batzuk ezarri ahal izango dira genero jakin baten existentzia (edo ez) behar bezala epaitzeko. Wellek eta Warrenek generoen teoria berriz diseinatzeko tresnak jarri zituzten kritikarien mahai gainean. Hala ere, “kritikariaren teorikoak erakunde generikoak sortzeko duen zeregina alde batera utzi eta generoen teoria errotik eraldatzeko aukera baliotsua galtzen da” (Altman, 2000: 26).

Egile bikote honek azaldutakoaren ondoren, ia zuzeneko ondorio bezala, Northrop Fryek *Kritikaren anatomia* (1957) argitaratu zuen, ia bi hamarkadatan zehar generoen teoriari buruzko nazioarteko eztabaidaren erdigunea izan zena. Lan honetan, Fryek, Carl Gustav Jung-ek diseinatutako arketipo kolektiboen tesitik abiatzen da. Psikoanalistaren kategoria arketipikoak forma literarioekin lotzen ditu. Bere *mythos* teorian, Fryek komedia, erromantzea eta tragedia bezalako kategoria generikoen deskribapen berria aurkezten du. Bere ustez, testuen *corpus* baten eraketa ez da tradizioaren araberakoa bakarrik izango. Egileak kritika literarioa eta horren kategoriak lantzen ditu, ikuspegi inductiboan eta koherentziaren baieztapenean oinarrituta.

Dena den, Fryeren teoria, bazirudien komunitateak onartzeko eta bereganatzeko erraza izango zela. Hala ere, kritika izugarriak jaso zuen Tzvetan Todorovengandik, *Fantasiarako sarrera* (1970) izeneko lehen kapituluarekin. Akademiko bulgariarrak kritikatzeko Frye-rek genero “teorikoak” eta “historikoak” bereizteko ezjakintasuna. Lehena kritikarien lanak eta ikasketak sortu zituen; bigarrena, kulturalki onartuak izan direnak dira, hain zuzen, fenomeno literarioen behaketaren ondorioz identifikatu zirenak.

Teorizazio honek arrakala nabarmena duen arren, genero “historiko” guztiak, hala izatera iritsi aurretik, beren garaiko adituek etiketatu eta sortu zituzten; hau da, genero teorikoak izan ziren beste ezer baino lehen. Todorov generoak aztertzekeo entsegu aurrekoetatik eta asistematikoetatik aldentzen da. Bi genero mota bereizten ditu: batetik, gure kulturak tradizionalki aitortutakoak eta, bestetik, kritika sistematiko modernoak iradokitzen dituenak. Bere helburua azterketa iraunkor bat gauzatzeko erremintak eskaintzea da, behintzat, horren ahalegin bat.

Horrez gain, Todorovek berak idatzitako literatura-generoari buruzko teorietan, oro har, eta fantasiakoan, bereziki, irakurlearen jarrera txertatzen du eskuartean duen obraren generoa taxutzerakoan. Horrek esan nahi du irakurketa zehatz batetik eratorritako sentimenduek definitzen dutela zehazki irakurketa hori zer generori dagokion. Hortaz, irakurketan datza generoaren sailkapenaren logika, irakurlearen emozioen behaketa aktiboan. Testu fantastiko guztiek irakurlea bi irakurketa posibleren artean zalantzan jartzera behartzen dutela aldarrikatu ordez, “misteriotsuaren eta miresgarriaren artean

zalantzak piztea eragiten duten testu guztiak genero fantastikoaren parte” (1999: 28) direla iradokitzen du Todorovek.

Literatura-generoaren ildo ebolutiboan zeharreko ibilbide labur horren ondorio gisa, geroago “genero zinematografikoa” izeneko mutagenoaren sorrera ekarriko lukeena, aipa daiteke Rick Altmanek (2000) idatzitako dekalogoak, genero-teoriak historikoki errepikatu izan dituen joerei buruzkoa, generoetako teorikoek partekatzen dituzten suposizioak laburbiltzen ditu eta. Generoei buruzko espekulazioa oraindik landu ez diren hutsune teoriko batzuekin batera.

1. Oro har, jakintzat ematen da generoek existentzia erreala dutela, euren arteko mugek bereizten dituztela eta zalantzarik gabe identifika daitezkeela. Egia esan, teorikoek oso gutxitan pentsatu izan dute merezi zuela baieztapen horiek eztabaidatzea, eta are gutxiago zalantzan jartzea, behintzat begi-bistakoa iruditzen baitzitzaien.
2. Generoak existitzen direla uste denez, kasu gehienetan, teorikoak aritu dira haien ustez existitzen ziren generoak deskribatzen eta definitzen euren interpretazio-kategoriak sortu beharrean, horiek baliozkoak izan zitezkeelakoan.
3. Generoei buruzko teoria gehienak testu generikoak sortzeko prozesuan zentratu dira, aldeaz aurretik definitutako eta zehaztutako original baten gonbidapen gisa, edo testu horiei esleitutako barne-egituretan. Testu generikoen barne-funtzionamendua modu objektiboan idatzita behatzeko ahaleginean.
4. Generoen teorikoen ohiko joerek onartu dute ezaugarri antzekoak dituzten testuek antzeko irakurketak, esanahiak eta erabilerak sortzen dituztela.
5. Teorikoen hizkuntzak –genero-obren ekoizpen propioa– zintzotasunari, naturari, zientziari eta beste arau-esparru batzuei lotu ohi zaie; gizarteak sortu eta defendatzen dituenak. Generoetako teoriko gutxik erakutsi dute erlazio hori aztertzekeo interesa.
6. Ekoizleek, irakurleek eta kritikariek interes berberak dituzte generoekiko, eta generoek interes horiek neurri berean balio dituztela ontzat ematen da.
7. Hori dela eta, genero-testuen erabilera axolagabekeriaren biktima izan da, gehienbat.
8. Generoen historiak kokapen aldakorra eta zalantzazkoa dauka generoen teoriari dagokionez. Generoen historiak, orientazio sinkronikoaren diziplinak ezetsi ohi du. Batzuetan, generoen historia sormenez baliatu da erakundeen helburu zehatzak laguntzeko, adibidez obren kanon berri bat sortu generoen teoria berrikusiari laguntzeko.
9. Generoetako teoriko gehienek nahiago dute beren burua euren aztergaitik erabat bereizita baleude bezala aurkeztea.

10. Normalean, teorikoak –eta generoetan adituak diren beste batzuk– ez du aitortzen bere lanak berez duen izaera instituzionala. Generoetara hurbilketa “egokiak” agintzen dituzten arren, generoak ez dira inoiz kategoriatan erabat neutralak. Generoek (kritikariek eta teorikoek bezala) beti parte hartzen eta laguntzen dute hainbat erakunderen jardueretan. (Altman, 2000: 30-31).

Dena den, ezin da ziurtatu jo genero zinematografikoak eta literatura-generoak gauza bera direnik. Eta ez dugu pentsatu behar zinema-generoen teoria eta literatura-generoena mugakideak direnik, literaturako teorikoek hori berretsi duten arren. “Genero” terminoa, berez, abstraktuegia da objektu bakar batean gauzatzeko, begirada guztietan berdin identifika daitekeena. Zinema-generoari buruzko teoriak ere ez dira libratu, literatura-generoak dakartzaten liskarrak zazpigarren artearen teoriak ere markatu ditu. Hala ere, teoria hori bestearen oinordeko denez, egia da bere aurrekoa baino pauso bat aurrerago eta eztabaidatuago dagoela, eta hori, nolabait kontsideratuz gero, abantaila dela suposatzea beharko litzateke.

3.3. Genero zinematografikoa

Genero-filmak, errepikapenaren eta bariazioaren bidez, egoera arruntetan pertsonaia ezagunak dituzten familia-istorioak kontatzen dituzten lan komertzialak dira (Keith Grant, 2007: 7). Ondo behatuz gero, genero zinematografikoen azterketa genero literarioen azterketaren luzapen bat besterik ez da (Altman, 2000: 33); genero zinematografikoei buruzko baieztapen asko genero literarioen kritika-tradizio luze batetik hartutako mailegu hutsak diren arren, alde nabarmenak daude genero zinematografikoen kritikaren eta aurreko literatur kritikarien artean. Orain arte eskaini den definiziorik argiena, zuzenena eta errazena Steve Nealena da, *Genre and Hollywooden* ezagutzera emandakoa:

‘Genero’ hitzak ‘mota’ (*type* edo *kind*, ingelesezko sinonimoak) esan nahi du, eta hogeita hamar urte baino gehiagoz zinemaren ikasketetan leku garrantzitsua izan zuen. Normalean adibide gisa ematen da (banaka edo hainbat konbinaziotan) westernean, gangsterren zineman (*noir*), musikalan, beldurrezko filmetan, melodraman, komedian eta abarretan. Batzuetan, ‘azpigeno’ izena genero horien barruko tradizio edo talde espezifikoetara erreferentzia egiteko ere erabili izan da (‘komedia erromantikoa’, ‘komedia *slapstick*’, ‘beldurrezko film gotikoa’ eta horrela, hurrenez hurren) (2000: 7).

Izan ere, “genero” terminoak, zinemari dagokionez, gai ugari biltzen ditu: generoa Hollywoodeko estudioak erabiltzen zuten sistema filmak sailkatzeko; genero bakoitzak dituen ezaugarriak besteetatik aldentzeko (ikonografia); genero hitzak dakarren arazoak definitzerako orduan; generoaren izaera tautologikoak eta mito klasikoekin duen parekotasunak; generoen historia eta ideologia; generoen dinamika-ziklikoak (hots, eraldaketak); edota, generoen eskematismoak *auteur* (autore) politikaren kontra ahalbidetu duen zine mota berriak.

Kapitulu honetan alor horiek guztiek jorratuko ditugu, Clint Eastwooden istorioak non kokatu ahal diren jakiteko berebiziko garrantzia duen atala baita. Estudioen sistemen

auteur kategoriaren artean dagoen *outsider*-zuzendaria daukagulako Eastwood. Esaterako, *Dirty Harry* (1971) erako filmak ekoizten duen zinemagilea eta, aldi berean, *Letters from Iwo Jima* proiektua aurrera eramateko motibazioa izan duen “artista”. Horren generoetan beti gertatzen den moduan, helburu konplexua daukagu orain geure buruari planteatu duguna.

Zine eta zuzendari iparramerikarrei dagokionez, nahiz eta herrialde ezberdinetan genero ezberdinak egon, mundu osoko areto komertzialetan egin, banatu eta erakusten diren filmak genero handiko filmak dira. Horrek ez dio irakurleari sinestarazi behar etengabe errepikatzen direnez, generoko filmek ez dutela ezberdintasunik bata bestearekin. Askotan, “generoen tradizioa askatasun sortzaileari laguntzeko gunea da” (Bazin, 1957: 104). Historikoki, *Cahiers du Cinéma*-ko lehen kritikariek arreta jarri zioten eta *auteur*-teoriak garatu zituzten Hollywoodeko zinema-zuzendariei esker.

Paradoxikoki, autoreen politikaren aldekoek bereziki miresten dute zinema iparramerikarra; izan ere, zinema horretan daude ekoizpen-zorrik nekagarrienak. (Hala ere) Egia da errealizadoreak erraztasun tekniko handienak dituen sektorea dela, baina horrek ez du bestea konpentsatzen (Bazin, 1957: 104).

Ikus daitekenez, Bazinek proposatzen duena Horaziok eta Fryek esandakoarekin talka egiten du. Hala eta guztiz ere, aurrekoek literaturan jardun zuten eta Bazinek, berriz, zineman. Zinema herrikoa (edo herri zinema) genero kategorien arabera antolatzen da nolabait: zientzia fikzioa, izua (beldurra), thrillerra, pornografia, komedia erromantikoa, etab. Hitzak berak, aldi berean, ekoizpen zinematografikoko modu berezi bati egiten dio erreferentzia, askotan Hollywoodeko Estudio Sistema klasikoarekin parekatua; kontsumo indize egoki bat, hau da, publikoak jakin behar du, zine aretoan sartu baino lehen, zer nolako sentsazioak eta emozioak sentituko dituen obra zehatz bat ikusterako orduan.

Herri zinemaren eta kulturaren arteko harreman konplexua ulertzeko gogoratu behar dugu “industria baten ondorioz, zinema askotan industria horren agindu normalizatzaileen mende dago(ela), baita logika sortzailea baldintzatzen duen logika finantzario eta komertzialaren mende ere” (Pinel, 2009: 11). Izan ere, André Bazinek adierazi zuen bezala “zinema arte herrikoa eta industrialak da” (1958: 96).

Halere, generoko filmak, askotan, “herri-zinemaren” baliokidetzat hartzen diren arren – arte-zinema eta zinema esperimentalak ez bezala– bereizketa, izatez, ez da horren argia. Jean-Luc Godard, Woody Allen edota Alfred Hitchcock bezalako zuzendarien filmek generoen elementuak dituzte. David Bordwellek modu sinesgarrian argudiatu du “arte zinema genero bat dela, bere konbentzio eta zuzendaritza moduekin, eta AEBetako filmak, Robert Altman eta Francis Ford Coppolaren lanean ikus daitekeen bezala, bereganatu egin dituztela” (Bordwell 1979: 62). Horrek esan nahi, autoreen obra “pertsonalak” nahi eta nahi ez generoek bere garaian zehaztu zituzten ezaugarrietatik abiatzen direla, neurri batean ala bestean. Hortaz, bai estudioek sailkatutako generoak (barne-erlazioak) bai estudioetatik at sortu ziren bestelako generoak (kanpo-erlazioak) estu-estu lotuta daude. Horrek eztabaida eta genero-maila jakin batzuk bereiztea eragin du. Guk Tom Ryallek burututako sailkapena baliatuko dugu generoen nondik norakoak

zeharkatzeko. Autore honek era errazean banatu eta bereizi zituen zinema-generoak, hiru mailatan, hain zuzen

generoen sistema (genero bakoitzak euren artean eta Hollywoodeko ekoizpenarekin oro har duten harremana), genero indibidualak (genero bakoitzaren elementu komunak definitzen dituztenak) eta film indibidualak (film indibidualak aztertuz genero-sistemaren testuinguruaren barruan) (1998: 329).

3.3.1. Estudioen sistema klasikoa.

Estatu Batuetako lehen ekoiztetxeak New York hiriaren inguruan kokatu ziren, Ekialdeko Kostaldean, nazioko hiri eta industria guneetatik gertu. Baina Kaliforniako hegoaldean gero eta erakargarriagoa izan zen, eta D. W. Griffith (zinemaren aitzindaria) eta beste asko mendebaldera mugitu ziren. Los Angeles inguruko eremua erakargarria zen zinema-konpainientzat, hainbat arrazoiengatik. Geografikoki, 1908an ekialdean sortua, *Motion Pictures Patent Company* monopolistikoaren kontrol boteretik oso urrun zegoen. Eskualdeko klimarik abegitsuenak ere topografia anitzagoa eskaintzen zuen eta filmaketarako aukera gehiago ematen zituen. Eskulana eta lurra ere ekialdean baino merkeagoak ziren, eta sartzan ziren zine konpainiek, euren estudioak barne, filmaketarako eraikitzeke aukera izan zuten.

Horrela, Estatu Batuetako industria zinatografikoa nahiko eremu txikian kontzentratu zen, Hollywoodean hain zuzen ere. “1950ean Hortense Powdermaker antropologoak ‘ametsen fabrika’ ezizena eman zion, eta Hollywoodek fantasia erakargarriak sortu zituen milioika pertsonak ikusi duten testuinguru industrial batean, amets esnatuetan bezala” (Keith Grant, 2007: 7).

Filmen erakusketa erregularizatua *nickel odeonsen* ospearen eta hazkunde azkarraren ondorioz garatu zen; zinema-erakusketari soilik eskainitako lehen espazioak. Urte osoan egindako film berrien etengabeko eskariak beharrezko ekoizpen kronogramak sortzea eragin zuen. Egoera honek, muntaia katean oinarritutako ekoizpen modu baten garapenerako bultzada eman zuen eta fordismo-estiloa kopiatu zen, eta pelikulen ekoizpenera moldatu zen. Filmak etekinek eragindako testuinguru lehiakor batean egin zirenez, Hollywoodeko estudioek produktuak hornitzen zituen ekoizpen-sistema bat garatu zuten. Ezin da ahaztu zinema industria batetik zuzenean sortutako artea dela, hari erabat estu-estu lotua. Hori, Estudio edo *major* handien aroan gertatzen zen (1920-1950, gutxi gorabehera).

Hollywoodeko filmak hain dira nagusi mundu osoan, ezen “Hollywood estiloa” edo “estilo narratibo klasikoa” terminoak askotan erabiltzen baitira zinema narratiboaren estiloari erreferentzia egiteko, “zeinak istorioaren jario garbia eta etengabea azpimarratzen baitu, ekoizpen balio handiekin konbinatuta” (Keith Grant: 2007: 7).

Horrela, genero-zinema goiz garatu zen. Merkatuan arrakastatsuak diren formulak errepikatuz eta aldatuz, txarteldegian ahalik eta irabazi handiena lortu nahi duten ekoizleekin. “Gaur egun, generoak ez du publikoari erreferentzia egitea baino baliagarritasun handiagorik. Prestakuntza- eta kako-zeregin bat betetzen du” (Pinel, 2009:

13). Ikusleek jakin dezatela, filma ikusi aurretik, neurri batean ala bestean, zer ikusiko duten.

Programazio-erabakiak genero-irizpideetatik abiatzen dira, genero-filmen interpretazioa publikoak generoari buruz dituen itxaropenen mende dago zuzenean. Hau da, generozinematografiakoak laguntzen dute bai sortzaileei –pelikulen gaiak eta estrukturak nahiko ondo mugatzen eta definitzen dituztelako– bai ikusleei –horrela jakin badakitelako, hein handi batean, zer ikusiko duten pantailetan–.

Dudley Andrew-k dioenez, generoek funtzio zehatz bat betetzen dute zinemaren ekonomia globalean. “Industria mezuak sortzeko behar sozialak asetzen dituen ekonomia da; teknologiek, jardunbide esanguratsuek eta gizaki askok osatutakoa” (1984: 110). Generoa kategoria berezia da, ekonomiaren alderdi guztiak barne hartzen baititu; alderdi horiek beti daude jokoan zinemaren esparruan, baina “oso zaila izaten da haien arteko harremana hautematea” (Andrew, 1984: 110). Hala ere, generoek ez diote ekonomiari bakarrik eragiten, Andrewk gehitzen baitu

“zinemako narratibaren azterketa hasi beharko litzateke irudiekin dugun harremanaren eta horiek zeharkatzen dituen indukzio-korrontearen determinazioarekin, harengana erakarritz. Zehaztapen horiek genero (zinematografiko)-azterketen parekoak izango lirateke, horiek formalizatuz gero; izan ere, ikusleek izendatu eta deskribatuko lukete filmatutako materialarekiko eta haren antolamenduarekiko duten ohiko harremana” (1981: 44).

Horrek esan nahi du ikusle (edo irakurle) batek narrazio baten aurrean duen identifikazio-prozesuan sakonki inplikaturik daudela bai gaiak, bai narratiba-prozesuak eta bai erabaki formalak. Altmanen ustez, hiru esparru horiek bereganatzen duen guztia da “generotzat” ulertzen dugu. Nolanahi ere, autore honek (2000: 35) termino horren esanahia lau kategoriatan sailkatzen du, eta “generoa” terminologiari buruz hitz egitean zer ulertzen den eztabaidatzeko balioko luke.

1. Generoa zinematografia-industriaren ekoizpena programatzen eta taxutzen duen oinarritzko formula da.
2. Generoa filmak eraikitze erabiltzen den egitura edo sistema formal da.
3. Generoa banatzaile eta erakusleen erabaki eta komunikatuetarako funtsezko kategoria baten etiketa edo izena da.
4. Generoa generoko film orok publikoari eskatzen dion ikuskizunen oposizio-kontratua da (2000: 35).

Generoen teoriko guztiek lau esanahi eta eragin-eremu horiek kontuan hartzen ez badituzte ere, kontzeptuaren balio-aniztasunetik abiatuta justifikatu ohi dute beren lana. Tom Ryallek dio

generoen kritikaren irudi nagusia artista/film/publikoz osatutako triangelua da. Generoak honela defini daitezke: patroiak/formak/estiloak/egiturak, filmetatik

haratago doazenak, zuzendariak eraikitzen dituela eta ikusleak irakurtzen dituela egiaztatzen dutenak (Ryall, 1970: 22-23. Neale-n, 1980: 7).

Definizio bera nahikoa da zuzendariarengandik filmera joateko, eta filmetik ikuslearen irakurketara –edota interpretaziora–. Jakina, hainbat funtzio betetzeko gaitasun horrek ahalmena ematen dio generoari zinemaren osagaien arteko harremanak bermatzeko. Genero zinematografikoaren gaitasun eksklusibo hori, orokorrean, azaltzen da figura estilistikoetan edo metafora moduan. Beste era batera esanda, genero-zinematografikoak objektu eklektikoak dira, haien artean konbinagarriak, elementu berriak sortzeko aukera ematen dutenak. Nahasketa horren emaitzak metafora eta sinbolo zinematografikoak ekar ditzake.

Definizio xume horretatik haratago, Dudley Andrew-k metafora bat eskaintzen du honako hau baieztatuz: “generoek orekatzen dituzte ikusleak zinemaren tresneria teknologiko, esanguratsu eta ideologikoarekin” (1984: 111). Hau da, generoak behar ditugu zinema bera ulertzeko. Jim Kitses da, ordea, generoaren ahalmen komunikatiboa dinamismo handienarekin adieraztea lortu duena. Bere hitzetan genero “gai eta kontzeptuen begiradari darion bizi-egitura da” (2000: 36). Hortaz, generoa egitura bat da, eta, aldi berean, materiala isurtzen duen bidea, ekoizleetatik zuzendarietara, industrietatik banatzaileetara, erakusleetara eta ikusleetara.

Genero zinematografikoen teorikoek modu sistematikoan onartu dute industriaren asmoen eta publikoaren erantzunaren arteko lotura. Leo Braudyk proposatzen du ikusleagoak erabakitzen duela zein genero kontsumitzen jarraitu behar den edota zein ez, haiek erabakitzen dute nori eman ospea (1977). Paradoxikoa bada ere, genero zinematografikoaren ikuspegi estandarrek industria eta ikusleria bata bestearen eragile gisa tratatzen ditu. Zentzu batean “publikoaren erantzun kolektiboak generoak sortzen ditu” (Schatz, 1981: 84), eta zentzu sakonago batean, industria zinematografikoak ezarri eta izendatzen ditu horiek berak (Altman, 2000: 37). Edo, beste hitzetan, baina ideia bera adierazten duena: “(zinema-generoek) Hollywoodeko zinemagileen sentsibilitate sozial eta estetikoa ez ezik, ikusle guztiena ere adierazten dute” (Schatz, 1981: 14).

Hau da, publikoak erabakitzen du zer kontsumitu nahi duen gehiago eta zer gutxiago; eta industriak jartzen dizkio etiketak jendeak kontsumitzea erabakitzen duen horri –jendeak zer film mota nahi dituen identifikatzeko helburu argiarekin– horien ezaugarriak mugatu ahal izateko. Horrela, publikoak eskatzen duena ekoizten jarraitzen da. Merkatu kapitalistaren modu klasiko eta ikasia da hura; kontsumitzailearen profila zehazteko, haren eskaria ezagutzeko eta, behin eskaria hura ezagututa, hori areagotzeko, ia mendekotasun bihurtu arte (adibidez, egun, superheroiekin unibertso zinematografikoarekin gertatzen den bezala).

Hortaz, ezin dugu genero jakin batez hitz egin industriak hori definitu ez badu eta publikoak identifikatu ez badu ere; izan ere, zinema-generoak, funtsean, ez dira jatorri zientifikoko kategoriak edo eraikuntza teoriko baten emaitzak: merkatuak ziurtatzen ditu eta ikusleagoak partekatzen ditu.

Generoko filmen ezaugarri formulatuek esan nahi zuten estudioek azkar ekoitz zitzaketela, eta publikoak ere azkar uler zitzakeela. Behin eta berriro errepikatutako formula horiek filma mota jakinen identifikazioa errazten zuen, bai publikoari, bai eta sortzaileei ere. Beren katalogoetan, ekoizleek askatasunez bildu zituzten filmak kategoria generikoetan. McArthurrek dioenez, “genero-filmetan ikusmen-patroi batzuk errepikatuta, ikusleek berehala jakin dezakete zer espero duten haiengandik beren ezaugarri fisikoengatik, janzkeragatik eta jokabideagatik” (1972: 23). Generoko filmek, horrela, “konbentzio eta ikonografiaren bidez adierazteko ekonomia bat” (Keith Grant, 2007: 8) ahalbidetzen dute.

Edonola ere, genero jakin bat definitzen duten ezaugarriak beste batzuekin nahas daitezke, eta, horrela, narrazio-forma eta -bide berriak sortu.

Red River westernean (Howard Hawks, 1948), *cowboy* gazte eta ahots-leuneko batek, bere ganadua modu arrakastatsuan garraiatzea lortzen badu, bere emazteari zapata berri batzuk erosiko dizkiola zin egiten du; dunbotsa batean, bera lehen biktima denean, publikoak gerrako hamaika filmetatik hartutako konbentzio bat ikusten ari direla igarri egiten du (Keith Grant, 2007: 8).

Ikusi den bezala, generoen definizioen kontzeptua zeharo aldakorra eta “hiperaktiboa” da. Ondoriozta genezake, ziurtasunak ematen duen bermearekin bi funtsezko aldagaiek parte hartzen dutela genero jakin baten jaiotzan. Alde batetik, beste genero batzuen ezaugarrietatik aldentzea. Eta, bestetik, film mota horren errepikapenak gauzatzea. Horrekin guztiarekin esan genezake generoak sortzen direla.

3.3.2. Generoen elementuak. Ikonografía.

“Ikonografía” hitza Erwin Panofsky artearen historialariak arte errenazentistari buruz egindako eztabaidatik dator. Autore horrek iradoki zuen gaiak edo kontzeptuak sinbolikoki kargatutako objektu eta gertakizunen bidez adierazten zirela. Genero kritikari batzuek zinemaren alorrera egokitu zuten ikonografiaren ideia, Lawrence Alloway horien artean (artelanetako sinbolo familiarrek esanahi kulturala dutela, agertzen diren banakako lanaren testuingurutik harago).

Ikonoak bigarren mailako sinboloak dira; izan ere, haien esanahi sinbolikoa ez da nahitaez testu indibidualaren barruan ezarritako lotura bat, sinbolikoa baizik, antzeko beste testu batzuetan erabiltzen delako (Keith Grant, 2007: 12).

Generoko filmetan ikonografiak objektu partikularrei, pertsonaia arketipikoei eta aktore espezifikoei so egiten du. Konbentzioek bezala, ikonografiak laburdura bisuala duten generoak ematen ditu, informazioa eta esanahia labur, erraz eta zuzenean transmititzeko. Esaterako, westernean, beltzez janzten den eta bi pistola erabiltzen dituen *cowboya*, ia beti bilaua da, *Shanen* bezala; filma fantastikoetan, tradizioz, beltzez janzten diren magoak magia beltza erabili ohi dute –horrela gertatzen da *Star Warsen* eta *The Lord of the Ringsen* sagetan–, hortaz, ongia zuriz adierazten da, hori baita Obi Wan Kenobi edo Gandalfen kolore gorenak; edo, zinema beltzean detektibe orok gabardina luzea janzten dute eta erretzen dute, tipo bakartiak izan ohi dira eta euren hirietan ez da sekulan eguzkia

agertzen. Hori da janzkera eta estereotipo ikonografiko generikoa, errealitate historikoarekin zerikusi gutxi duena.

Horren ildotik, Edward Buscombe mendebaldeko ikonografian kontzentratzen da film baten barneko eta kanpoko formen arteko bereizketa egiteko. Buscomberen ustez, film baten barne-forma gaiei buruzkoa da, gai jakin bat tratatzeko modua. Kanpoko-formak genero jakin bat definitzen duten aurrez ezarritako formulak dira. Genero jakin bat berehala identifikatzeko balio duten elementuak, hau da, ikonografia: westernean, adibidez, zaldiak, gurdiak, ferrokarrila, sheriffa (eta horren izar distiratsua), arropa eta errebolberrak.

Barneko eta kanpoko formaren ideia hori esentziala dirudi; izan ere, lehenaz (barnekoaz) bakarrik ari bagara materiari dagokionez, orduan gure kontzeptua zabalegia izango da balio handikoa izateko (erabilgarria izateko); eta azkena bakarrik erabiltzen badugu (kanpoko-formak), generoa azkenean zentzurik gabe geratuko litzateke, edukirik gabe (Buscombe, 2003: 14).

Jakina, genero filmen ikonoek kulturalki esanahi zehatz batzuk izan baditzakete ere, ematen zaien interpretazioa edo balioa aldakorra da, ikusle motaren eta honi dagokion testuinguruaren arabera baita. Westernean hiriak zibilizazioa irudikatzen du beti, baina film bakoitzak ikuspegi ezberdina jorratuko du.

The Gunfighter (Henry King, 1950) hiriak haurrak eta etxeko-guneak ditu, Gregory Peck agure pistolariak desiratzen duen familia-egonkortasuna irudikatzen duena. Aldi berean, *McCabe and Mrs. Miller* (Robert Altman, 1971) hiria, burdel inprobisatu baten inguruan sortzen da, oinarrizko nahia zibilizazioaren muina dela iradokitzeke. Are zorrotzago, Sam Peckinpah-k urka jarri zuen hiriaren erdialdean *Pat Garretten and Billy the Kid* (Sam Peckinpah, 1973), zibilizazioaren bihotzean indarkeriarako joera adierazten duena (Keith Grant, 2007: 13).

Genero-filmek eztabaida eta tentsio sozial horiek hartzen dituzte eta narratibetan bihurtzen dituzte; pertsonaia indibidualen eta gizartearen arteko gatazka dramatikoetan kondentsatuz. Thomas Schatzek dioenez, “genero zinematografiko guztiek ordena sozialerako mehatxu-moduren bat tratatzen dute, bortitza izan ala ez” (1981: 26).

3.3.3. Definitzeko zailtasunak eta hartu-emanak

Edozein genero definitzeko funtsezkoa da corpusaren kontua, zein filmek osatzen duten haren istorioa. Janet Staigerrek generoaren definizioari heltzeko lau modu daudela iradokitzen du, bakoitza bere mugekin.

Metodo idealista, filmak aurrez zehaztutako estandar baten aurka epaitzen dituen, proskriptiboa da; izan ere, film batzuek pribilegioak dituzte beste batzuen aldean, aukeratutako eredutik hurbil dauden heinean; metodo enpiristak logika zirkular bat dakar berekin, hautatutako filmak generoaren adierazgarri gisa aukeratuak izan direnak; a priori metodoa, non elementu generiko komunak alde

aurretik hautatzen diren; eta konbentzio sozialaren metodoa, adostasun kulturala zehazteko arazoak ematen dituena (2003: 186-187).

Andrew Tudorrek generoa definitzeko arazo garrantzitsu bat azaltzen du, berak “dilema enpirista” deitzen duena:

Western bezalako genero bat hartzea, aztertzea eta haren ezaugarri nagusiak zerrendatzea da galdera hau egitea: lehenik eta behin, westernak diren filmen gorputza isolatu behar dugu. Baina ‘ezaugarri nagusiak’ oinarri hartuta bakarrik bakartu daitezke, eta isolatuak izan ondoren filmetatik bertatik bakarrik aurkitu daitezke (1973: 135).

Tudorrek definizio-arazo honi ematen dion irtenbidea berak “adostasun kultural komuna” (1973: 139) deritzon kontzeptuan konfiantza izatea da. Hau da, genero jakin bateko ezaugarriak dituen obra batean aditu, kritiko eta ikusle gehienek ados egongo lirakeen lanak aztertzea. Eta, hortik aurrera, generoa orokortzea. Metodo hori onargarria da, ondorioztatzen duenez, “generoa baita kolektiboki uste duguna” (1973: 139). Hori erabat argi, aipatu behar dugu generoen artean egon diren (eta dauden) konbinazioak. Horrela sortzen direlako gehienetan genero berriak eta baita ikusleria harritzeko balio duen formula direlako ere.

Jim Collinsek azaldu duenez, 1980ko hamarkadatik Hollywoodeko filmen ezaugarri nagusia “hibridazio ironikoa” (1992: 245) izan da, aldeztu aurretik genero huts edo diskretuak konbinatzea duena helburu. Hala ere, Janet Staigerrek modu sinesgarrian indargabetu du genero garbitasunaren nozioa, “Hollywoodeko filmak inoiz ez dira ‘puruak’ izan, hau da, zaila da kategorietan sailkatzea” (2003: 185). Staigerrek, Bordwell eta Thompsonekin egindako aurreko lanean bezala (1985: 16-17), ondorioztatzen du Hollywoodeko ia film guztiak hibridoak direla; argumentu generiko mota bat beste batzuekin konbinatzeko joera baitzuten. Erromantikoek bere garaian, literaturan defendatu zutenaren antzeko ideia eta planteamendua.

Generoko filmak hibridoak izan dira beti, praktikan konbinatuak. *Stagecoach* (John Ford, 1939), inoiz filmatu den westernik ospetsu eta garrantzitsuenetako bat, *road moviearen* elementuak ditu, *The outlaw Josey Wales* (Clint Eastwood, 1976) obra bezala.

3.3.4. Generoen dinamikak.

Generoak ez dira estatikoak edo finkoak. Definizio eta muga arazoez gain, generoak abian dauden prozesuak dira. Denborarekin aldaketak izaten dituzte, film eta ziklo berri bakoitzak tradizioarekin bat egiten du eta aldatu egiten dute. Generoen sorkuntza estatismoaren eta dinamismoaren arteko tentsioaren bidez osatzen da. Tentsio hura ziklikoki errepikatzen da, modu tautologikoan, ezagunean moldatzen direnen eta artea berri nahi dutenen artean.

Generoek gorpuzten dituzten indar kontserbadore eta arauemaileei, korronteei, mugimenduei eta eskolei osatzen dituzten indar dinamiko eta ebolutiboak kontrajartzen zaizkie, hain zuzen ere, zinemaren historian zehar sortzen diren

mugimendu eta eskolak, ikuskera nagusiaren aurka egiteko eta begirada eta estilo berritzaile bat inposatzeko (Pinel, 2009: 13).

Generoen historia zikloz osatuta dagoela dirudi, hein handi batean, genero antzeko film talde baten ekoizpen-aldi labur samar baina biziz. Henri Focillon izan zen forma artistikoen “bizitza” proposatu zuen lehen kritikarietako bat, “aro esperimental, aro klasiko, finketaren aroa, aro barrokoa” (1942: 10) ziren bere ustez etengabe errepikatzen ziren lau egoera desberdinak.

Altmanek iradokitzen du zikloak azpigeneroetatik bereiz daitezkeela; izan ere, azpigenero bat Estudio desberdinen artean parteka badaiteke ere, zikloak “jabeak” izatera jotzen dute, Estudio baten mende. Sortzailearen eta kontsumitzailearen arteko elkarrizketa horren ondorioz, Altmanek bete beharreko lau hipotesi planteatzen ditu genero bat halakotzat ezartzeko:

1. Pelikulen antzeko ezaugarri eta arrakastengatik baino, amankomuneko akatsak eta porrotak izaten dira horiek generoen kategoria zehatzetan kokatzeko elementu giltzarria (2000: 60).
2. Antza denez, aurretik existitzen zen genero extra-zinematografiko bakar batetik datozen materialak maileguan hartzea ez da zinema-generoen historiaren ezaugarria. Aitzitik, itxuraz ustekabeen loturarik ez duten genero desberdinetako materialak sartzea eta konbinatzea izan da horren sormena edota jatorria (2000: 60).
3. Genero batek beste esparru batzuetan lehenagoko existentzia duen kasuetan ere, bere homonimo zinematografikoa ez da sortzen iturri extra-zinematografiko baten mailegu (edo moldapen) sinple gisa; birsortzea beharrezkoa da (2000: 62).
4. Genero batek finkatu aurretik –material berberen errepikapenaren bidez eta horien erabilera koherentea dela medio–, jaioberriek denbora luze igarotzen dute etiketa finkorik gabe. Hasieran, genero zehatz bateko pelikulen amankomuneko ezaugarriak gainazaleko elementuetan baino ez dira topatzen, garrantzitsuagozat hartzen diren beste testuinguru generiko batzuen barruan hedatzen direnak (2000: 63).

Hala ere, baieztapen hori eztabaidagarria da, bereziki Estudio-sistemen gainbeheraren ondoren. Egia esan, bi desoreka daude: “lehena, zinema hollywoodiarraren aldekoa, genero handiak sortu, kodifikatu eta mundu osoari ezarri zizkiona; bigarrena, Europaren aldekoa, mugimendu eta eskola gehienek sorlekua baita” (Pinel, 2009: 14).

Hollywooden filma batek funtzionatzen bazuen, hau da, etekin ekonomiko erraldoiak lortzen bazituen, orduan horren egiturak eta ezaugarriak aztertzen ziren, etorkizunean behin eta berriro errepikatze eta diru gehiago irabazteko. Hortik dator, esan den moduan, generoak sortzeko beharra. European, aldiz, etekin ekonomikoaren helburua ez zen hain indartsua. Horregatik zine esperimentalagoa egitera ausartzen ziren korrante eta eskola ezberdinak agertu ziren. Batzuetan, harrigarria bada ere, proba edota esperimentu horiek Hollywooden egiten zena baino etekin handiagoak lortzen zituzten. Nola ez,

Hollywooden fenomeno horietaz konturatzen zirenean euren estudioetara inportatzen zituzten formula berri horiek. Hortaz, beti bezala, errepikapenaren formulari jarraituz, genero berri baten jaiotzaren aurrean egoten ziren.

Genero-kritikari batzuek bat egiten dute eraldaketa-eredu orokor batean. “Hezkuntza-etapa goiztiar batetik hasita, adierazpen aro-klasiko-arketipokotik pasatuz, fase intelektualago batera iritsiz” (Keith Grant, 2007: 35). Horrela konbentzioak aztertu eta zalantzan jartzen ziren, soilik aurkeztu beharrean. Azkenik, genero baten ezaugarriak zeintzuk diren argi eta garbi bereizten denean, modu ironiko eta autokontzientean adierazi ahal dira, parodiak delakoa sortzeko aukera dela medio. Thomas Schatzek, zentzu horretan, generoek “narrazio zuzenetik formalismo autokontzienteraino” (1981: 38) eboluzionatzen dutela argudiatzen du.

John Caweltiren ustez, aldaketa oso sakonak izan ziren 1970eko hamarkadan genero guztietako film estatubatuarretan. Garai hartako generoko filmek lau modutan erantzun zuten: “burlazko-umorea, nostalgia, desmitifikazioa eta berrespena” (2003: 243). Garapen hori, neurri batean, 1967an Hays Bulegoa desagertzearen eta Estudio-sistema klasikoaren etengabeko hausturaren ondorio izan zen. Lotsagabe- eta zinikoagoa zen aro batean zuzendariak askatasun handiagoa lortu zuten. Estudio sistemaren gainbeherak, “esperimentu” zinematografikoak egitea ahalbidetu zuen. Modu honetan, beste garai batean pentsaezinak ziren ideiak eta proiektuak aurrera eramatea lortu egin zen. Ekoizpen prozesuak aldatzen joan ziren, tipi-tapa.

Caweltiren ustez, garai hartako generoko filmen aldaketak hain izan ziren sakonak, non ohiko genero zinematografikoak agortu ote ziren galdetu baitzen, eta hipotesi hau planteatu zuten: “Behin gorpuztu zituzten mito kulturalak jada ez dira guztiz egokiak gure garaiko premia irudimentsuetarako” (2003: 260). Egia esan, une historiko ezberdinetan genero ezberdinak modu ezberdinean jasotzen dira eta ospe maila ezberdinak dituzte. Leo Braudyk azaltzen duen bezala:

Generoko filmek, funtsean, honako hau galdetzen diote ikus-entzuleei: ‘Sinetsi nahi duzu hau oraindik?’ Baietz erantzuten duen audientzia da ospea. Generoen eraldaketa gertatzen da ikusleek esaten dutenean: ‘Hori uste dugunaren forma umeegia da. Erakutsi zerbait konplexuagoa’ (1977: 179).

Hortaz, lehen esan bezala, audientzia (hots, biztanleria) heldutasun-maila zehatz batera heldzen denean, arteari eskatzen zaio heldutasun maila horri moldatzea. Beste behin ere esan dezakegu filma bat eta bere testuingurua erabat loturik daudela. Generoa etengabe eraldatzen eta mugitzen ari den fenomeno da. Alde batetik, ikusleek eskatzen dutena eskaini behar dute; bestetik, eskola eta korrante artistikoek ere proposatzen dutena eragiten die eta, azkenik, etekin ekonomikoek inposatu eta inposatzen dutena euren higadura berezia daukate. Tentsio-gune horiek guztiek genero-zinematografikoak erosiak dituzte, eraldatzen, forma narratibo berriak sortzen ditu, jakina, baina genero-berri horiek sortzeko prozesua behin eta berriro errepikatzen da, hots, tautologikoa da.

3.3.5. Generoak mito bihurtuta

Tradizionalki, “mito” hitzak, gizarte baten istorio partekatuei erreferentzia egiten die. Orokorrean, jainko eta heroi mitikoak sortuz, unibertsoaren izaera eta norbanakoak honekin duen harremana azaltzen saiatzen dira. Kontakizun mitiko horiek gizartearen erritualak, erakundeak eta balioak gorpuzten eta adierazten dituzte. Mendebaldeko kulturaren mitoak, hasieran ahoz transmitituak ziren, geroago inprimatuak, masen kulturak XIX. mendean amaieratik hedatu ditu. XX. mendean, generoko filmak, beren errepikapen eta oinarritzko tramankulu batzuekin, masek neurtutako mito garaikidearen adibide nagusiak dira. Thomas Sobchackek dioen bezala “greziarrek jainkoen historiak eta Troiako Gerra ezagutzen zituzten, guk matoiak eta gangsterrak ezagutzen ditugun bezala, (...) ez lehen eskuko esperientziaren bidez, baizik eta komunikabideen bidez” (2003: 103). *The man who shot Libery Valancen* (1962) argi uzten du John Fordek kontzeptu hura: “mitoa egitate bihurtzen denean, mitoa inprimatu” esaten du une zehatz batean filma honetako kazetariak.

Adibidez, *Shane-n* (1953) sarritan aipatzen da mendebaldeko heroiaren nahita egindako irudikapen mitiko gisa. Filma irekitzen denean, Shane (Alan Ladd) hirirantz doa mendiko basamortutik, jainko argitsu bat bezala hilkorren erresumara jaitsiz. Mendietara igotzen da zerura bezala, azken batean markotik kanpo zamalkatuz, hilkorren mundutik haragoko naturaz gaindiko erresuma batera bezala. Gerraosteko aroan, Gerra Hotzaren tentsio gero eta handiagoetan eta konplexu militar-industrialaren sorreran, *Shanek* mendebaldeko heroi (estatubatuar) baten mito lasaigarri bat eskaini zuen, (...). Shanek aldi baterako bat egin du giza munduarekin gizarte ordenaren oreka berrezartzeko, genero filmen dimentsio mitikoaren adibide garbia da. (Keith Grant, 2007: 30).

Generoko filmek erritual eta mito gisa funtzionatzen dute, halabeharrez, filmatzen diren uneari buruz (hau da, testuinguru sozio-ekonomikoari buruz), eta ez soilik girotzen diren garaiari buruz, *Shanek* erakusten duen bezala. Historia-generoaren heroiak kultura batek bertutetsutzat jotzen dituen balioak irudikatzen dituzte; bilauek modu espezifikoetan gorpuzten dute gaitza. Arrazoi honegatik eta *Shaneren* ereduari jarraituz, obraren antagonista den Jack Wilsonen kapela beltza eta bi pistola janzten ditu. Beraz, Shanek, halabeharrez, kapela zuria, edo argia, janzten du. Nekazariak laguntzen ditu, horien lurrak defendatzen eta ez ditu etekin ekonomikorik bilatzen. Horra hor, heroi honen bertutearen adibide goren.

Claude Levi-Strauss (1977) antropologo estrukturalistak esan zuen kultur-mito guztiak kontrako terminoen bikote bitarren arabera egituratuta daudela (aurrerago ikusiko den bezala). Ikuspegi hori erakargarria da genero-filmak aztertzeke, “gatazka konplexuak kapela beltz kapela zurien kontra baliokidera murriztean funtzionatzen baitute” (Keith Grant, 2007: 12). Westernari buruzko ikerketan, Jim Kitsesek (1970) lehenik desertuaren eta zibilizazioaren arteko gatazkaren aldaera guztiak diren oposizio bitar argiak marrazten ditu –William Wrightek ere gauza bera egingo luke geroago–, eta, funtsezko aurkakotasun hori burutu eta gero generoarekin lotutako hainbat zuzendariren lana aztertzen du.

Hala eta guztiz ere, eduki sakona eta luze-luzea topa daiteke westernaren eta mitoaren artean. Aurrerago kapitulu bat eskaini zaio esparru zehatz horri buruz esan denaren nondik norakoak azaltzeko.

3.3.6. Historia eta ideologia

Entretenimenduak, ezinbestean, ideologia jakin bat islatu eta aldarrikatzen du. Hori kontuan hartuta, ezin dugu ahantzi westernak, jaio zenetik, biztanleria entretenitzeko sortu izan zela. Baina, horrekin batera, intentzio politikoak zein ideologikoak ezkututzen zituen. Fenomeno ludikoek eta herrikoiek berez daukaten izaera horri, Roland Barthesek, “mito” etiketa eman zien. Konnotazio mitikoak hainbat kultur-tresna eta ekitalditan nola transmititzen diren erakutsiz, munduko kontsumo-produktuetatik hasi eta kirol-ekitaldietaraino heltzen da. Hau da, egungo mitoek entretenimendua osatzen duten aldagai eta elementuetan bizirik irauten dute, gure imajinarioa osatzen duten telebistako eta interneteko programek, esaterako, gure bizimodua moldatzen eta baldintzatzen dute. Eta, horren ildotik, westernak egun bizirauten duen generoa da, literaturatik sortu, zineman hedatu eta, gure garaian, bideo-jokoetan bizirauten eta arrakasta izaten jarraitzen du –horra hor, esaterako, *Red Dead Redemption* sariduna–, gizakiak behar duen alde ludikoa eskaintzen duen heinean, westernak biziraungo du .

Barthesek argudiatzen du “mitoaren printzipioak berak, historia natura bihurtzen duela” (1972: 129). Hau da, mito kulturalak gizartearen balio nagusiak babesten dituzte, eta balio horiek zuzen eta naturaltzat jotzen dituzte. Aldi berean, beste aukera batzuk baztertu eta deslegitimatzen dituzte. Zentzu horretan, Vincent Pinelek dio

Masa-komunikabide gisa, boterearen edo ideologia baten presioen mende egon daiteke zinema, baita politikoki zuzena denaren mende ere. Halere, gizartearen ispilu izaten jarraitzen du, pentsatzeko moduen, idazkera konbentzionalaren, indarrean dauden kodeen, garai bakoitzean hartutako formen eta hizkuntzaren oinarria bere emarian daramana (2009: 11).

1970eko hamarkadan eta 1980ko hamarkadan, semiologia sortu zenean, interes kritikoa filmen esanahitik esanahi-praktiketara igaro zen. Hau da, film batek esaten duenari buruz zelan esaten duen. Edo, bestela esanda, esan daiteke film batek mezu bat sortzeko praktikan jartzen duen mekanismoa (filmaren) mezua bera bezain garrantzitsua dela.

Barthesek egindako saiakerak hainbat akademiko erakarri zituen,

generoak ilusionismo burgesa eta ikusle pasiboentzako propaganda kontserbadorea baino askoz gehiago ez zirela erakutsi nahi baitzuten, eta genero-kodeak erantzun ideologikoaren eta ahalduntzearen aukera gisa ikusten zituztenak (Keith Grant, 2007: 32).

Testu kulturalen kode mitikoak desegiteko egindako ahaleginak filmak ikusteko perspektiba eraldatu zuen.

Barthesek mito kulturalaz duen deskribapena ezin hobeto aplikatzen zaie genero filmi. Bere ustez, “mitoak ez baititu gauzak ukatzen, aitzitik, bere funtzioa haiei buruz hitz

egitea da; soilik, araztu egiten ditu, errugabe bihurtzen ditu, azalpen batena ez den argitasun bat ematen die, egitateen-adierazpen batena baizik” (1972: 143). Barthesek identifikatzen dituen mito kulturalako elementu guztiak generoko filmetan aurki daitezke, bere ustez mitoak kontakizuna sinplifikatzen laguntzen baitu, horien esentzia identifikatzen.

Semiologo honen ustez, mito kulturalaz orokorrean dioen bezala, “Bestea” munstro bihurtzen da, beldurrezko filmetan bezala. Mitoak ezaguna dena sustatzen du, elementu komuna asetzeraino errepikatzen du. Hortaz, mitoak (hemen genero-filmak, obra herrikoiak, alegia) inposatzen dutenaren at dagoen guztia errefusatu behar da. Moldea apurtzeko arriskua dakarrena, alegia. Horregatik, westernean, esaterako, indiarrek betidanik erakutsi dira erakutsi diren moduan. Kultura hori haragitzen duen bizimodua eta pentsamoldea ekialdetik etorri ziren europarrekin bat egiten ez zuelako. Hortaz, “Bestearen” forma hori, westernean beti-beti izan da etsaiaren aurpegia.

Ikuspegi horretatik, genero-filmak ideologia menderatzaileko erritualizatutako arte-narratibo gisa irakurtzen dira. Beraz, westerna ez da Estatu Batuen historiako garai zehatz baten isla objektiboa, baizik eta Manifestu Patuaren mantra- eta mendebaldeko “garaipenarena”. Horrela, generoak Estatu Batuetako indibidualismoaren, kolonialismoaren eta arrazakeriaren babes mitikoak eskaintzen ditu. Mendebaldera doan zibilizazioa beti gizarte zuri burges estatubatuarra da. Berez, gizarte anglo-amerikarra arte, antza, Ameriketako kontinentearen mendebaldean kulturarik egon ez zela iradokitzen da western klasiko ia guztietan. Hori baitzen western-genero klasikoaren eredu, ikusleek nahi zutena eta ekoizleek sortzen zutena. Beste horrenbeste gertatzen da gainerako genero guztiekin.

Horrek esan nahi du mitoaren egiturak aztertuz obra jakin baten egia tematikoa lor daitekeela. Horrela, narrazioa, gaia eta filmatu zen testuinguru sozioekonomikoa zeharo lotuta daude. Dena den, genero-filmek ideologiarekin duten harreman konplexua eztabaidagai bat da.

Zalantzarik gabe, garaiko aldizkaririk garrantzitsuena, tesi eta antitesi sutsuen bihotza, *Cahiers du Cinéma* da, hainbat egileren hizkuntza zinematografikoeta *politique des auteurs* zituena hizpide.

Nolabaiteko zientifikotasun-asmoarekin, 1964az geroztik, zinema egiteko eta ulertzeko modu berriei erantzuteko beharra eta, bestetik, kritikaren eraginak gaudituko dituzten tresna kritiko berriak sortzeko eskakizuna bateratzen dituen bidea da argitalpen hura (Arnau Roselló eta Doménech Fabregat, 2007: 384).

Bertan garatuko diren ikuskera zinematografiko-politiko erradikalenak aldizkariaren barruan, gero eta konpromiso handiagoko garaian, 1969 inguruan, S.M. Eisensteinen idazkiak bere orrialdeetan argitaratzearekin batera.

Zine-politika binomioari dagokionez, aldizkari frantziarrak duen jarrera horrela adierazi zuten:

Ezin da horretan pentsatu (zine/politika), gainegituraren bi alor heterogeneo eta era berean erregional desberdinen artikulazioa eta interpretazioa zientifikoki zalantzan jarri gabe: politikarena, eta ideologiarena, praktika esanguratsuen eginkizun espezifikoa (Pérez Perucha, 1988: 205).

Zinea eta politika erabat uztartuta dauden fenomenoak direla eta, 1969an *Cinétique* aldizkari berria jaio zen, zuzenean euren buruak marxistak-leninistak bezala hartzen zutenak. Euren kezka nagusiak izan ziren, alde batetik, langile zinematografikoak bere lan-jarduerarekin zabaltzen laguntzen duen ideologiari dagokionez duen zeregina eta, bestetik, filma merkantzia gisa hartzea. Bere postulatuak agerpenak asaldura sakona eragin zuen garaiko frantses gogoeta-giroetan.

Zinemak izan (ahal) dezakeen zeregina da aldizkari honen intereseko gai nagusia. *Cinéthiquerentzat*, beraz, “film batek arte-lanaren estatutua baino ez du lortzen bere sorrerari buruzko ahanzturaren eraginez (Arnau Roselló eta Doménech Fabregat, 2007: 385). Beraz, zinema iraultzailea ekoizteko ez da nahikoa antzezpenen edukia aldatzea, horiek agerian utzi behar dira, zinearen prozesuak erabat biluztea. Bestalde, Jean Louis Baudryk (1974) *Cinéthiqueren* diskurtsoaren beste auzi erabakigarri bat ematen du. Aparatu zinematografikoa, bere ustez, ideologikoa baino ez da, ez baita gai errealitatearekin harreman objektiboren bat izateko.

Egoera horren aurrean, Cahiers du cinémako idazleen erantzuna Jean Narboni eta Jean Louis Comolliren (2008: 76-82) eskutik etorri zen. Bi autore horiek frogatu nahi izan zuten zine mota guztiak ez dutela zertan guztiz politikoak izan. Gradu- edo maila ezberdinak daudela zinearen eta politikaren arteko erlazio horretan. Konkretuki, zazpi aldagai ondorioztatu zituzten, *Cinétique* aldizkariaren erradikaltasunari, neurri akademiko batean, aurre egiteko.

1. Ideologia menderatzailea itsu-itsuan islatzen dutenak eta, ondorioz, ikuslea bere estalkiari itsu izanez amets eginarazten dutenak, eta diskurtsoaren berezko ordenara (gutun-azalera) itzultzen gaituztenak.
2. Modu dualean jarduten dutenak: esanahiari dagokionez, gai esplizituki politikoak jorratzen dituzte, esanahiari dagokionez, ordezkaritza zalantzan jartzen dute.
3. Esangura esplizituki politikoa ez dutenak, baina lan formal kritiko baten bidez sartzen direnak.
4. Eduki esplizituki politikoa dutenak, baina ordezkaritza-sistemaren arauen aurka jotzen ez dutenak.
5. Itxuraz lotuta dauden kate ideologikoaren adierazgarri direnak, baina filmaren lanaren eraginez hasierako proiektu erreakzionario baten eta emaitza filmiko zehatzaren arteko distortsioa eragiten dutenak.
6. Zuzenekoan oinarritzen direnak, ekitaldi politiko edo sozialetan, baina zinema politiko klasikotik bereizten ez direnak, ordezkaritza-sistema hausten ez dutelako.

7. Zuzenekoan oinarrituta ere, ikerketa-eremu zabalago batean lan egiten dutenak, itxurak zeharkatzen dituen begiradaren ikuskera idealista gainditzen saiatzen direnak.

Barbara Klingerrek Comolli eta Narboniren kategoriak aplikatzen dizkie generoko filmei, eta

‘a’ kategoriako filmetan jartzen du arreta; izan ere, (errotuta) dauden arau ideologikoen eroale eta betiketzaile gisa bakarrik jarduten dute, bai formari bai edukiari dagokienez, eta ‘e’ kategoriako filmetan, estiloaren eta edukiaren arteko tentsioa erakusten dute (Klinger, 2003: 78, Keith Grant-en, 2007: 34).

Aurreko guztia kontutan harturik, film batek lehen begiratuan antzeman lezakeena baino gehiago erakusten duela ondoriozta dezakegu. Obra baten testuingurua eragina daukalako horren azkeneko emaitza. Neurri batean ala bestean, pelikulek, fikzioak badira ere, bere garaiko arazoak eta egoerak kontuan hartzen ditu eta, (in)kontzienteki, narratiban eragina izan dezakete. Hortaz, obra jakin bat behin eta berriro ikusita, edo behin baino gehiagotan aztertuta horren egiturara hurbiltzeko aukera izan dezakegu. Gero eta egituratik hurbilago egon, orduan eta obran jakin baten mezu ondo ulertzeko egoeran egongo gara. Azkenik, egitura horiei heltzeko, generoen sailkapenak, ezaugarriak eta logikak ondo ulertzea lagungarria gerta daiteke, jakinda ere, pelikulen ekoizpenak ekonomiaren, gizartearen eta politikaren eragina jasaten dutela.

3.3.7. Generoak eta autoreen politika

Generoei buruz idatzi izan den teoria guztiaren artean, hemen leku berezia eskaini behar diogu historikoki “*Auteurs* zinea” deitu izan den horri. Zine mota jakin honen ezaugarriak direla eta, Clint Eastwooden obrak behin baino gehiagotan kategoriatan honetan egotea ahalbidetu baitu. Laburki esanda, zine-zuzendari batek gai zehatz bat(zuk), era estetiko jakin bat(zuet)an eta estrategia narratibo identifikagarrian kontatzen dituen beren istorioak, *auteur* delako baten aurrean gaudela esan dezakegu. Hori dela eta, Eastwoodek filmak egiteko erabiltzen dituen baliabide etiko-estetikoak askotan errepikatu dituzenez, bai ekonomikoki funtzionatu izan direlako bai artistikoki interesgarriak izan baitira, zuzendari kaliforniarra (eta bere obra) autoretzat hartu izan da.

Auteurismoa 1950eko hamarkadaren erdialdean hasi zen *Cahiers du cinema* zinema aldizkarian. Bere deialdia, François Truffautek idatzitako artikulu batzuetan egin zen, garai hartan aldizkarirako idazten zuen kritikari gazte bat zena. Truffautek frantziar “kalitatearen tradizioaren” aurkako eraso egin zuen. Garai hartan literatur lan herrikoien idazleek egokitutako estudioko film handiak, narrazio horiek inpersonalak zirela argudiatuz, zuzendariarentzat leku gutxi uzten zutelako, zuzendariaren adierazpen beharrentzat, hain zuzen.

1954ko *La Politique des Auteurs* artikulu polemikoan, Truffautek argudiatu zuen zine estilo artistikoagoa eta zinematografikoagoa lor zitekeela, aurrekontu txikiagoekin eta produkzioaren ikuspegi pertsonalagoarekin (Keith Grant, 2007: 57). Cahierseko idazle askorentzat, autorearen ikuspegia munduaren ikuspegi bat, filosofia bat, aurkitzeko

praktika kritiko bihurtu zen, zuzendari baten hainbat testuren bidez, film batetik bestera lotura estilistikoak eta tematikoak bilatzean (hori da, zehazki, ikerketa honetan Clint Eastwooden lanarekin lantzen dena). *Auteur*-ak “gai eta arrazoi errepikatuen oinarritzko eredu baten bidez hautematen dira” (Nowell-Smith 1968: 10).

Hala ere, Amerikan, Hollywoodek lan egiteko tradizio malgua eman zien zinemagileei, genero-esparru eraiki, antolatuegi eta mugatu bat eman baitzien. Zuzendari batzuek genero partikularretan garatu zuten euren ikuspegia, hala nola Samuel Fuller gerrako filmarekin, John Ford westernarekin eta Douglas Sirk melodramarekin. Clint Eastwood zuzendari horietako bat da (baina gure garaikoa, noski); izan ere, aurrekoak bezala, genero berezi bat erabiltzen du (westerna, gehien bat) gizarte garaikideari buruz izan ahal duen ikuspegia azaltzeko eta erakusteko, “egile eredu” (Umberto Eco esaten duen bezala) gisa dituen ideiak azaltzeko, edo, nahiago bada, artista gisa duen “sinadura” azaltzeko, bere filmetako gaiak lantzen dituen moduaren bidez.

Izan ere, sinadura, hain zuzen, norbaiten aztarna da, hezur-haragizko subjektu batek testuaren faktura fisikoa errentarazteko erabiltzen duen zeinua, edo, alderantziz esanda, diskurtsoaren azalean inskribatutako sinboloa, mundu errealeko instantzia bati testuaren erantzukizun sortzailea egozteko berariazko helburuarekin. Azken batean, mundu honetako pertsonak diskurtsoaren unibertsoan errondoi gisa sartzen direla ematen duen zirrikitua. (Zumalde, 2002: 2).

Lawrence Allowayren aburuz, “zuzendari askoren ekarpen pertsonala elementu ikonografiko tipikoak identifikatu ondoren bakarrik ikus daiteke erabat” (1971: 41). Generoak lan egiteko abiapuntu bat ematen du egileek generoaren elementuak anima ditzaketen beren helburu pertsonaletarako. Generoko film ia guztiek, formulaz erabat oinarritzen direnek izan ezik, sortzailearen zeozer erakusten dute. Hori horrela da, zeren

Zinemagile zorrotzenak ere, arte pertsonal eta irmo bat inposatzeko borrokatu direnak eta merkataritzaren eta moda-fenomenoen kontrola indarrez baztertu dutenak, ez dira zenbait eraginetatik libratu: Dreyer arte-filmetik (*Praesidenten*, 1920) eta ondoren Kammerspielfilmetik (*Du skal aere din hustru*, 1925); Bressonek Ingalaterrako estilo burlezkotik (*Affairs publiques*, 1934); Bergmanek frantziar-errealismotik (*Crisis*, 1945); Fellinik neorrealismotik (*Luces de Variété*, 1950), Kubrick-ek Ameriketako guda-pelikulen tradizioz (*Fear and Desire*, 1954), Tarkovskik Mihaïl Rommen irakaspenetatik, VGIK-ko irakasle ohia (...) (*Ivanovo detstvo*, 1962), e. a. (Pinel, 2009: 11).

Egilearen ikuspegiak eztabaida handia eragin du denboran zehar. Erromantikoa eta apolitikoa, *auteurismoa* berriz ere 1980ko hamarkadan erasotua izan zen, zinemaren teoria ideologiaz arduratu zenean, norbanako filmetan zein zineman erakunde bezala eragin zuten indar sozial, politiko eta ekonomikoekin. Garai hartan zinema komunikabide politiko-artistiko gisa ulertu zen, ideologia jakin bat zabaltzeko bidea norbanako baten ezinegonak adierazteko arte-narratiboa baino. Horrek dakartzan lehen ondorioa da

autorearen sinadura abstraktuegia izatea, horren atzean dagoena ideologia politiko bat dagoelako. Hori izango litzateke, benetan, obra baten “autore” ikusezina.

Roland Barthesek eta beste batzuek esan zuten “*Auteurra* hilda zegoela, ez zuela autoritaterik testuaren esanahian, eta irakurleek testu-esanahiaz jabetu zitezkeela”(1972: 142-8). Politikoki orientatutako teoria kritikoak, egilearen nortasuna ideologiak moldatua bezala ikusi zuen, testu bati forma ematen dioten kode ugarietako bat besterik ez zen. Frantzian, 1968ko maiatzeko gertakarien ondorioz, *Cahiers du cinema* argitaletxearentzako batzorde berri bat bihurtu zen, politikoagoa eta teorikoagoa. *Auteurismo* klasikoaren kontrako jarrera hartuz, *Young Mr. Lincoln* (John Ford, 1939) filmaren azterketa zehatza zera defendatu zuen: “azterlanaren politikak, Depresio Handiak eta Errepresentazio Kode Kulturelek nola eragin zioten erakusten du, guztiek zuzendariaren arte pertsonalak bezainbesteko eragina baitute filmean” (Keith Grant, 2007: 38).

Auteurismoa, teoria bat baino, film-talde batera hurbiltzeko eta haien arteko harremanak ulertzeko kontzeptu bat zen, generoaren ideiatik ez oso ezberdina. Hutsegiteak edozein izanda ere, *auteurismoak* arrakasta izan zuen filmen edukia, ikusmenaren eta formaren ezaugarrietara egokitzeko funtsezko eraldaketan. Hollywoodeko testuinguruan, honek generoko filmak esan nahi zuen. *Auteur* kontzeptuari eusten dioten oinarriak definitzeko kondentsazio-ariketa batean, jasotako kritikak edo gorespenak alde batera utzita, honako hau adierazi beharko litzateke, besterik gabe:

Egilearen nozioa, (...) funtsean, zenbaki (elementuen katalogo bat, edo, zehatzago esanda, gai eta hautu figuratiboak), errepikapen (elementu horien erabileran fideltasun handiagoa edo txikiagoa) eta erritmo (motibo tematiko eta formal horiek berragertzeko kadentzia edo erregularitasun jakin bat) kontu batera mugatzen da. Horrela deskribaturik, kontzeptu hori (...) estiloaren oso antzekoa da (hemen genero gisa hartuta), gaien konglomeratu gisa ulertuta (formulazio tematiko jakin batzuek bizia hartzen duten mundu posible bat) eta (ikus-entzunezko) forma batera moldaturik, figuren (motibo tematiko horiek txertatzen dituzten elementu hautemangarriak) parametro estetiko zehatz batzuen arabera jarrita (Zumalde, 2002: 11).

Cahiers du cinema *auteurismoaren* besarkadaren gorenean, Andre Bazinekin, aldizkariaren editoreak, “obra batek beti bere egilea gainditzen duela defendatu zuen, eta ez alderantziz” (1968: 92). Autoreen politikari buruzko artikulu propioarekin erantzun zuen, ohar honekin amaituz: “*Auteurea*, jakina, baina, zerena?” (1957: 105). Bazinekin ulertu zuen bezala, egilea eta generoa eskutik helduta doaz, eta baita politika ere.

3.4. Westerna

Zinemaren historian aditu guztiak bat datozen baieztapen handietako bat da Edwin S. Porterren *The Great Train Robbery* (1903) zarpigarren artearen lehen westerna dela, Scott Marblek berreskuratutako antzezlan batean oinarrituta dagoena. Era berean, generoen teorikoek ere hartu dute lan hori generoaren lehen erakusletzat (Cawelti, 1975: 110; Schatz, 1891: 45). Baieztapen horren aurka zeuden ikerketa urriek argudiatzen zuten,

garai hartan, ezagutzen zutela westernaren ezaugarriak zituzten beste hainbat filmen proiektuak. Adibidez, *Poker at Dawson City* (James H. White, 1899) edo *Cripple-Creek Bar-room* (Edison, 1899) (Buscombe, 1990: 22-23 en Altman, 2000: 60).

Jarrera horien azpian honako ideia hau ezkututzen da: “inoiz ozenki adierazi ez dena” (Altman, 2000: 60), “western” deritzegun hori XIX. mendean gai berak jorratzen zituen literaturari eman zitzaion tratamenduaren zuzeneko luzapena dela, garai berean eta pertsonaia mota berarekin girotua. Horrela, western bat western bat da, arrazoi estra-zinematografikoengatik. “Westernak ez da, nolabait esateko, zinemaren ondorengo biologikoa, haren adopziozko semea baizik”, dio Altmanek (1999: 60). Hala ere, André Bazinek gogorarazten digu westerna zazpigarren arteak (1990: 162) sortu zuen aldi berean jaio zela, eta, beraz, hemen esaten dugu zerbait izatekotan anaia bikiak izango liratekeela. Hori dela eta, Altmanek lehenago proposatutako bigarren hipotesiarekin bat gatoz.

Esan daiteke generoek zinemaren une historiko bat betetzen dutela (...) bere eboluzio-uneekin (jaiotza, garapena, heldutasuna eta ilunabarra), eta hala ikusi da (...) zinema soinudunarekin sortu zenetik hirurogeiko hamarkadan gainbehera etorri arte. (...) Hala ere, bere izaera trans-historikoa ere azpimarratzen da, melodrama edo westernaren kasuetan behintzat, ziurrenik, Zinemaren Historia osoa hartzen duen genero bakarra da westerna, Porterretik hasi eta, duela hogeita hamar urtetik, “ilunabarreko westerna” delakoaren entrega berrietara arte, honen iragarritako heriotza sekula gertatu ez delarik (Sánchez Noriega, 2006: 22).

Hortaz, westerna etorkizunik gabeko dibertsioa baino zerbait gehiago da, genero amaiezina, honen iragana eta jaiotza sakonki ikertuta dago. Aitzitik, honen etorkizun ezkorra askotan iragartzen atrebitu dira adituek, neurri batean ala bestean asmatzen. Argi dagoena da, izan ere, mendebaldearen konkista, bere inplikazio anitzak direla eta, funtsezko mito bihurtu dela Estatu Batuentzat, eta, munduan amerikartzea garatu ahala, mito unibertsal bat izatera iritsi da. Horrela, westerna, aldi berean, ingurune zinematografikoaren barruko bitarteko bat da, komunikabidea, alegia.

Ondorioz, westernak, bere hamaika obrekin, idealizazio eta interpretazio sistema bezala funtzionatzen duen mitologia bat osatzen du: “westernak, mitoak bezala, euren artean sortzen dira” (Warshow, 1962: 153). Beraz, zaila da ohar horri ez eranstea westernak, mende batean, interpretazio-egituren multzo bat osatu duela, aukera ematen diotenak gizarte amerikarrari bere buruaz hausnartzeko eta “deskubritzeko bere gatazkak, bere arazoek kontzientzia hartzeko” (Astre eta Hoarau, 1997: 15).

“Mitoa irudimenak sortutako jarreraren eta egoeren multzoa da” (Morin, 1972: 16). Jokabide horiek gizagaindiko pertsonaia izan ditzakete protagonista, hala nola heroiak edo jainkoak. Esan liteke westerna, funtsean, Amerikako Estatu Batuen sorrera dela, mitologiaren ikuspegitik kontatuta. Azken finean, begirada argiko *cowboy* ausarta bidelapurrak garaitzen; soldadu ausarta indiarren aurka tiroka; eta aitzindari (edo aurrekari) ausarta ingurunea eta natura menperatzen, eta abar. Guztiak, Estatu Batuetako biztanle gazteak mito moduan moralitasunez hornitzera bakarrik bideratutako sormen-

kolektibo baten parte ziren. Astrek eta Hoarauk asmatu egiten dute, “bilatzen zen helburua Estatu Batuak jainkotasunaren kategoriara bultzatzea zen, eta Broncho Billy, Tom Mix eta Rio Jim amerikar mitoaren hitza zabaldu zuten apostolurik distiratsuenen artean agertu ziren” (1997: 213).

Genero zinematografiko honek barne hartzen dituen gaiak, araua berresten duten salbuespenak salbuespen, beti berdinak dira. Nahiz eta, beste guztien gainetik, estatuaren eraketa azpimarratu beharko litzatekeen, eta, horrekin batera, pertsonaia arketipokoa, generoa finkatzen duen pertsonairik garrantzitsuentzat har daitekeena: Mugako Heroia, hain zuzen. Amerikako Estatu Batuek ekialdetik hasi eta hedatu ziren mendebaldera, lurralde osoa konkistatu arte, beren lurraldeak mugatzen dituen mugak etengabe eraldatuz.

Hala ere, “muga” kontzeptuak politikatik eta etikatik hurbilago dauden konnotazioak ditu. Zinemak westernaren elezaharra (edo mitoa) subjektu mitologikoz betetako istorio sinestezinen kontura areagotu zuten pertsonaia ugari erakusten ditu. Horietako asko Estatu Batuetako historiaren parte dira, Daniel Boone, John Colter, Jim Bridger edo Jedediah Smith kasu. Horiek guztiak behin baino gehiagotan agertu dira westernaren historiaren zati gisa, eta “guztiak, salbuespenik gabe, ezin asmatuzkoak, ausartak eta heroikoak izan ziren, zineman, batzuetan, existentziak eman zizkionak baino askoz ere ospe handiagoa lortuz” (Iturrate-Cárdenes, 2009: 10). “Beren zaldun-kode propioari jarraitzen zioten gizon zintzo gisa deskribatu izan dira; beren ahaideei laguntzeko gogo bakartiak, beren etxea natura basatian aurkituko zutenak” (Doval, 2009: 65).

Hala ere, Mugako Heroia bere unibertsoko pertsonaietatik nabarmentzen da, bera baita westernean azpimarratzen den gai handia erabat gauzatzen laguntzen duena, gogora dezagun, estatuaren eraketa (edo komunitatea, nahiago bada).

Mugako Heroia da herri batek egoera basatitik bizimodu zibilizatura igarotzeko eman behar diren urratsak ahalbidetzen duena eta trantsizio horretatik eratorritako gainerako dikotomia guztiak: gudatik bakera, pasiotik arrazoimenera, kaosetik ordenara. Hots, heriotzatik bizitzara (Marzabal, 2004: 38).

Mendebaldeko gizarte orok eman behar izan duen eta gaur egun bizi dugun errealtatean eragina duen urrats handi horren erantzulea Mugako Heroia da (westernaren ikuspegi mitikotik). Gizon honek komunitatearen finkapenaren esku jarri du mugaz haraindi nagusi diren legeetatik jaso duen jakintza guztia. Laburbilduz, indartsuenaren legea ahulenaren defentsa gisa. Horrela ulertzen da mugaz haraindiko bizitza gogorragoa dela. Bizirauteko eta egokitze gaitasunaz, munduaren alde honetan bizi den gizabanakoaren biziraupenaz arduratzen da. Astrek eta Hoarauk, era honetako narrazioak egituratzen dituzten gaikako konfrontazio batzuk zerrendatzen dituzte:

Inozentzia eta esperientzia; zuzenbide naturala eta herritartasun-eskubidea; abentura eta ordena; erlijio naturala eta elizena; hiri-zibilizazioaren nekazaritza-ekonomia eta ekonomia planifikatuta; benetako gizakiaren instintuaren eta autodomeinuaren indarkeria; heroia eta hilkor soila; errugabetasuna eta erruduntasuna;

bekatua eta berrerospena; patua eta askatasuna; bizitzaren indarrak eta potentziak (1997: 26-27)

Nolanahi ere, western klasikoa eraiki den funtsezko aurkakotasuna *Wilderness* eta *Garden* kontrajartzen dituen da, hemen natura basatia eta etxeko lorategia bezala ulertuta, hurrenez hurren. Horrela, lehen gizakiarena ez zen eremua bereganatzeko eta bere beharretara egokitzeko duen gaitasuna azpimarratu nahi da. Horretan datza naturaren konkista eta zibilizazioaren inposaketa.

3.4.1. Westernaren korronte filosofikoak

Carterrek dio, *Wild West*-a (Mendebalde Basatia) Estatu Batuetako herri-kulturak “fronterarekin duen harreman konplexuaren adibidea da, bere baitan Mendebaldeko mitoa, ospearen gurtza partikular baten babesa eta mugako historiaren bertsio triunfalista sustatuz” (2015: 8). Harreman horretan gizartea eta gizakia ulertzeko bi ikuspuntu guztiz ezberdinak kontrajartzen dira. Bi perspektiba horiek “muga” daukate ardatz; hau da, alde batetik, lege sozialen eta arauen bidez antolatutako gizartea. Bestetik, mugaz haraindiko bizitza, hots, *Wildernessaren* mitoa edo, beste era batera esanda, basakeriaren edota primitibismoaren bizimodua.

Mundua ulertzeko bi proposamen horiek, –edo hitz batean esanda, gizarte-antolakuntza-ikasi eta ikertu duten bi pentsalari nagusiak mahaigaineratzera garamatza: Thomas Hobbes eta Jean Jacques Rousseau. Hau da, gizakia komunitateetan antolatzera heldu aurretik imajinatzen zen mundua planteatu zuten bi pentsalarien hipotesiak. Batak beldurra ulertzen du giza-motore gisa, besteak maitasuna; batak sozietatea, komunitatea eta gizakien arteko akordioak defenditzen ditu gizatasuna babesteko, besteak, aldiz, uste du gizakiak onak jaiotzen direla baina, mendebaldeko gizartean haziz gero, bere arima usteltzen dela eta krudeltasuna areagotzen dela honen ariman. Batik bat, bi ikuspuntu horiek lege naturalaren eta lege zibilaren arazoa irudikatzen den neurrian neurtzen da.

Diferentziak gorabehera, biek hasten dituzte euren diskurtsoak planteamendu beretik: natura-egoeratik, alegia. Esan bezala, gizakiek giza-akordio batera heldu baino lehen bizi zen irudizko egoera, sormenak marraztutako une aurre-soziala deitu ahal dioguna. Planteamendu horretatik abiatuta, baieztatu genezake Thomas Hobbes dela posizio ezkorrena hartzen duen filosofoa.

3.4.2. Kontraktualismoa: askatasun adostua Westernean

Western korronte filosofiko zehatz baten islapen zinematografikoa da. Paisaia lehor, basamortu, *sheriff*, indiar, *saloon* eta *cow-boy*-en atzetik gizakiek antolatzera eta gizarteak antolatzera eraman zuen ideologiaren hastapenak antzeman daitezke. Teoria horiek, batik bat, Thomas Hobbes pentsalariak burutu zituen bere maisulanean, *Leviathan*-en (1651ean argitaratu zena), hain zuzen. Horretan, gizartearen historia bi fase nagusitan bereizten ditu. Alde batetik, natura egoera eta, bestetik, gizarte-zibila. Horien artean, kontratu soziala deitutako akordioa azpimarratu behar dugu. Westernak, lerro hauetan ikusiko (irakurriko) denez, ideologia honen ildotik doa eta, neurri batean ala bestean, Thomas Hobbesek planteatutako hipotesien nondik-norakoak zinematik

eskaintzen dituen azpiegitura eta baliabideetara moldatu izan ditu. Beti ere, westerna Amerikako Estatu Batuetako jaiotza kontatzen duela gogoratuz, mitoaren egituran.

Hobbes-en ereduak funtsezko hiru gairen inguruan bil daitezkeen aldaketa asko jasaten ditu: abiapuntua –natura egoera–, helmuga –egoera zibila– eta batetik besterako fasea egiteko bitartekoa –kontratu soziala–. Komunitatea sendotzeko hiru urrats horiek asko landu eta erakutsi dira zinemaren historian, eta westerna izan da, batez ere, gehien ustiatu dituen, bere nortasun-ezaugarri (izaera filosofikoa) nabarmenetakoa bihurtuz. Hala ere, –eta existentziaren alderdi guztiak ulertzeko modu desberdinen arteko kontrastetan sakontzeko–, garrantzitsua da, halaber, kontraktualismo sozialeko beste eredu batzuk berreskuratzea, Rousseuren eredu bereziki azpimarratuz, historikoki Hobbesek azaldu duen bezala. Horrela, fasez fase, pentsalari ingelesaren planteamenduak zein diren ikus daiteke, westernaren iruditeriako eszenekin batera, filosofo honek esandakoak Ipar Amerikako zinema-genero nagusian nolabaiteko oihartzuna izan duela ikusi ahal izateko.

3.4.2.1. Natura egoera

Naturazko egoeraren ezaugarriei buruzko aldakuntzak hiru arazo hauen inguruan biltzen dira nagusiki: naturazko egoera fase historikoa edo irudimenezkoa besterik ez dela; baketsua edo gerrazalea den ala ez; isolamendu egoera dela (gizabanako bakoitza bere kasa bizi da besteen beharrik gabe) edo egoera soziala (baita gizarte primitibo bat ere).

Natura egoeraren izaera historiko edo hipotetikoaren arazoa Hobbesek zuzen planteatu zuen. Filosofo honen natura unibertsalaren egoera arrazoimenaren hipotesi hutsa da. Hau da, gizakiak elkarrekin eta aldi berean natur egoeran bizi izan zireneko edo biziko zireneko egoera. Hortik ondorio logiko bat atera dezakegu, ez horrela historikoa (ez daudelako froga historikorik hau baieztatzeko): natura egoera gizaki orok etsaiak dira elkarren artean. Elkartasuna eta bizikidetzaz ezinezkoak dira egoera horretan.

Izaera unibertsaleko natura egoera ez da inoiz egon eta ez da gertatuko. Izatez existitu dena eta oraindik existitzen dena, izaera ez-unibertsaleko egoera bat da, hots, partziala, denbora eta lekuaren egoera jakin batzuetan gizakien arteko edo taldeen arteko harreman jakin batzuetara mugatua. Hau da, gure munduko lurralde eta une historiko zehatz batzuetan, gizakien arteko adostasuna elkar bizitzeko beste tokietan baino askoz hobeto moldatuta dago. Zentzu honetan, esan daiteke, lurraldeak lurralde, gizakiak izan baduela aukera gizartea neurri batean ala bestean antolatze eta, modu horretan, bai norbanakoaren bai komunitatearen ongizatea hobetzeko. Hobbesek ere, Rousseauk egingo duen bezala, ez du uste naturazko egoera gutxienez behin existitu denik, gizateriaren historiaren hasieran, eta, beraz, ez du uste naturazko egoera jatorrizko egoerarekin identifika daitezkeenik.

Westernean, garai eta leku hori XIX. mendearen amaierako urteek eta “mugaz haraindiko” lurraldeak osatzen dute, batez ere amerikar natiboek eta *outsider*-bandiduek eta/edo Mugapeko Gizonek menderatzen dutena. Hemen AEBen historiaren alderdi historiko-ekonomikoa sartzen da jokoan; izan ere, lurralde zabal, basati eta arriskutsu hori, gizartean eta zibilizazioan nagusi diren arauetatik at dago. Zapalketa ekonomiko,

sozial eta gizatiar honen atzean –hau da, inperialismoa– tradizionalki Manifestu Patua deitu izan den kontzeptua nabarmentzen da (geroago azalduko dena).

Gerra zibil batean gizabanakoek aurkitzen duten egoera, hau da, gizarte politikoa desegiten denean, anarkia-egoera da, natura egoeraren isla gardena Hobbesen ikuspuntutik. Natura egoeraren irudikapen horretan hiru inspirazio ezberdin elkartzen dira: gizartearen egoera basatiaren irudikapena, Mundu Berriko bidaiarien deskribapenak, eta Ingalaterrako gerra zibilaren inpresio biziak. Hirugarren hori da indartsuena Hobbesek bizi izan zuelako. Hala ere, tribu amerikarrena hipotesi latzat har liteke, Hobbes ez baitzen Amerikan egon, eta ez baitzuen bertako inor ezagutu eta, eskuarki, konkistatzaileen ikuspuntua guztiz partziala edo ulerkorra.

Argi esateko, Hobbesek dio natura egoera dela gizakiek elkar-bizitzeko adostu zituzten arauak ezarri baino lehen zegoen egoera soziala. Testuinguru horren ezaugarri gorenak elkarren arteko beldurra zen. Hortaz, fase hori pasatu ondoren, gizakiek bakea eta segurtasuna lortuko lukete. Horri, giza-kontratua deritzo (geroago ikusiko dena). Western generoak fase horri buruzko hamaika film egin ditu. Bertako-amerikarrak izaten dira, oro har, natura-egoeran guztiz murgildurik bizi diren gizaki primitiboak. Aitzitik, Ekialdetik datozen gizon zuri eta “modernoak”, ferrokarrila eta errebolberra euren gizartearen ikurrak dutenak, gizarte zibiletik eratorritakoak dira. Hori da, laburbilduz, Hobbes-en ideologia westernaren tematika narratiboan. Hala eta guztiz ere, esku artean dugun gai hau zabalagoa da.

Naturazko egoera, aldiz, Rousseauk estatu historikotzat hartzen du, eta *Discours sur l'origine de l'inégalité* (1753koa) liburuaren lehen zatian naturazko egoera gizateriaren jatorrizko egoerarekin identifikatzen du, basati onaren literaturan inspiratuz. Baina irudimenezko historia baino ez da, eredu zko funtzioa duena; izan ere, gizateriaren gainbehera frogatzeko balio behar du.

Hortaz, Rousseauaren ikuspuntutik, naturazko egoera baketsua baldin bada, eta, beraz, ona, eta zibila, berriz, borrokalaria eta, horrela, txarra, zelan liteke posible batetik bestera pasa izana? Hipotesi horren erantzunak ez ditu aldagai logikoak baliatzen uzten. Baina horrek eramaten gaitu suposatzerara hau: ikusirik egoera zibilean oraindik ere gerrak daudela, pentsa daiteke egoera zibila gizakiaren izaera basatiak zuzentzen duela. Hau da, noski, gizartean bizi gara, baina, neurri batean ala bestean, indarkeria dago, eta, beraz, zibilizatu eta basatia bereizten duten lerroan marraztea -irudimenezkoa bada ere- zaila bezain lausoa eta nahasia da. Eta, bestalde, naturazko egoeraren ustezko urrats hori aurrekoa bezain irudimenezkoa dela ere erants daiteke. Ez dago urratsik, ez da urratsik izan. Gizakiak aurrera egiten du zientzian eta teknikan, jokabide etiko eta moralaren aldaketak lortu ezin duen abiaduran. Dortoka-filosofoaren eta erbi-industrializatuaren arteko lasterketa bat besterik ez da. Hain da horrela, ezen lehenengoaren aurrerapena ia ez baita nabaritzen. Westernak lasterketa hori irudikatzen du, hamaika alditan, ferrokarrilaren (industria) eta zaldien –edota karabanen– (natura) arteko lehian.

Rousseauaren posizioa apur bat konplexuagoa da. Filosofo honen pentsamenduak mendebaldeko kulturak “zibilizazio” bezala ulertzen duen horren kontra egiten du, hein

handi batean. Horren ildotik, esan genezake bertako amerikarren ikuspuntua defendatzen duen filosofoa dela. Horregatik, berak esandakoa garrantzia dauka. Bere ustez, natura-egoera gizakiaren fase positiboa da (baikorra) eta, gizarte zibila, berriz, gizakia kutsatzen duen unea da. Natura baita gizakiaren jatorrizko egoera, zorionsua eta baketsua; izan ere, gizakiak, naturarekin harremanetan asebate zitzakeenez gain beste premiarik ez zuenez, ez zuen bere hurkoekin elkartu edo borrokatu beharrik izan.

Baina iraun ezin zuen egoera zen berrikuntza batzuk zirela medio, eta horien artean, nagusiena, jabetza pribatuaren erakundea izan zen. Gogora dezagun bertako ipar-Ameriketako biztanleriarentzat jabetza-pribatuaren esanahia ez zen mendebaldeko Europan zegoena bezalakoa. Beste hainbat ezaugarrien artean, naturak eskaintzen dituen lehengaiak erabiltzea norberarena izango balira ez zen arrunta bertako amerikarrentzat, ezta lurraren pribatizazioa ere. Baina, jabetza-pribatuaren inguruan antolatutako gizartea da, mendebaldeko ikusmiratik “zibilizatuak” ulertzen dena eta hortik at geratzen dena, basatia (era simple baino sinpleagoan azaltzeagatik). Antolaketa mota horrek gizakia usteltzera darama Rousseuren ustez. Hori dela eta, autore honek natura-egoera goraiatzeko du, gizakiaren purutasuna eta barne-gardentasuna bermatzen dutelako. Jabetza pribatuaren defentsa, hots, norbanakoaren lur-eremua eta horren baitan dauden ondasun eta izaki-bizidun guztiak, da gizarte amerikararen ardatz nagusietako bat.

Honen harira, Jordi Claramonte-k azaltzen du ez dela zoriz suertatu westernaren eta zinema-beltzaren (hots, Hollywoodean bi epika nagusiak) jaiotzak estu-estu lotuta egoteak Amerikako Estatu Batuen birmoldaketa ekonomikoarekin.

Industria- eta finantza-metaketakoko prozesuak, hurrenez hurren, mendebaldea konkistatzea eta 1929. urteko krisiaren ondoren gertatzen den berregituraketa dakartenak, kapital-metaketa bizkortzen ari den une horietan, *prokomun* mota guztien mugak areagotu egiten direla baieztatuko dugu. Ekoizpen-moduek, bai iristen direnek bai joaten direnek, (...) errebolbera ateratzen dute bizirautea lortzen ez badute, baldin eta ez badira halabeharrez bananduta geratu saloitik irten eta kalera irten aurretik (2011: 11).

Horregatik Mugako Heroiaren, bidelapurraren edota indiarren figurak oso tragikoak dira. Ez dute lekurik ekialdetik datorren mundua ulertzeko eran: ekonomia industrial, hain zuzen. Jabetza-pribatuaren hurrengo faseetako bat, kapitalismoak eta lehiakortasuna eragindako hobekuntza teknologikoak naturaren lehengaiak, pribatizatu direnak, gero eta eraldaketa gehiago dute gizakiaren kontsumoarentzako. Jabetza-pribatu horien jabeek, nagusiek, gizarte-berri honen “subirano” mota berriak bezala aurkezten dira. Inork ez ditu aukeratu, baina botere pilaketa izugarria lortu dute. Hori da, hein handi batean, ferrokarrilak esanahi duena, Hobbes defenditutako ereduaren ondorio ekonomikoetako bat.

Rousseauk idazten duenean “aberatsen usurpazioak, pobreen bandolerismoak, guztion grina neurrigabekeriak etengabeko gerra egoera sortzen dutela” (1754, Bobbio-n, 1982: 163) Hobbesen oihartzuna entzuten da. Egia esan, Rousseauk Hobbesi leporatzen diona

ez da erabateko gerra egoera baten ideia izan izana, baizik eta naturako gizakiari egotzi izana, eta ez gizaki zibilari.

Garrantzitsuena da, harentzat ere, iusnaturalista guztientzat bezala, arrazoiaren egoeraren aurrekaria egoera negatiboa dela. Eta, beraz, arrazoiaren egoera, gizateriak norberaren arazo mundutarrei irtenbidea aurkitu beharko dien egoera, aurreko egoeraren antitesi gisa sortzen dela: Rousseau eta besteen arteko desberdintasuna da, haientzat, aurreko egoera naturazko egoera dela.

Laburbilduz, Rousseauk dio naturazko egoera dela gizabanako bakoitza protagonista duen egoera hori, bere eskubide eta betebeharrekin, bere instintu eta interesekin, naturarekiko zuzenean, zeinarengandik bere biziraupenerako baliabideak lortzen dituzten, eta zeharka bakarrik, noizean behin, beste gizakiekin. Hortaz, esan genezake gizakien elkarren arteko harremanak eta erlazioak bigarren mailakoak direla Rousseauk proposatzen digun ideologian. Hobbesez, aldiz, esaten digu natura-egoera dela testuinguru hori non norbanakoak ez du bere askatasunari mugarik jartzen eta, ondorioz, nahi duena egiteko aukera du. Hortaz, ez dago jabetza pribatua segurtasunez mantentzeko araurik eta, modu honetan, natura-egoera gerra egoeran bihurtzen da. Natura egoera lehenbailehen utzi beharreko testuingurua da. Westernean, esan bezala, mugaz haraindiko mundua antolatzeko “erabiltzen” diren arauak eta kode moralari dagokio. Batik bat, bertako amerikarren mundua, *outsider*-ena eta Mugako Heroiarena. Baina, esan bezala, atzean utzi beharreko une-fasea baldin bada, nola eman amaiera testuinguru horri?

3.4.2.2. Kontratu soziala

Gizabanako bakoitza protagonista duen egoera horri naturazko egoera deritzogu, bakoitzak bere kabuz lortzen ditu bizirauteko baliabide eta lehengai orok. Berekoitasuna ardatz duen egoera hipotetikoa dugu natura egoera, basatia eta bortitza Hobbesez, gizarte erabat antolatzeko akordioak eskatzen duen testuingurua. Norbanakoak, bere eskubide eta betebeharrekin, bere instintu eta interesekin, bere biziraupenerako baliabideak lortzen ditu.

Botere politikoa legitimatzeko modu bakarra botere hori erabiltzen dutenen arteko adostasuna bada, gizarte zibilaren jatorrian itun bat egon behar zen –esanbidez ez bada, isilbidez– botere horri bizia eman ziotenen artean. “Egitate historikoa baino gehiago kontratua arrazoiaren egiazat hartzen da” (Bobbio, 1982: 169). Gogoratu beharko genuke hemen, Hobbesen pentsamoldea erabat kateatuta dagoen egitura jarraitzen duela, hipotesi batetik bestera doa, kausak eta zioak elkar lotuz, bere diskurtsoa gauzatzeko. Hipotesi horri dagokio, hain zuzen, planteatzen duen honako hau: jatorriz aske eta berdinak ziren banakoak botere komun baten menpe jarri baziren, hori elkarrekiko akordio baten bidez bakarrik gerta zitekeen. Alde horretatik, kontratua, legitimazio-oinarria izateaz gain, azalpen-printzipioa ere bada.

Legitimazio-oinarri horrek bi gizarte mota antolatzen ditu. Alde batetik, sistema monarkiko bat, Ingalaterra zaharretik datorrena, egitura bertikalekoa, guztiz hierarkizatuta eta estatuaren botereak, hein handi batean, figura autoritario bakar batek batzen dituen (eredu klasikoan). Eta, bestetik, sistema –teorikoki demokratikoa–

iparramerikar nazio-gaztearena, berria, alegia. Iraultza frantseseko pentsalari erreformisten zorduna, egitura horizontalagokoa –betiere gizabanako gizonezko, kaukasiar eta angloparlanteen artean–, Estatu Batuek, estatu gisa jaio zirenetik, arraza eta kultura mota guztiak gutxietsi eta zapaldu baitituzte.

Baina kontratuari bueltatuz, interesgarria deritzogu Samuel Pufendorfek ematen duen ideia gurera ekartzea. Hobbesen eragina jaso zuen filosofo honen aburuz, gizabanako askok estatu baten eraketari ekin nahi diotenean, lehenik eta behin, itun bat egin behar dute beren artean, “betiko elkartzean bat egiteko borondatea adierazteko” (1673, Bobbion, 1982: 171), eta, beraz, bigarren aldi batean, gobernu-modua zein izan behar den erabaki ondoren, monarkikoa, aristokratikoa edo demokratikoa den, itun berri batera iritsi behar du, gobernuaren ardura eman behar zaion pertsona edo pertsonak izendatzeko. Beste era argigarri batean esanda:

Estatu berri bati forma emateko *duo pakta & unum decretum* behar da. Hau da, lehen itun baten bidez, gizaki bakoitzak naturarik gabeko egoera gainditzea erabakitzen du, batasun bakar eta betiereko baten menpe jartzeko; gero, dekretu baten bidez, libreki definitzen dute estatu formarik onena (*erregiminis* forma), eta, azkenik, azken itun baten bidez, herritarren segurtasun komuna eta salutatisa bermatuko dituen autoritatea sortzen du (*Civitas perfecta*) obedientzia bidez (Pérez-Godoy, 2016: 426).

Paktu mota horiek kontratu soziala ahalbidetzen duten fenomenoak dira. Itunak itun, horien guztien oinarrian printzipio berbera ezkututzen da: jendetza bat, masa bat, herri bat edo komunitate bat osatzen duen norbanakoetako batek naturazko egoeran duen bere burua gobernatzeko eskubidea hirugarren bati lagatzen dio (dela pertsona bati, dela batzar bati), baldin eta gainerako guztiek beste horrenbeste egiten badute; hori dela eta, argitu behar da gizarte-itun bat eta mendekotasun-itun bat dela. Hortaz, hemendik ondoriozta dezakegu natura-egoeratik gizarte-zibilera pasatzeko, hots, *wildernessetik* komunitatera heltzeko (edo, muga zeharkatzeko) norbanakoarena baino boteretsuagoa den botere baten pean egotea baimendu behar dela. Suposatzen da, botere goren horrek komunitatearen gizabanako guztiek aukeratuta figura (indibiduala edo kolektiboa) dela. Westernean, nola ez, mundu batetik bestera pasatzea ez da batere erraza edota sinplea –bestela ez genuke tentsio-guneak ikusiko eta, beraz, ez lituzke konfliktorik egongo–. Beraz, hauxe momentu egokia izan daiteke azpimarratzeko, orain arte nabaritu ez bada, muga ez dela fisikoa bakarrik, basamortua eta herria banatzen duen barrera materiala. Hori baino askoz gehiago da, bizimodua antolatzeke eta ulertzeke bi perspektiba guztiz kontrajarriak, alegia.

Hemen, Hobbesek errege subirano baten ideia planteatzen duen arren, hau da, gizarte batean sustrai sakonak ezartzeko eta komunitate bat osatzeko egonkortasuna lortzeko indarkeria erabiltzeko legitimatuta dagoen bakarra, westernak figura autoritario hori eraldatzen du, masa osatzen duten gizabanako guztiek, *sheriffak* edo *marshallak* hitzartua, eta, kode zibilean azaldutakoaren arabera arautu behar bada ere, askotan, ordena bolbora eta errebolberren bidez mantentzen da.

Hobbesen (eta westernean ere bai), gizabanako batzuek besteei dieten beldurrak euren artean antolatzen eramatean du, alde guztiek beren askatasunen zati bat lagatzeko akordio bat lortzeko, nolabaiteko bake-maila bermatzeko oreka-puntu bat lortzeko. Puntu honetan, beldur hori ez da desagertu, baina murriztu eta gauzatu egin da ezarritako gizarte-araubidearen ordena eta mantentzea bermatzeko erabiltzen utzi zaion agente batengan.

Horrela sortzen da westernaren mitoan *sheriffaren* figura, legearen agentea. Berak beldurraren eta indarkeriaren beste figura batzuen aurka borrokatzen du. Westernaren mitoan, Hobbesen kontratu soziala oraindik iritsi ez den lekuetatik etorritako pertsonak izaten dira. Hau da, *outlaw* eta *redskin*, beren interesak eskatzen dituztenak, beti bezala basakeriaren bidez. Horiek jabetzan gauzatu ohi dira: *redskinak*, bere lurraldea mantentzeko edo berreskuratzeko borrokatzen du, eskubide historikoagatik berea dena. Eta *outlaw*aren kasua araberakoa da, bere askatasunagatik legeari aurre egiten dio, bere kausa bidezkoa eta positiboa denean, edo aberastasun materialagatik eta botereagatik, bere helburua bidegabea eta negatiboa denean (nolabait esateko).

Western klasikoa, beldurra eragiten dutenek bertako amerikarrak izaten dira eta, komunitateetan elkartzen direnak, nola ez, kolonoak eta aitzindariak izan ohi dira. Antolaketa prozesu honen baitan bi munduak banatzen duen beste ezaugarri esanguratsua ekarri dezakegu: sedentarismoa eta nomadismoa definitzen duten formak. Kolonoek lurralde berri batzuetara heltzean, natura eta lehengaiak ustiatu behar dituzte, gune berri horietan behin-betiko geratzeko. Hortik, gizabanako bakoitzak estatuko legeei jarraituz, bere jabetza propioak ezarriko lituzkete eta, azkenik, mendebaldeko kulturatik datorren eredu ekonomikoa praktikatzeko hasiko lirateke. Sedentarismo eredu horrek ez du zerikusirik westernak erakutsi duen nomadismoaren irudiarekin. Bertakoek ez dute lurralde zehatz batean betiko geratzeko asmorik, ezta beharrik ere. Tribuak tribu, bufaloen taldeak jarraitzen dute ehizatzeke. Hori gutxi ez, eta jakinda ere historiak frogatu duela bertako sedentarismo mota ezberdinak aurrera eramane zutela, euren herriak fundatu zituzten eta, batik bat, artoa landatuz euren gizartearen elikagaiaren ardatza eskuratu zuten.

Kasu batzuetan, norbanakoek denen artean adosten dute komunitate bat osatzea, kide guztien gustuko diren termino komun batzuen arabera –hori izango litzateke aitzindarien kasua–. Eta, beste kasu batzuetan, gizabanako horiek berek behartzen dituzte beste batzuk beren gizartearen parte izatera, talde sozialez elkartu zirenean hartu zituzten arauen arabera. Indarkeria, hertsapena edo konkistaren bidez, hau da, desplazatutako amerikar natiboen kasua (halaxe gertatu zen, aurrerantzean garatuko den moduan, “Malkoen-bidea” –*Trail of Tears*– bezala izendatu zen ibilbideari).

Hobbesen ikuspuntu ezkor horiek Rousseauk planteatutako kritikara garamatza. Rousseauaren pentsamenduaren muina, “besteak alienatzearen eta bere burua alienatzearen arteko bereizketa da” (Bobbio, 1982: 175). Gizakia bere buruari emandako legeari men egiten dionean bakarrik da aske. Naturazko egoeran gizakia ez da askea (nahiz eta zoriotsua izan), ez baitio legeari men egiten, bere instintuei baizik; gizarte zibilean, aberats eta pobreen, zapaltzaile eta zapalduen arteko desberdintasunean

oinarritua, gizakia ez da aske, legeei men egiten dielako, baina ez berak ezarritako legeei, haren gainetik dauden beste batzuei baizik: gizakia aske egiteko modu bakarra, legeen arabera jokatzeko da eta horiek berak ezartzea. Westernean etengabe irudikatu da dialektika hura. Mendebaldeko gizonek bertakoak zapaldu ez dutenean, mendebaldeko munduaren ohiturak eta legeak inposatzen saiatu dira. Normala denez, bertakoek ez dute euren tradizioak eta identitatea uzteko asmorik, ez dute besteek inposatutako legeak eta arauak onartzen; azken finean, besteak baitira, ez haiek adostutakoak. Bertakoek, westernean, *wildernessaren* agenteak dira, hori da euren territoria, beren lurra. Mundu horretan mugitzeko trebetasun berezia daukate eta, horregatik, han zorientsuak dira, zorientsuak izatekotan. Jakina, euren egoera hobereana izango litzateke, mundu hori non gizon zuriak ez dira existitzen, baina westernean hori ez da askotan (edo inoiz) irudikatu.

Rousseuren ustez, gizakia aske egiteko modu bakarra da legeak betetz jardutea eta legeak berak ezartzea. Gizaki naturalak, hiritar bihurturik, bere lege propioa onartzen du, bere burua naturazko egoeran jarriko zukeena, egoera horretan bere arrazoimena libreki erabili ahal izan balu. Hiritarra jaiotzen den unean, gizaki naturala erabat desagertzen da. Rousseuren perspektibatik, hori dela eta, hain zaila da, adibidez, bertako amerikarrentzat Amerikako Estatu Batuek proposatzen dien mundu “zibilizatura” igarotzea. Natura egoeran duten askatasunari uko egin behar dietelako, beste arrazoi batzuen artean.

Hobbesek, aldiz, eta bere aldagai narratibo-estetiko-zinematografikoak, hau da, westernak, gutxietsi egin ditu *wildernessaren* “abantailak”. Natura egoerak bere alde positiboak eta negatiboak ditu: arriskutsua da, bai eta beldurgarria ere. Hala eta guztiz ere, askatasun osoa dago. Tradizionalki, pantaila handietan, agente batek bere senari jarraitzea erabakitzen baldin badu, indarrean dagoen agintaritzak ezarritakoen orde, egoera horren korapiloa indarkeria izango da, ikuspegiaren talka hori konpontzeko bide bakarra. Are gehiago, lege zibila ez denean gai berak ezartzen duenaz haraindi diharduten agenteak garaitzeko, beharrezkoa da beste figura horren parte-hartzea, autoritateari ere men egiten ez dion arren, helburu komunitarioekin egiten duena –Mugako Heroiari buruz ari gara–. Horrek iradokitzen du westernaren mitoan dena bideratuta dagoela komunitateak aurrera jarrai dezan. Hau da, westernean, librepentsalariak bereak egin dituzte. Dela legeak menderatuko dituelako, dela armadak garaituko dituelako, dela mugako heroiak garaituko dituelako. Aldagai posibleetako edozeinetan, gizarte zibila bere borondatea inposatzeko joera du; izan ere, Hobbesek planteatu zuen bezala, bertan lortu behar du gizakiak bakea eta segurtasuna, eta ez naturazko egoeran, zorientasunaren aurretik doazen elementuak baitira (bere planteamenduaren arabera).

Hobbesek planteatzen duen egoera hori lortzeko, westernaren mitoak, Mugako Heroiaren pertsonaia marraztu eta eratu zuen. Gizarte zibileko kidea izan gabe, bere tokia natura basatian dago, gizarte zibilera heldu aurretik dagokion lurraldeari. Gizarteak, izaera basatitik egoera zibilera igarotzea lor zezan borrokatzen du Mugako Heroiak. Indarraren erabilera –naturaren legea– norberaren interesa baino ondasun handiagorako, komunitate baten finkapena, zeinari, ironiaz, bera bezalako norbaitek lekurik ez baitauka. Mugako gizonek antzinako mundua hornitzen dute, basakeriaren fasearen parte dena, zentzu hori desgaitua da, edo, Jordi Claramontek dioen bezala, “desakoplatua” (2011: 11) da,

“aurrerapen” mota berri honen kodeetara moldatzen jakin ez dutelako eta jakingo ez dutelako. Agente mota hura sortzen da, beste herrikide guztien bakea, egonkortasuna eta segurtasuna mantentzeko. Edo, hitz batean, komunitatea sortzeko.

3.4.2.3. Gizarte Zibila

Gizakiek komunitateetan antolatzea erabaki eta kontratu sozial baten pean bizi ondoren, izaera basatiko egoera batetik gizarte zibileko egoera batera igarotzea lortzen dute. Estatu honen forma ezberdinak daude, eta guztiak subiranoaren figurak duen botere-mailaren arabera bereizten dira. “Baliteke subiranoak botere absolutua (Hobbesen) edo mugatua (Lockek planteatuko lukeen bezala) izatea, zatigarria edo zatiezina den, edo jarkiezina den ala ez” (Bobbio, 1982: 178). Gizarte amerikarraren ezaugarria izan da, hasiera-hasieratik, Frantziako Iraultzako intelektualek beren nazioan ezarri zuten botere betearazle eta legegileen banaketa ezarri zuela. Horrek Estatu Batuetako lehen estatuek osatuko zituzten kolonietan nagusi izan ziren legeak ulertzeko balio du. Hala ere, aitzindariak mendebalderantz egin ahala, kontinentearen gainerakoa konkistatzeko praktikan jarri zituzten legeak ez ziren nazioaren gurasoek hasieran formulatu zituzten bezain “zibilizatuak”, westernaren mitoak erakusten duen bezala.

Mendebalderako lehen kokalekuetan, aitzindariak naturaren eta horrek osatzen zuten agenteen aurka borrokatu behar izan zuten. Horrela, westernaren mitoak behin baino gehiagotan erakusten digu komunitateko kide guztiak hautatutako liderra –gehienetan errebolberrarekin duen abileziagatik, besteak babesteko duen gaitasunaren bermeagatik–, populazio horretan agintzen duten legeak ebazten dituen subirano absolutista gisa (adibidez, *Unforgiven* edo *High Plains Drifterren* gertatzen den bezala). Horrela, filosofo britaniarrak teorizatu zuen horrek zinema-pantaila handietan izan du oihartzuna.

Botere absolutuak ez du esan nahi mugarik gabeko boterea izatea, baizik eta “guztien artean adostutako gobernu-legeen gainetik egotea” (Bobbio, 1982). Alde horretatik, Hobbes eta Rousseau botere absolutuaren alde daude, baina ikuspegi desberdinetatik. Alde batetik, Hobbesen subiranoak komunitatearen alde guztietatik botere ia-mugagabea jaso duenez, ordena eta bakea ezartze aldera indarra erabiltzeko, zuzen eta beharrezko irizten diona lege gisa ulertzen da zuzenean. Horrela, epai hori zuzenbide naturalean hasi eta amaitzen da. Eta, era berean, Rousseauk dio:

Naturak gizaki bakoitzari bere kide guztien gaineko botere absolutua ematen dionez, itun sozialak gorputz politikoari bere kide guztien gaineko botere absolutua ematen dio; eta botere hori bera da, borondate orokorrak araututa, (...) subiranotasun izena hartzen duena (2018: 50).

Halere, filosofo bakoitzaren ikuskera teorikoetan bortizkeriaren erabilera guztiz desberdina da. Gizarte zibila, bilakaera historiko gisa ulertuta, ez dagokio gizakien egoera natural bati; “horiek modu artifizialean sortzen dira, engainuaren bidez, eta horrek beharrezko egiten du (...) kontratu sozial bat formulatzea, gizon aske batzuek gauzen egoera hori aldatu ahal izateko berariaz duten borondateetik sortua” (Jiménez eta Zeledón, 2016: 14).

Printzipioa honako hau da: “inork ez duenez autoritaterik bere hurkoengan, eta indarrak ez duenez eskubiderik sortzen, konbentzioak geratzen dira gizakien arteko autoritate legitimo ororen oinarri gisa” (Rousseau, 1966: 15). Hobbesen tesiaren aurka, Rousseuren *Kontratu Soziala* liburuan, itun sozialaren edukia berdintasuna eta gizonen askatasun naturala aldarrikatzen duena da, eta horrek bizikidetzaren politikoaren zentzu legitimoa artikulatzen du. Westernean ezartzen denaren guztiz kontrakoa, Rousseuren tesiak gizarte zibilean gizakiarengandik onena atera nahi duela dirudi, naturan bere bertsiorik onena eman daitekeela defendatu arren.

Pertsona eta elkartekide bakoitzaren ondasunak indar komun osotik defendatu eta babestuko dituen elkartze-modu bat aurkitzea, eta horren bidez bakoitzak, guztiekin bat eginez, bere buruari baino ez obeditzea, eta horrela lehen bezain aske geratzea (Rousseau, 1966: 21).

Bizitza politikoaren kontzepzio erabat demokratiko hori, Hobbesen botere absolutuaren tesiaren kontrakoa, askatasunaren printzipioari lotuta dago, giza izaeraren esentzia ukaezina den aldetik, bai eta jatorrizko natur egoerari buruz duen ideia positiboari ere; izan ere, “askok berehala ondorioztatu dute gizakia berez krudela dela eta zibilizazioaren beharra duela hori baretzeko, nahiz eta egia esan ezer ez dagoen gizakia baino baketsuagorik bere jatorrizko egoeran” (Rousseau, 1966: 78). Westernak ez du egitura honekin bat egiten. Natura-egoeran inposatzen diren kodeak gizarte zibilera transmititzea, komunitatearen amaiera suposatuko luke.

Westernean, gizarte moderno eta zibila sortzearen alde egiten bada ere, elkarrizketa eta akordio komuna ez dira helburu hori lortzeko bideak. Lege zibilen gaintik dagoela sinesten duen batek horren pareko –kalibre bereko–beste indar natural baten aurkaria beharko du, lehenaren mehatxua ekiditeko. Horrek esan nahi du, baldin eta bere arrazoi eta senak zuzentzen duen bidelapur batek, komunitate baten arauak ezartzen dutenaren orde, jokabide naturalaren kode-morala bera duen beste figura baten esku-hartzea behar duela. Horrela, natura basatia ondo ezagutzen duen eta gizarte zibilaren mende ez jartzea erabaki duen *sheriffa* aldagai onargarria da. Edo *Marshall* beldurti, “zibilizatuegi” baten egoeraren aurrean, Mugako Heroi baten irudia sortuko litzateke beti, naturako beste indarra, bere eskubide naturalaren bidez gidatua izatea, elkarbizitzaren mesedetan, berak bere buruari ezartzen diona. Talka edo tentsio hori antzeztuta egon ohi da mendebaldeko mundu basatian. Horrela, westernean gizarte zibilaren alde egiten da ia beti. Baina, esan bezala, kasu askotan ez dira izaten gizakien arteko akordioak egoera hori ahalbidetzen dutena, baizik eta agente zehatz batzuen indarkeria eta bortizkeria komunitatearen mesedetan jartzen direnak. Odola eta bolbora bakea eta segurtasunaren truke. Indibidualizazioaren narrazioa izan ohi da westernean erakusten dena.

Eta, naturala eta zibila denaren arteko gatazka horren ondorioz, westernaren beste gai nagusietako bat boterearen usurpazioa da, edo, bestela esanda, legeak ezartzen dituen figuraren hautaketa. Hobbesek ez du zalantzarik obeditzeko betebeharraren ezereztea onartzean, horretarako titulurik edo eskubiderik izan gabe botereaz jabetzen dena etsaitzat hartu behar baita (–barneko etsaia–, konkistatzailea kanpoko etsaia baita), eta etsaiaren aurrean ez dago gerra-legea den beste eskubiderik (natur estatuan indarrean dagoena,

alegia). Zentzu horretan, boterearen usurpazioa barrukoa izan daiteke, forajido bat gizarte zibilaren komunitate batez jabetzen denean. Edo, kanpokoa, estatu agintariak, *sheriffek*, laguntzaileek edo Zalditeriako 7. Erregimentuak kanpoko lurralde bat konkistatzen dutenean, beren ikuspuntutik, indiar lurralde bezala, kausa amerikarraren etsai handi bezala, maiz.

Nolanahi ere, westernak gogoeta handia egin du gai eta ideia horien inguruan. Beldurra, ordena, legea, naturaren egoera eta estatuaren sorrera gai garrantzitsuak dira, eta zinema-genero iparramerikar honek pantailetan eta ikusleen ulermenerako erretratatzeko jakin izan du.

3.4.2.4. Manifestu Patua. Mendebaldeko konkistaren kausa eta justifikazioa

Western generoaren baitan bizi diren korrante filosofikoak eta politikoak atzean utzi baino lehen, berebiziko garrantzia dauka Manifestu Patua (*Manifest Destiny* ingeleraz) deitu izan den fenomeno etikoa. Aurora Boshek XIX. mendeko lehen hereneko esamoldeak berreskuratu ditu, Manifestu Patua agertu baino lehenagokoak: “Hedapenerako eskubide naturala”, “Predestinazio geografikoa eta muga naturala”, “Misio zibilizatzailearen doktrina” (2005: 132). Horiek guztiek doktrina honen oinarritzko edukiak adierazten dituzte, hau da, Estatubatuarren presentzia atzerriko eskualdeetan, “Ipar-Amerikako kontinentea konkistatzeko aitzaki-morala ematen zuen (edo duen) doktrina” (Valcárcel, 1996: 9). Doktrina edo balio-sistema hori, XIX. mendean zehar sortutako beste kontzeptu batzuekin batera hartu behar da kontuan, hala nola “muga, nazionalismoa eta salbuespen amerikarra, elkarren artean lotura estua dutenak” (Piccinelli, 2009: 6).

XIX. mendearen hasieran, Estatu Batuak ez ziren mendebaldeko kostaldetik ekialdeko hondartzetara hedatzen, baina pertsona batzuek hori egin zezaketela uste izateaz gain, egiteko eskubidea zutela pentsatzen zuten. Ideia honi Manifestu Patua deitu zitzaion, begi-bistako patua esan nahi duena, “agerikoa” (Valcárcel, 1996: 9), alegia. Ideia horrek –edo pentsamendu-lerro horrek– Estatu Batuetako kolono puritanoetan ditu sustraiak. Haiak uste zuten mundu osorako eredia izango zen gizarte bat eraiki zezaketela. Estatu Batuen misioa euren askatasun, aukera eta sinesmenak kontinente osoan zehar zabaltzea izango litzateke. Nazio osoa ez zegoen konbentziturata Manifestu Patuaren ideiarekin, baina bere eragina oso indartsua zen Mexiko-Estatu Batuetako gerra justifikatzeko, mendebaldeko kultura behin-betiko finkatzeko eta baita bertako amerikar asko euren lurretatik kanporatzeko ere.

Democratic Review-n, 1845eko uztaila-abuztuko edizioan, O’Sullivan-ek, politikari demokrata erradikalak, *Anexioa* izeneko entsegu argitaratu zuen, Estatu Batuei, Texasko Errepublikari Batasunean onar zezaten eskatzen ziena. Senatuak estatu esklabisten kopuruaren hedapenari eta Mexikorekin gerra egoeran egoteko aukerari buruz zituen kezken ondorioz, Texasen anexioa, denbora luzez, gai eztabaidagarri bat izan zen. Hala ere, autore honen ideiak nahiko deterministak ziren, garaiko larritasun eta sukar belikoak zirela eta:

“Estatubatuar herriak, herri hautatua denez, Jainkoak agertutako helburu bat dauka, eta horren arabera, eskubidea du Estatu Batuetako parte izateko patua duten lurralde guztiak menderatzeko” (O’Sullivan, 1845).

O’Sullivanek, Estatu Batuek, Ipar Amerika osoan hedatzeko jainkozko agindua zuela argudiatu zuen, “gure garapen askerako eta kontinente osoan zehar hedatzeko, gure Manifestu Patuak, Probidentziak baimenduta, ahalbidetzen gaitu” (1845). Honen aburuz, Jainkoak (“probidentzia”) misio bat eman ziela Estatu Batuei demokrazia errepublikarra Ipar Amerika osoan zabaltzeko. O’Sullivanek uste zuen ageriko patua ideal moralala zela, lege gorena, hain zuzen, beste kontsiderazio batzuk ordezkatzeko zituena, nazioarteko lege eta akordioak barne. Manifestu Patuaren jatorrizko ikusmoldea ez zen indarrez lurralde hedapenerako deia. Berak, demokrazia estatubatuar erara hedatzea ekidinezina zela uste zuen, eta parte-hartze militarrik gabe gertatuko zen zuriek (edo “anglosaxoiak”) eskualde berrietara emigratu zutenean.

Jainkozko hautu honekin batera, osagai moral bat aurkitzen dugu. Amerikar orori, amerikarrak diren heinean, eskatzen zaio mundu osoa defenda dezala Ipar Amerikako erakundeek daramatzaten balioen mehatxutik: funtsean, (hauen) demokrazia eta (hauen) askatasuna. “Autoritarismoaren aurkako borroka, orduan, Ipar Amerikako herriaren aginduzko bokazio bihurtzen da” (Piccinelli: 2009: 6), eta, aldi berean, lurralde-hedapena Ipar Amerikako sistema politiko-ekonomikoaren onurak horrek dakarren mundu osora hedatzeak justifikatzen du. Doktrina honen ondorioa, Aurora Boshen hitzetan, “Kontinenteen hedapenerako eskubide natural baten ideia” da (2005: 132), estatubatuarrek iparramerikar bizimodua goraiatzeko prest zegoen gizateria haren alde borrokatu zuten, haien borrokak irabazitako eta justifikatutako eskubide jainkotiarra dira eta. Hala ere, gehitu egin behar da honako hau: Estatu Batuetako bizimodua eta pentsamoldea “mugak” ezarri zituen baldintzen eraginez sortu eta eraldatu egin zen.

Frederick Jackson Turner historialariak sortu zuen “muga” kontzeptua *The Frontier in American History* (1920) lanean. Horri esker, esan dezakegu Estatu Batuetako erakunde demokratikoak mendebalderanzko lurralde-hedapenean sortu direla. Ipar Amerikako gizakiak mendebalderantz egiten duen bidea zibilizaziorantz doan ibilbide bat izango litzateke, etxekotu gabeko izadiak – bertako herriak barne– irudikatzen duten basakeriaren aurrean. Gainera, mugaren etengabeko mugikortasunak eta biztanleriaren jatorri ugariak nazionalitate konplexua eratzea ahalbidetzen dute, “ingurunearen arabera, eskualdeen berezitasunak gainditzen zituena” (Clementi, 1992: 10). Horrela, estatubatuarren nazio kontzeptu zabala inposatzen joan zen.

Muga, nazionalitatea eta demokrazia bateratzen dituen egitura ideologiko horrek badu osagai arrazista bat ere, non arraza anglosaxoia arraza gorena da, behe-mailakotzat jotakoak baino nagusiagoak, hala nola indiarrak, beltzak eta hispanoak, aurreko lerroetan aipatu den bezala. Osagai arrazista honek, garaiko darwinismo sozialarekin bat datorrena, Bestearen azpi-balorazio bat dakar, ironikoki, iparramerikar idealen aurkako ezaugarriak esleituz. Horrek esan nahi du demokrazia eta askatasuna amerikar jakin batzuentzat baino ez dela eskuragarri.

Laburbilduz, Manifestu Patuaren Doktrina funtsezkoa da ulertzeko Estatu Batuek nola hautematen zuten –eta hautematen duten– beren burua munduko hierarkia internazionalaren barruan. Abarcak dioen bezala, Estatu Batuen historian zehar, Manifestu Patua, “herrialdearen erakundeetan errotuta egon zen” (2009: 51). Ekoizpen zinematografikoak ez dio influentzia horri ihes egi(te)n, eta, aldi berean, Doktrina hori berritzen laguntzen du, zeina Estatu Batuen nagusitasun hegemonikoa XXI. mendean ere justifikatu edo bermatu nahi duen diskurtso orotan agertzen baita.

3.4.3. Western-a, mitoa.

Francisc Llinás bete-betean asmatu zuen esatean “zinema amerikarra memoria bat sendotzeko eta (kultura bat) mito bihurtzeko oinarria” (1979: 9) dela. 1970eko hamarkadaren erdialdera arte westernak aztertzeko saiakera gutxi egin ziren. Halere, adar anitzetatik heldu izan da westernak suposatzen duen aztergaira. Esaterako, ikerketa soziologikoek westernek gatazka kulturala konpontzen dutela adierazten dute (Warshow, 1964; Kitses, 1969; Cawelti, 1975), ikuspegi psikologikoek westernaren ospea behar unibertsal eta inkontzienteei egozten dieten bitartean. Bazinek (1990: 145) westerna legearen eta moralaren arteko gatazka gisa ikusten zuen; Warshow-ek, berriz, “indarkeriaren arazorako orientazio serio” (1964: 103) gisa ulertzen zuen, eta Caweltik argudiatu zuen westernek “funtsezko balio estatubatuarren” arteko gatazka konpontzen dutela, hala nola aurrerapena eta arrakasta eta “ohore indibidualaren, heroismoaren eta askatasun naturalaren bertute galduak” (1971: 4-15). Kitsesek, westernak, “ongiaren eta gaizkiaren borroka kosmikoarekiko” obsesio puritanoa islatzen duela ulertzen du (1969: 12). Mundenek (1958, Auger-en, 2011: 15) westerna interpretatzen du Odiseo (edo Ulises) konplexuaren terminoetan, estres kroniko eta anizkoitzaren sindromea, hain zuzen. Beste era batean esanda, muturreko egoeretan ezagutzen zuten mundua atzean utzi behar izan duten pertsonak bizi duten ondorez emozional handia; horrek heroi klasikoaren arketipoarekin bat egiten du eta mugako heroiarekin ere bai, hein handi batean –mundu ezezagunaren atalasea gurutzatu ondoren–. Teoriak teoria, argi dago genero zinematografiko honek ikuspuntu anitzak eskaintzen dituela eta munduarekiko dugun erlazioa hobeto ulertzeko balio duela.

Emery (1959: 208-209) ikuslearen aldean kokatzen da azaltzeko zein den genero honen eragina ikusleengan. Autore honen esanetan, western baten aurrean, ikusitako obraren mitoak ikusleari (bere egoari) eragiten diola argudiatzen du, bertan bizi diren pertsonaiak baldintzatzen dituen modu berean. Hau da, publikoa mitoaren arriskura erakartzen du, limurtuz eta seduzitzen –hori are gehiago gertatzen da haur publiko batekin helduarekin baino, errealitatearen eta fikzioaren arteko muga ez baitute hain argi bereizten–. Teoria horrek zera proposatzera eramaten gaitu: fikziozko mundu baten eskaera baldin badago, horrek esan nahi du, eskatzailearen mundua erabat mugatua eta aspergarria dela. Hori dela eta, beste dimentsioen beharra daukate (daukagu) ikusleek (ikusleok), egunerokotasunetik alde egiteko, neurri batean. Horrela, edozein motako filma ikustea ikuslearen barne mundua zabaltzeko ariketan bihurtzen da. Westerna, urteetan zehar hainbesteko arrakasta izan baldin badu, agian publikoari egin dion gonbidapenagatik izan

da. Indarkeriazko eta basakeriazko mundu horretan parte hartzeko deialdia, bai, baina, aldi berean ere, askatasun osoko mundua (gurea ez bezala).

Ikuspegi anitzek egotzen diete westernaren ospea behar unibertsal eta inkontzienteei. Emeryk dioenez, genero hori “bat dator ikusleen barneko behar eta tentsio inkontzienteekin” (1959: 11); Mundenek, berriz, “Edipo multzoko gatazka zentralak sinbolizatzen dituztela uste du” (1958: 144). Bi azalpen moten aurrean, Wrightek argudiatzen du westernak eliptikoak direla. Biek esan nahi dute mito batek jarrera edo desioen gatazka espezifiko batekiko kezka partekatua islatzen duela. Gainera, gatazka hori lekuz aldatu edo nolabait konpontzen ez bada, tentsio emozionala edo asaldura sortuko da. Inguruabarrek premien bateraezintasun espezifiko eta orokorra sortzen dute, eta mitoa herrikoa eta arrakastatsua da, premia horiek asetzen eta lotutako tentsio emozionalak saihesten laguntzen baitu. Ikuspegi horretatik, “mitoa dinamika emozional nagusizat baino ezin da ulertu” (Wright, 1975: 8).

Antropologo gehienek eta literatur kritikari gehienek argudiatzen dute gizarte modernoek ez dutela mitorik esperientzia soziala aurkitzeko eta interpretatzeko balio duten herri-istorioen zentzuan. Wrightek dioenez, antropologo gehienek ados daude esaten dutenean gizarte modernoek ez daukatela mitoak giza-esperientziak identifikatzeko eta interpretatzeko. “Izatekotan, folklorea eta elezaharrak izango lituzkete, baina zientzia eta historia erabiltzen ditugu gizakiaren sorrera azaltzeko eta literatura inkontziente kolektiboaren arketipoak adierazteko” (Wright, 1975: 185). Hala ere, Wrightek iradokitzen du historiak iragana erabiliz oraina azal dezakeen bitartean, ezin duela orainean nola jokatu adierazten duen adierazpenik eman, definizioz, iragana eta oraina erabat desberdinak baitira.

Six Guns and Society lanean, Will Wrightek (1975) westernaren ospea azaltzea proposatzen du, Estatu Batuetako historiako aro “bakar eta koloretsu” baten interesari egotz dakioketena. Hala ere, westernak kokatzen diren historiaren aldiak 1860tik 1890era baino ez zuen iraun, 130 urte iraun zuen ekialdeko kostaldearen finkapena baino askoz laburragoa izan zena. Wrighten arabera, westernaren arrakasta ulertzeko eta interpretatzeko gakoa mito garaikidea bezala ikustea da. Bere erakargarritasuna da interes-gatazka argiak eta baloreak dituen bizimodu mota bat hartzen duela, mitorako tresna gisa erabil daitezkeenak.

“Gizarte modernoetan” mitoak iraganaren interpretazio mitikoan oinarritutako gizarte-ekintzaren eredu bat aurkezten dute. Amerika modernoak, Wrightek iradokitzen duenez, gizarte “primitiboetan” mitoen antzera funtzionatzen duten kondairak ditu. Horiek istorio herrikoien forma hartzen dute eta westerna forma horietako bat besterik ez da.

3.4.4. Mitoaren analisisia

Wrighten mitoaren azterketak honako baieztapen hau aztertzen du: “Gizarte baten historiak eta erakundeek zehaztutako gizarte-kontzeptuak eta jarrerak bere kideei komunikatzen zaizkie mitoen bidez” (Wright, 1975: 16). Hala, argudiatzen du aldi bakoitzaren barruan mitoaren egitura bat datorrela “aldi horretan nagusi izan ziren erakunde sozialek eskatutako gizarte-ulermenaren eta norberaren kontzeptuzko beharrekin” (Wright, 1975: 14). Beraz, mitoaren egitura aldatu egiten da, erakunde nagusi horien egituraren aldaketan arabera. Horrela, Barthesek adierazitakoarekin bat egiten du.

Mitoaren ospea, beraz, “ikusleei eurei eta beren gizarteari buruzko informazioa emateko gaitasunaren arabera da” (Wright, 1975: 2). Mitoa aztertzeko, hortaz, haren esanahia eta nola komunikatzen duen haren mezua aurkitu behar da. Wrightek, mito, egitura abstraktu eta eduki sinboliko batean datzala argudiatzen du. Mitoa unibertsa dela suposatzen da, eta eduki sinbolikoa, berriz, sozialki espezifikoa. Mitoak gizarte-ekintzaren ereduak ematen baditu, beharrezkoa da horien barruan dauden egitura, sinbolismoa eta narratiba aztertea. Wrightek lau zatiko prozesu bat proposatzen du hori egiteko, Levi-Strauss-en (1958) lanetan oinarrituta eta “mitoaren egituraren teorietara jotzen duenean, batik bat, Danto (1968), Propp (2011) eta Burke-n (1969) lanak berera eramatean” (Harvey, 2011: 2).

Levi-Straussen arabera, mitoak fonetikaren egitura binario bera erakusten badu, egitura hori, giza adimenetik eratorri behar dela dio. *Mythologiques* lanean, mito tribaletan oposizio bitarren existentzia frogatzen du, horien esanahi kontzeptuala, egitura binario honen bidez adierazten dela argudiatzen duelarik. Lévi-Straussentzat, honek mitoei garatzen dituenaren adimena adierazten dutela esan nahi du. Horrela, egileak proposatzen du “sentigarriaren eta ulergarriaren aurkakotasuna gainditu behar dela, zeinuen, sinboloen eta ikurren mailan jarritz” (Lévi-Strauss 1964: 22). Erreferentzia hori lagungarri izan daiteke Lévi-Straussek proposatutako eta Wrightek aplikatutako metodoa zein den zehazteko, labur-labur, eta tesi honek erabilitako analisisia metodo horretatik abiatu da, implizituki (edo nahigabe) izan bada ere:

Dударик gabe, beharrezkoa da, oro har, edozein mitema guztiak eragiketa bitarretara (binarioetara) bideratzea, naturak eratutako mekanismoei atxikiak baitira, hizkuntza eta pentsamendua egikaritzea ahalbidetzeko (...) Esan dezagun, beraz, operadore bitarrak direla, dedukzio transzendentalak esku hartu arte itxaron gabe (...) dedukzio enpirikoaren algoritmo gisa agertzen direnak. Horiek dira sistema mitiko ororen konbinazio-makina zabal honen oinarritzko piezak (Lévi-Strauss 1971: 500-501).

Sinbologia da, nolabait esatearren, irakurlea-ikusle-entzulea igorlearen sormen inkontzientera (ez)zuzenean sartzeko bidea edo metodoa. Norbanako baten atetik sartuz, horrela, inkontziente kolektibora iristeko, sinbolo berberak (edo elkarren antzekoak) historikoki errepikatu baitira lurraren globoaren guztiz kontrako koordinadetan. Hori ere

gertatzen da westernarekin, mito gisa –Estatubatuarra–, eta horrek ahalbidetzen du mistikoak, psikologoak, semiologoak eta esparru anitzetako adituak zinema-genero honetara hurbildu izana.

Wrightek defendatzen du mitoen dimentsio kontzeptualean kontzentratzea gizarte-ekintzaren eredu gisa duten funtzioaren kontura dela. Hau da, mitoa, gizabanako baten garapen emozional eta intelektual gisa, mitoaren kontalaria eta bere gizartea biltzen dituen ezinegon baten sintoma besterik ez da. Modu sinpleagoan adierazita, Wrightek, nolabait, Ortegak y Gassetek aupaturiko “ni naiz ni eta nire zirkunstantzia” (1914: 43-44) esan nahi du. Ildo horretan, Levi-Straussek zehatz-mehatz argudiatzen du “gizarte totemikoen mitoek gizarte horien berezko kontraesan kontzeptualak konpontzeko balio dutela” (Harvey, 2011: 9), hots, norbanakoaren barne-egoerak eta bere garaiko testuinguruak talka egiten dutenean mitoaren erabilera aldarrikatu dezakegu, bidenabar, tentsio hori deseraikitzeke.

Proppek (1968) Errusiako ipuin herrikoiak aztertu zituen eta istorio multzo bat ezaugarritzen duten ekintzak (funtzioak) ordena zurrundatuz aldaezinean gertatzen direla erakutsi zuen. Ipuin bakoitzean, funtzio bakoitza ordena berean agertzen da. Wrightek, Proppek ez bezala, bere funtzioetan atributuak eta ekintzak barne hartzen ditu, eta ez dago hain kezkatuta ordenatzearen zurruntasunarekin, western konplexuenean antzeko istorioek gertakarien ordena pixka bat ezberdina izateko joera dutela argudiatuz, bata bestearekin konparatuz gero. Wrighten dekonstrukzioa, orduan, testuinguru zabalago batean kokatu behar da. Horrek bost zeregin ematen ditu. Lehenik eta behin, mito batean eragiten duten oposizio bitarrak identifikatzea. Bigarrenik, pertsonaien kodifikazio sinbolikoa ematea. Hirugarrena, bilbearen funtzioak identifikatzea. Laugarrena, sekuentzia narratiboa zehaztea eta; bosgarrena, mitoa testuinguru sozioekonomikoan kokatzea (Wright, 1975).

Jarraian, etapa bakoitzaren justifikazioa eta horrek dakarrena hasiera batean deskribatzen da eta azterketa-kasu batekin irudikatzen da. Lévi-Straussek bezala, Wrightek ulertzen du hizkuntzaren egitura esanahi dikotomiko eta sinbolikoa dela, ezberdintasunek bakarrik zehazten dutena (antzekotasunak hutsalagoak dira eta). Wrightek, mitoek, egitura bitar hori islatzen dutela dio, ulertzeko erraztasuna ematen duelako eta hiru irudi/pertsonaia estrukturaliki kontrajarriak diren istorioak interpretatzeko beharrezkoak diren bereizketa finekin. Literatura-lanek konplexutasun eta sotiltasun handiagoa behar duten bitartean, mitoa esanahi sinple eta ezagugarrien mende dago, eta esanahi horiek (erronka egin beharrean) gizartearen ulermena indartzen dute. Jakina, bi pertsonaia baino gehiago agertzen dira mitoetan, eta westernetan ere bai; baina egiten dutenean bikote kontrastatzaileak dira, triada konplexuen ordeiz. Lehenengo zeregina estrukturaliki kontrajarriak diren karaktereak (edo karaktere-taldeak) zehaztea da (adibidez, *cowboyak* eta indioak, pistolaria eta sheriffa, baserritarrak eta bidelapurrak).

Egitura bitarraren barruan, mitoak koalitate sentigarriak edo sekundarioak –bigarren mailakoak– erabiltzen ditu kontzeptuak eta desberdintasunak garatzeko. Zerbaiten irudia

(gizaki bat), mito batean, beste zerbaiten irudiaren aurka dago estrukturaliki. Desberdintasun sentigarriak (gizakiek ez bezala) desberdintasun kontzeptualen sinbolo bihurtzen dira (kultura/natura). Horrela, mito batean pertsonaia baten irudia ez dator kontzeptu bat irudikatzerara, irudiaren berezko propietateengatik, eta bere aurka dagoen pertsonaiaren irudiaren arteko ezberdintasunengatik. Gizarte bakoitzak oposizio horien sistema bat du, eta horien bidez ulertzen dituzte (inkontzienteki) kideek mitoak.

Bigarren zeregina karaktereentzako kodifikazio sinbolikoa ematea da (adibidez, zibilizazioa/basamortua, ona/txarra, egonkorra/iragankorra). Egitura euren ikasgaien ardatz hartu zuten antropologoen, Lévi-Strauss kasu, hemen gelditzeko joera dute, batez ere, gizarte-sinbolismoarekin kezkatuta daudelako. Hala ere, Wrightek gizarte ekintzarako gida gisa ikusten du. Horrela, narrazio bateko pertsonaiek antzezten dituzten gizarte-motak irudikatzen dituzte gizarte-mailako drama mota jakin baten bidez. Horrela, pertsonaien arteko elkarrekintzek horiek irudikatzen dituzten printzipio sozialak adierazten dituzte. Pertsonaiek zer esan nahi duten ulertzea, eta, beraz, mitoak gizarte-ekintza egokiaren eredia nola aurkezten duen ulertzeko beharrezkoa da horren narratiba aztertzea. Horri esker, pertsonaien esanahia argi antzematen baita.

Egitura narratiboa aztertzeak arazoak dakartza denborari, kausari, efektuari eta azalpenari dagokienez. Wright horretaz arduratzen da, westernak aztertzean, narratiba funtzio partekatuen zerrenda bakar batera murriztuz, Propp-en antzera (1968). Funtzio bat perpaus baten adierazpena da, pertsonaia jakin baten atributu edo ekintza bakarra deskribatzen duena (adibidez, heroiak bilauen aurka borrokatzen da). Beraz, hirugarren zeregina narratiba apurtzea da, funtzio multzo batean zatikatuz eta sailkatuz. Egitura narratiboaren azterketak deskribatzailea eta azalpenezkoa izan behar du, hau da, gizabanakoek gizarte batean ekintza narratiboak nola interpretatzen dituzten azaldu behar du bere mitoetan. Mito edo istorio baten egitura narratiboa sekuentzia narratibo batean edo gehiagotan datza (Danto, 1968). Sekuentzia narratiboek aldaketa azaltzen dute eta, beraz, funtzioen (mito baten deskribapen gisa) eta egitura narratiboaren (gizarte-ekintzaren eredu eta komunikazio gisa) arteko loturaren azterketa ematen dute. Narratiba gehienak konplexuegiak dira sekuentzia bakar baterako, eta, beraz, narratibak sekuentzia batzuek osatuta daude, bata bestearen atzetik jarrai dezaketenak.

Laugarren zeregina sekuentzia narratiboak zehaztea da (adibidez, heroiak bilauen aurka borrokatzen du; heroiak aparteko trebetasuna du; heroiak bilauak garaitzen ditu). Kontaketak “zentzua” duela ziurtatzen du sekuentziak, hau da, gertaeren zerrenda hotza eman beharrean istorio bat kontatzen du, kausa eta efektuaz jositako eta hornitutako gertaeren katea. Edo, zehatzago esateko, sekuentziak pertsonaiak eta gatazkek sortzeko arauak ematen ditu. Mitoaren hartzaileek “bertan duten egoera ezagutuz eta nola konpontzen den ikusiz jarduten ikasten dute” (Wright, 1975: 186). Hartzaileek (destinatarioek) beren egoera aitortu behar badute, orduan narrazio-egiturek hobeto islatzen dituzte bizi diren oinarritzko gizarte-erakundeek behar dituzten gizarte-harremanak –gogoratu, mitoetan, indibidua eta bere testuingurua estu-estu lotuta egoten dira–. Teknologiek, gatazkek edo faktore sozialek erakunde horietan eragindako

aldaketak mitoaren egitura narratiboan islatu behar dira. Hala ere, oposizio-egiturak sinbolizatutako gizarte-motek, oro har, berdin jarraituko dute. Hala ere, erakundeak aldatu ahala, tipo horien arteko harreman kontzeptualak aldatu egingo dira.

Sekuentzia narratiboen identifikazioak analisiaren azken etapara garamatza; mitoa testuinguru sozioekonomikoan kokatzera, alegia. Wrightek argudiatzen du gizabanakoek elkarrekintza gutxi gorabehera zuzenean egituratzen dutela gizarteko erakunde nagusiek. Westernaren trama testuinguru sozialarekin lotzeko Amerikako erakunde sozialen azterketa independentea egin behar da, eta westernaren egituraren eta erakunde horien egituraren arteko korrelazioa frogatu behar da. Gainera, beharrezkoa da erakustea erakundeek egitura aldatu egiten dela westernaren egituraren aldaketan arabera, baina apur bat lehenago. Asmoa da mitoaren egiturak ekintza sozialen egitura sinbolikoki islatzen dutela frogatzea, “ekintza horiek gizarteko erakunde zentralak modelatzen eta mugatzen baitituzte” (Wright, 1975: 131). Azken zeregina, orduan, “mitoen irakurlea da” (Barthes, 1957); hots, egitura narratiboaren esanahiak dauden egitura sozialetan oinarritutako forma ideologiko nagusiak nola adierazten dituen erakustea eskatzen du.

3.4.4.1. Western klasikoaren analisisia.

Wrightek Mendebaldeko egitura narratiboari buruz egindako azterketak oinarritzko mito bat eta horren hiru aldaera proposatzera darama. Oinarritzko mitoa western “klasikoan” gauzatzen da, non heroi batek bilau zapaltzaileen “gizartea” salbatzen duen. Wrightek identifikatzen dituen hiru aldaerak “profesionala”, “mendekua” eta mendebaldeko “trantsizionala” dira.

Western klasikoan hiru pertsonaia daude: heroiak, bilauak eta gizartea. Wrightek trama klasikoaren hamasei funtzio identifikatzen ditu (1975ko bertsioaren 41-48 orrialdeetan labur biltzen direnak). Hauek, *Shane* western klasikoaren euren adibidea erabiliz irudikatzen dira, beste edozein western motari erraz aplikatu dakiokkeen arren, hemen, gainontzeko ikerlariek, modu kontzientean edo inkontzientean aplikatu izan duten eskema ilustratzeko balioko du.

1. *Heroiak talde sozial batean sartzen da.* Shane haranera doa, eta, zehazki, Joe eta Marion Starret nekazariarekin eta Joey semearekin topo egiten du (1975: 41).
2. *Heroiak ezezaguna da gizartearentzat.* Shane ez du ez iraganik ez abizenik (1975: 41).
3. *Agerian geratzen da heroiak aparteko trebetasuna duela.* Shane pistolaria da eta bere trebezia erakusten du (1975: 42).
4. *Gizarteak desberdintasun hori onartzen du haien eta heroiaren artean;* heroiak egoera berezi batean geratzen da. Nekazariak ez daude ziur Shanez, pistolaria den arren, Riker bilauak diru gehiago eskaintzeari uko egiten diolako (1975: 43).

5. *Gizarteko etsaiek ez dute heroia erabat onartzen.* Shane, hasiera batean, mesfidatia da, Rikerren gizonetako batekin borroka batean parte hartzeari uko egin ondoren (1975: 44).
6. *Interes-gatazka dago bilauen eta gizartearen artean.* Rikerrek lurra aziendarentzat nahi du eta nekazariak etxaldeentzat (1975: 45).
7. *Bilauak gizartea baino indartsuagoak dira;* gizartea ahula da eta. Riker borrokalari zaharra da, indiarrekin gudan ibili delako eta, gainera, Wilsonen babesa du. Nekazariak, batez ere, adin ertainekoak dira eta indarkeriaren beldur dira (1975: 45).
8. *Heroiaren eta bilau baten artean adiskidetasun edo errespetu handia dago.* (Funtzio hori ez aplikatu Shaneri, baina adibidez *The man who shot Liberty Valance*-n hori suertatzen da) (1975: 45).
9. *Bilauak gizartea mehatxatzen dute.* Rikerrek baserritar bat hiltzen du eta ia guztiak haranetik kanpo gidatzea lortzen du (1975: 46).
10. Heroiak gatazkan sartzea saihesten du. Shanek ez du hasieran Starreten plana oztopatzen Riker ikustera joateko (1975: 46).
11. *Bilauak arriskuan jartzen dute heroia lagun bat.* Shane borrokatzen ari da Starret harrapatzeko prest dagoela esaten diotenean (1975: 46).
12. *Heroia bilauen aurka borrokatzen da.* Shane bakar-bakarrik doa herrira borrokatzera (1975: 46).
13. *Heroiak bilaua garaitu zuen.* Shanek bilauak tiroketetan hiltzen ditu (1975: 46).
14. *Gizartea salbu dago.* Shanek harana irabazi du nekazariarentzat (1975: 47).
15. *Gizarteak heroia onartzen du.* Shanek bailara utzi du nekazarien eskerrona eta onarpena saihesteko (1975: 47).
16. *Heroiak bere estatus berezia galdu edo uzten du.* Horrela, Shanek gizarte hori atzean uzten du, nahiago baititu gau iluna eta mendi hotzak (1975: 48).

Funtzio horietako gehienak Western klasiko guztietan agertzen dira, nahiz eta 2, 8, 10 eta 11 funtzioak aukerakoak izan. Horiek guztiek ez dute aurreko ordena zehatzean agertu behar trama klasikoan, nahiz eta patroi orokorra mantentzen den eta sekuentzia narratiboak sendoak diren. Western klasikoak gizartearen bilauak eta heroia bereizten dituzten kodeetan argi eta garbi identifikatutako oposizio-egitura baten bidez jarduten du.

Zehazki, oinarritzko lau oposaketa daude. Lehenik western klasikoaren bilbeak egituratzeko balio dutenak, eta genero honen etorkizuneko bilakaerak moldatzeko bidea eman dutenak. Lehenengo oposizioa barruan/kanpoan da. Heroia gizartearekin kontrastatzen da eta gizartetik at dago, argi eta garbi. Bilauak barruan edo kanpoan egon daitezke. Baliteke gizartean kokatuta egotea etsaia, herri jakin batean bizitzea, hain zuzen.

Hori bai, ezin dugu ahaztu naturatik eratorritako izakia dela. Era berean, mugako heroiak mugaz haraindiko mundutik dator, baina bi pertsonaia horien helmugak guztiz kontrakoak dira. Bata, komunitatean agindu nahi du, eredu absolutista jarraituz, bilauaren helburua beste gizakien gainetik egotea da. Besteak, berriz, gizartea eraikitzeke bilauen metodo berberak erabiltzen ditu, hala nola biolentzia, indarkeria edo bortizkeria; beti ere, gizarte horizontala eta demokratikoa bermatzeko. Horrela, westernean, metodoak gorabehera, azkeneko helburua lortzea da garrantzitsuena. Hori *Shanen* gertatzen denarekin bat egiten du. Azken argudio hori bigarren tentsio-gunera garamatza.

Bigarren oposizioa ona/txarra da. Heroia eta gizartea onak dira eta gaiztoak diren bilauekin kontrastatzen dute. Oposaketa honetarako bi kodifikazio erabiltzen dira *Shanen*. Bata da gizarteak balio berekoien aurka egiten duela, nekazariekin komunitatearen aurrerabidea nahi dutela, eta Rikertarrek lurraren ustiapen indibiduala nahi dutela. Eta, bestea, atseginak eta erakargarriak direnak (*Shane* eta baserritarrak). Horri esker, heroiak ez du interes partikularrik sarian ontzat har dezaten.

Hirugarren oposizio nagusia indartsua/ahula da. Heroia eta bilauak indartsuak dira eta gizarte ahularekin aurka egiten dute, ikurrei dagokionez, beti ere. Herritar arruntek etengabe kexatzen dira legea hiru eguneko distantziara dagoelako, sheriffa alegia. Pertsonaia “indartsuak” gizartearena baino askoz gogorragoa den mundu batetik datozenez, naturaz haraindi agintzen duten legeak ezagutzen dituzte, eta horrek indartu egiten ditu, beren borondatea inposatzeko balio duten jokabideak nolabait zuritzeko aukera ematen baitie. Jatorri narratibo horretatik dator azken oposizio handia.

Azken gatazka hori –edo tentsio, nahiago bada– bizitza basati/zibilizazioari aurka egiten diona da. Heroia basamortuarekin lotuta dago eta gizartearekin eta bilauekin kontrastatuta geratzen da. Hori *Shanen* modu guztiz bisualean egiten da. Heroi honek mendietatik zamalkatuz hasten da filma, eta harana uzten du, amaieran, mendietara zamalkatuz berriz ere. Figura hori, Mugako Heroia esan bezala, “operadore mitikoa” da; hots, mundu basatiaren eta zibilizazioaren dikotomia zeharkatzea ahalbidetzen duen figura.

Lau tentsio gune horiek Wrightek definitu zituen orain dela ia berrogeita hamar urte. Halere, garaikideak izaten jarraitzen dira, oraindik ere, gure garaiko narrazioak (westernak, batik bat) irudikatzeke, aztertzeke eta horien egiturak mahaigaineratzeko balio dutelako.

3.4.4.2. Aurkakotasun narratiboak eta testuinguru sozioekonomikoa

Western klasikoaren azterketa osatzeko, oposizioak eta egitura-narratiboak testuinguru sozioekonomikoaren barruan kokatu behar dira. Gizabanakoaren eta gizartearen buruhauste teorikoa arazo praktiko bihurtzen da mitoan. Barneko/kanpoko aurkakotzak argi eta garbi islatzen du Amerikan gizabanakoaren bereizketa, merkatuan autonomia izateko ahalegintzen dena baina taldeko gizarte bateko kide izan nahi duena. Heroia gizarteak bereizten du, oposizio indartsu/ahularen bidez. Heroiaren sendotasunetik dator

honen independentzia; ahuleziak, berriz, gizartea elkarren eta heroiaren menpe jartzen du. Indarraren (edo independentziaren) nozio horrek indibidualista-posesiboaren atributuak islatzen ditu, eta honen bidez amerikal mitoa mezua hau bidaltzen du argi eta garbi: har ezazu zuek zeure bizitzaren norabidea, indarra baliatuta bada ere, bertute gorenena, azken finean, independentzia absolutua da eta, bai ekonomiari dagokionez (autosufizientea izatea), bai segurtasunari dagokionez (bakoitzak bere burua defendatzeko gai izatea).

Honen ildotik, aurkakotza ona/txarra trama klasikoan ia beti kodifikatzen da ekonomikoki dirua irabazteko motibazioak onak dituztenen eta motibazio txarrak dituztenen artean. Bilauk indibidualismo posesiboa irudikatzen dute, esplotatzaileak eta berekoiak dira eta –materialista hutsak. Gizarteak balio sozialak irudikatzen ditu, beste batzuekin kezka(k) eta ardura(k), eta (batzuk) helburu komunalak, adibidez komunitate baten azpiegitura ezartzea. Gizabanakoaren eta gizartearen arteko bereizketa beharrezkoa da merkatu-ekonomia batentzat.

Laburbilduz, western klasikoko oposizioek gizabanakoaren eta gizartearen arteko desberdintasunak islatzen dituzte merkatu-ekonomian. Adibidez, hurrengo parafraasiak erakutsiko du zein neurrian borroka-sekuentzia instrumentala baino ez den gizartea salbatuta izateko: heroi indartsuak bakarrik jarduten du gizartea bilauengandik libratzeko. Horrek agerian uzten du gizabanakoak gizartearentzat duen garrantzi kritikoa. Gizarteak gizabanakoak ekoizten ditu, batzuetan doilor berekoiak direnak, eta horien aurka gizartea ezindua da. Orduan, gizaki independente indartsu baten laguntza behar du. Baina oraindik ezin du horrelako norbanakoa sortu, bere indarra bere buruaz bakarrik fidatuzetik datorrelako, ez beste batzuek edo gizarte-erakundeez. Gizartearen existentzia eta gizabanakoaren zorientasuna bi posizio edo balio-multzoen arteko negoziazioaren mende daude: maitasunaren, eskubidearen, adiskidetasunaren eta familiaren aurkako independentzia.

Negoizazio hori bilauen mehatxuan oinarritzen da, mehatxu horrek banaketa oztopatzen duelako eta elkarreagin posible eta beharrezko bihurtzen duelako. Horrela, Wrightek sekuentzia desberdinak jorratzen ditu eta gizarte burgesaren balio eta helburuek “bidezko trukearen” merkatuaren printzipioa islatzen dutela erakusten du, MacPherson pentsalariak oso ondo irudikatu zuen esandakoan:

Gizakiaren esentzia besteen nahimenaren beregaintasuna da, eta askatasuna (edo independentzia) jabetzaren funtzioa da. Mendebaldeko gizartea jabeen arteko truke-harremanetan datza. Horrela, gizarte politikoa mekanismo kalkulatu da jabetza horiek babesteko eta truke-harreman ordenatua mantentzeko (1985: 3)²

Eta, gizakiaren esentziaren ildotik, ondo legoke azpimarratzea Wrightek argudiatzen duela western bat ikustea esperientzia esanguratsua dela. Berak egindako westernari

² Horrek, geroago ikusiko denez, harreman estu-estu dauka Hobbes filosofoaren pentsamenduarekin.

buruzko analisia, guztiz osatuta egon ez arren, beste edozein baino askoz osoagoa da, bere ingurune ekonomiko eta sozialean irmoki kokatzen duelako. Mendebaldeko ideologiak eta baldintza sozialak mitoarekin duen harremana lantzen duelako eta, hori egitean, gizarte osoa ulergarriagoa egiten du. Horrela, Wrighten tesiak westerna elementu bitar narratibo gisa kokatzeko balio izan du, mito orori datxekiona.

Horren harira, gogoratu beharko genuke, esanahia aurkitzea ez dela auzi enpirikoa; esanahiak eta ikurrak sozialki kokatzen baitira; informazio enpiriko bera hainbat modutan interpreta daiteke. Interpretazio berriak ez dira ebidentzia gehigarriaren emaitza, ikusteko modu berrien emaitza baizik.

Esanahia ez da mailuarekin jo edo zerbaitekin apuntatu daitekeen zerbait; komunikatu egin behar da, hau da, esanahia ez da munduan existitzen; munduan gauzen eta pertsona edo talde baten arteko harremanetan dago. Esanahia ezin da behatu; interpretatu baino ezin da egin. (Wright, 1975: 196).

3.4.5. Mitoaren ibilbidea

Mendebaldeko mitoak munduaren birjintasunean berriro esperimentatutako tentsio nagusien garapena deskribatzen duen heinean, ezinbestean, interpretazioen irudikapenak esanahi hauek aurkitu behar ditu: jokoan sartzen diren arketipoak, nahitaez, beste arketipo batzuetara igortzen dira. Mendebaldeko heroi bakoitzak, gutxi gora-behera, garbitasun perfektua duen heroi ideal batengana igortzen du bere burua, non

barneko-denaren eta kanpoko-denaren arteko komunztadura osoa den, gizakiaren eta munduaren arteko oreka erabat ziurtatuta geratzen delarik. Ibilbidearen une oro agertzen dira lehen pertsonaiak bere ingurunearekin dituen harreman guztiak (Dort, 1966: 55-70, Groulleau-n, 2019).

Eta egia da, Warshowek dioen bezala, “bere unibertso osoa pantailan ikusten dugunaren barruan dagoela” (1962: 732, Shapiro-n, 1993). Ondorioz, heroia bere ibilbidea besterik ez da. Heroia definitzen duen bidea, eta ez alderantziz. Kanpoaldera egiten den bidaia, barrualdea eraldatzen duena. Hori da, azken finean, lehen pertsonaiaren ibilbidea.

Mendebaldeko heroiak denbora libre eta etengabea duen gizona dugu, diruaren balioa arbuiatzen du eta objektuei bere balio erabilgarria baino ez die ematen. Zaldia, *colt*-a eta obra osoan aldatzen ez den jantzi erabilia ez dira jabetza, errealitatea menderatzeko eta norberaren egokitzapenerako beharrezkoak diren funtzionalak dituen objektu multzo bat baino. Ez dago ez txirotasunik, ez aberastasunik ikuspegi honetatik; eta talde handiak, jabetza erraldoiak, azken finean, materialak baino gehiago kopuru moralak dira.

Honen harira, westerna, bere sorreratik, *westmanak* (desagertzeko bidean dagoen unibertso baten irudi arketipikoa, alegia) aurre egin behar dien gorabeherak kontatzean ezaugarritu da. Indibiduo banandu hori, eta, beraz, funtsean problematikoa, bizi zen mundutik ateratzera behartu dute. Hori da, hain zuzen, western askoren argumentu-ibilbearen hasierako baldintza, eta ingurune berri bati aurre egitera behartuta dago, non

bere trebetasunek, bertuteek eta ezagutzek (bizirauteko bermea garai batean) bat-batean erabilgarriak izateari uzten dioten. Hori ez ezik, xedapen horiek bihur daitezke, eta, izatez bihurtzen dira, western (ia) ororen tentsio dramatikoaren zati handi baten eragileak. Hau da, gaur egun ezagutzen dugun emearte³ heldu baino lehen (giza-kontratua ailegatu aurretik, hain zuzen), mundua arautzeko inposatuta zegoen kode-morala, indartsuenaren eta maltzurrenaren arautegia, alegia. Hori guztia estu-estu lotuta dago Rousseau eta Hobbes filosofoek planteatutako ideiekin, lehen azaldu den moduan.

Esate baterako, Jordi Claramonte filosofoak adierazten duenaren arabera, Clint Eastwoodek 1992an zuzendutako *Unforgiven*, pertsonaiaren rola hobekien ikus dezakegun filmetako bat da, bere barnea hutsik egon arren, bere izaeraren esentziari ukorik egiteko gai ez da (2011: 89-93). Hau da, nahiz eta bere gizartea lege sozialekin araututa egon, “antzinako garaiaren” kodeak berpiztu egiten dira William Munny-ren nortasunaren sakontasunean, hortaz, bere iraganeko bortizkeria eta biolentzia azalarazten dira berriz ere narrazioak planteatzen duen helburua bete ahal izateko.

3.4.6. Westernaren pertsonaiak eta horien ezaugarriak

Hemen westernaren unibertsoa osatzen duten pertsonaia guztiek gordetzen dituzten zenbait antzekotasun aipatu behar dira. Oro har, guztiek dituzte eredu errealak, historikoki benetakoak, anonimoak edo ospetsuak; berriro ere arketipo nagusi batzuk aurkitzea eta erraz identifika daitezkeen estereotipo simple bihurtzeko. Westerneko heroi(ar)en konplexutasun psikologikoaren arabera estimatzea zentzugabeko ekintza bihur daiteke. “Westernetako protagonistak ez dira Kant, Hegel edo Nietzschek irakurleak: behintzat, izateko bizimodu bat baloratzen dute eta hori, azken batean, kamerari dagokio” (Astre eta Hoarau, 1997: 102). Horregatik heroia, gizon-irudia, jatorrizko arketipoaren eta Hollywoodeko zinemak eraman dezakeen estereotipoaren artean mugitzen da.

Estereotipo horiek ikusleek erraz eta zuzen ulertzeko balio duten kode tematiko eta formalak eskaini ditu, etengabe. Honek eskertzen den eta bistan dagoen ondorioa dakar: zaila da westerneko pertsonaiak abstraktuki hitz egitea. Egia esan, mendebaldeko balentriaren protagonista batzuk, zinematografikoki, egoera pribilegiatuan daude: *cowboy-a*, *outlaw-a*, *sheriff-a* eta, jakina, *red-skin-a* bere berezitasun guztietan, jatorri historikoa izan dute. Heroi horiek, pantailan, literaturan baino gehiago, mitologia guztietako arketipoekin duten harremanari etekina atera(tzen) diote.

3.4.6.1. Westerneko heroiak: estereotipo eta eredu motak

Ez dago westernik heroirik gabe: generoaren prestigioa bertatik dator, baita hari eusten dioten egiturak ere. Amerikako kontzientzia kolektiboaren eta, are gehiago, bere subkontzientzearen errepresentazio, gorroto eta nostalgiei aurpegia eman nahi zaienean, sortze-prozesua hutsik gabe aurkitzen da antropologia, historia, narratiba, mistizismo eta, batez ere, psikologiaren arloan oso ikertuta dauden teoriekin.

3 Eme-arte: *Giz-artearen sinonimotzat harturik.*

Gainera, westerneko heroia-aren arketipoa –bere ingurunearen aurka dagoena, natura zein zibilizazioa–, hain zuzen ere, jarrera heroiko nagusia da. Berak badaki zer egin behar den eta nola egin behar den, bere zuzentasuna bere jokabide moralaren eta sendotasun fisiko, animiko eta psikologikoaren kodearen erakusgarri da. “Jungek dio heroia dela Jainkoak gizakiarengan duen metamorfosiaren aktorea, westernari (klasikoa) erraz aplikatu dakiokeena” (Jung, 1953: 643, Astre eta Hoarau-n, 1997: 645-646).

3.4.6.1.1. Maskulinitatea

Warshowek dioenez, “westerna gizonak gizonak diren lekua da. Westernetan, gizonak, umeez eta emakumez baino jakituria sakonagoa dute” (1962: 108). Ez dago zalantzarik, ezta inozentziarik ere, mendebaldeko heroia mendebaldeko gizon gisa aipatzean, eta ez emakume gisa, mendebaldeko kulturak eta mitoek horrela ezarri baitute. Paradoxak paradoxa, heroi mota honek ez du ezer espero bere lanagatik. Altruismotik at, Mugako Heroiak definitzen duen indarra bere kode etikoa dugu. Jakin badaki, azken batean, zer eta nor den bera. Bere ikuspuntutik, funtsezkoena arauak ezagutzea da, baita izaki bizidunen aurrean bere buruaren jabe izaten ere. “Bere irudi idealean, heroi hau organikoki eta moralki homogenea da, izaera serioaz konbentzituria, hau da, funtsean giza bizitzaren tragikoaz, gizontasun bakartia ematen diona” (Astre eta Hoarau, 1997: 99). Ideia hori azpimarratu behar da, mendebaldeko mitotik, oro har –eta western klasikoa horrela islatu du– gizonetakoak izaten dira, gehien bat, istorioen protagonistak eta, aldi berean, entzule eta ikusle guztiok jarraitu beharreko eredu moralak.

Ekintza-gizona da, bere benetako motibazioak ez dira nahitaez agerian uzten dituenak. Hortik datoz westernari buruzko gaizki-ulertuak. Izan ere, *westerner*-a berak (westernaren munduan bizi diren gizonak) gaizkiaren aurka eusten duen ongitasun horretatik haratago dago, edo agian nozio horietatik at; legerik gabeko garai batekoa da, gizararen balio faltsuek (trafikatuak, dirua gutziazten duten tranpatiak, soldatapeko hiltzaileak, negoziatuak zikinak) usteldu duten mundu natural batekoa. Elkar errespetatzen badute ere, westernen heroiak eta pertsonaiek nahiko erraz pasa daiteke bidelapur (*outlaw*) izatetik *sheriff* izatera, eta alderantziz; irizpide sozialaren arabera “ona” edo “txarra” bihurtuz, bere benetako nortasuna aldatu gabe, ezta erreferentzia-sistema edo funtsezko motibazioak aldatu gabe ere.

Hortaz, Mendebaldeko Heroia, une jakin batean, “justiziaren” eta “ongiaren” aldean maiz jartzeak soilik frogatzen du errealizazio pertsonalerako bi aukera agertu zaizkiola. Alde batetik, zibilizatuak baina ustelduak borrokatzea. Eta bestetik, oinarriko kodea traizionatu dutenak zigortzea, hala nola koldarkeria, gutzia edota traizioa gauzatu dutenak.

3.4.6.1.2. Cowboy

Cowboy-a gabe, westernak zentzu eskas bat besterik ez luke izango gure begien aurrean. Hala ere, etimologikoki eta, ondoren, sinbolikoki “*cowboy*” esan nahi duen horretan geldi gaitezke. Zineak aurkezten duen westernaren *cowboy* batek, normalean, ez du literalki bere esanahiak transmititzen duenarekin bat egiten: “behiak zaintzen dituen mutila” esan nahi baitu. Nabarmenki, sinpletasun honen atzean atributu gehiago daude.

Izan ere, westernak marraztutako mendebaldeko heroi gehienek denetarik egiten dute, behiak zaintzea izan ezik. Astrek eta Hoarauk dioten bezala, “Alan Ladd, *Shane*-ko (George Stevens, 1953) heroiak ez du *cowboy* literala baten antzik: zaldun alderrai honek Grialala bila lezake, baina ez galdutako arkumerik” (1997: 103). Hala ere, *cowboy* amerikarra, bere errealitate historikoan, abenturaren dimentsiokoa da; eta bere mitifikazioak erraz bihurtzen du erdi-jainko.

Bere nomadismo profesionalak zaldun alderraiaren, ergelen zuzentzailearen eta justizialariaren papera antzezten duenez, *cowboya* heroi eredugarri bihurtzen da ahalegin handiagorik gabe, intelektualizazioaren arriskuen aurkako westerneko beste funtsezko tipoa baino askoz ere seguruago. Hau da, aurrekariet baino ez die zor, antza, bere konplexutasun falta. Lehen esan bezala, *cowboya* legetik at edo barne egon daiteke, honen azken helmuga bere kokaleku moralala baldintzatuko du. Horrek esan nahi du, azken finean, *cowboya* heroiak izan daitekeela bai legeak ezartzen dituen arauak baliatuta, bai horiek berak alde batera utzita.

Cowboya Texasen agertu zen lehenik. Han aurkitu zuen bere erabilpen osoa, orduan bakeroen metodoak heredatuz, eta, nolabait, bere janzkera. 1895etik 1866an banandu ziren hogeita hamar urteetan, *cowboya* figura nazional bihurtu zen eta, nolabait, heroi amerikar. Bere bizimodua trenaren inperioarekin amaitu zuen, gizon horiek gidatutako abere migrazio handiak beharrezkoak ez zirenak.

Cowboy desmitifikatua, bere ospe mitikoaz gabetua, berez, pertsonaia harrigarri samarra zen. Ganaduaren jabe zen *cowmanaren* edo *cattlemanaren* aurrean, *cowboya* soldatapeko xume bat zen, hileko 25 edo 30 dolarren truke bere lanarekiko bere nagusiarekiko leialagoa zena. Gaztea, atletikoa, beste ezkongabeen artean ezkongabea. Oro har herabea zen, hau da, lotsatia, lautadetako isiltasunetara “gizarte onaren” elkarrizketetara baino ohituagoa zegoena.

1890eko hamarkadaren erdialdean, *cowboya* ilunpetan erortzeko zorian zegoen. Aldiz, hamarkada batean hilezkortasuna lortu zuen eta mugako heroiaren azken bertsio bihurtu zen. Mendebaldeko behin betiko mitoan bat egiten ari ziren ideia guztien foku bihurtu zen (Murdoch, 2001: 62).

Horixe da mitoa eraikitzeke oinarria, gainerako atributuekin batera, horiek ere errealitatean baitute sustraia. Zaldia bezala, ezinbestekoa estepen zibilizazio orotan, muturreko objektu zainduak: espazio izugarriak zeharkatu behar dira, batzuetan arrantxoan lurraldeak milaka kilometro karratutan hedatuz. Eta kapela, 1865etik aurrera Stetsonek egina edo hautsaren kontrako zapia eta *blue-jean* ospetsua, 1870 inguruan Mr. Levi Strauss sortutakoa. Hala ere, azkenik, Colt-a, hots, errebolberrera, animalien eta lapurren aurka erabilia; arma arrunta Estatu Batuetan bakoitzak bere burua defendatzeko edo erasotzeko beharra duten guztientzat; arma zibil eta militarra aldi berean, 1835etik fabrikatua, zortzi bertsio jarraian ezagutu zituena eta eraginkortasun beldurgarriko baimena ematen zuena, orduan bi kilo inguruko pisua zuelarik.

Horiek guztiak dira *cowboyaren* ezaugarri historiko eta formal ezagunenak, tradizio zinematografikoan behin eta berriro antzeztu eta errepresentatu direnak. Hortik aurrera,

beste hainbat berezitasun aurkezteko bidea zabalik uzten dugu, azalpena nolabait hasteko eta behar den moduan bideratzeko.

3.4.6.1.3. Gizon-zaldiaren arketipoa

Ez dago izen-abizenak dituen *cowboy* zehatza, bere kopiak sortu zituen *cowboya*, ideala ikuspegi platoniko batetik. Denok zinemaren iruditeriari esker irudi bat dugun arketipoa. Laster, John Wayne, Alan Ladd, Henry Fonda eta Clint Eastwood bera ekar ditzakegu gogora. Horien arteko aldaketa batzuek bereizten dituzte, baina ukaezina da guztiak matrize mitiko beretik abiatzen direla. Ezin dugu ezarri horietako nor (eta aipatu ez direnetatik) hartu behar den “lehentzat”, nahiz eta horrek, egia esan, ez duen garrantzi handiagorik.

Izan ere, eredu anonimotasun orokortuak (XIX. mendeko benetako *cowboyak*) estereotipoen irudikapen bikaina, tipifikazioa eta ugaritzea erraztu zuen. Gizon-zaldiaren, hau da, zentauroaren, berpizte nabarmena gertatzen da: garailea den *cowboyaren* irudiak, lautadetan zamalkatuz, bere sustraiak arketipo zaharretan eta mitologiarik zaharretan ditu. Funtsean, gizakiaren irudikapena da bere hasierako konkista-bultzadan, bere zaldiaren indar deabruzkoak indartua. “Honela, garai industrial eta teknikoko Supermanaren mitoaren aurrean (Herkules zientziarekin duen loturagatik eguneratzen duena), *cowboyaren* mitoa, funtsean, atzerakoia, konpentsatzailea bezala agertzen da” (Astre eta Hoarau, 1997: 109).

Garai industrialaren eta naturaz aurkako jarreraren erresumak eragindako aldaketen etorreraren aurrean, *cowboyak*, erdi-jainkoak, oreka berrezartzen du eta inkontzientearen barrenean sinbolo zaharrenak, kristautasun aurrekoak, antzinako sinesmenak biziarazten ditu. Zaldiak berak, bere zaldiak, instintu horiek indartzen laguntzen du, eta zinematografikoki birsortutako mitoek horren berri ematen dute, kasu askotan zaldiri (edo behorrari) anonimotasunetik berreskuratzeko ohorea emanez. Adibide askok erakusten dute hori: “Tex Ritterren zaldia White Flash (Rayo Blanco) zen; Cesar Romerorena, Satán; Allan Rocky Lane, Black Jack (Deabru Beltza bezala uler daitekeena)” (Astre eta Hoarau, 1997: 107) eta abar.

Behiari dagokionez, *cowboyaren* beste “laguna”, mundu guztiak daki, mitoetan barne, amaren eta emakumearen ikurra dela (Homerok emakumeen edertasuna behi eta txahalekin alderatzen du). *Cowboyak* behia babestu egiten du, bere “ama” defendatu. Aldi berean, mendebaldeko heroiak, behiak ere jaten ditu, hots, horren esnea edan, baita haragia kontsumitu ere. Ikuspegi psikoanalitiko batetik –edota, sinbolikoki–, *cowboyak* bere “ama” jaten du, bidez batez honekin bat izateko, hau da, hasieran bezala –jaio baino lehen– ama eta semea uztarturik egoteko.

3.4.6.1.4. *Outlaw-a*. Legetik kanpo dagoena

Cowboyaren aurka, *outlaw*a, sarri, Mendebaldeko Historiako benetako pertsonaia baten erreplika zoragarria da: bere sinesgarritasuna, kasu honetan, bere jatorriari lotua dago. Legetik kanpo egoteak ez dakar inola ere bere izaerari datxekion gaiztakeria: kode sozialaren onarpenaren aurkako jarrera definitzen du soilik; baina ikusi dugu *badman* edo

goodman gorpuztu dezakeela, kode naturalarekiko duen jokabidearen arabera, kode honen balio-sistema errespetatzen edo traizionatzen duen. Bere legea, jakina, natura da, gidatzen duena; lege sozialak lekualdatu du, paria bihurtuta. Azken batean, heroi bihur daiteke modu positiboan, baita bere ezabaketa zibilizazioaren garaipenagatik gogorarazten denean ere.

Alde handia dago zinemak marraztutako *outlawen* eta mundu errealekoen artean, azken horiek gaizkileak baitziren benetan: Jesse James, William Booney (Billy *The Kid*), Samuel Bass, George Parrot, Dalton anaiak eta abar. Zergatik, orduan, berreskuratu ditu westernak gaizkileen figura horiek? Protagonista eta pertsonaia bihurtu baititu. Izan ere, ikuspegi irrazional hutsetik edo emozionaletik hurbilago, legeaz kanpokoa zibilizazio guztietako arketipo zaharrenetako batekin ere lotzen da.

Ez dugu historikoki zeharkatuko forajido (bidelapur) erromantikoaren arketipoaz baliatu diren mito guztiak. Oro har, gizartearen gehiengoari kalte egiten dioten estatu bateko legeen aurka borrokatzen duen figura. Baina, fikziora itzultitako pertsonaiak gogoratu ahal izango lirarteke. Robin Hood, esaterako, aberastasun materiala pobreen artean birbanatzeko lapurtzen zuena. Westernen *outlawa*, beraz, folklore guztietan dagoen bidelapur miresgarriaren irudira hurbiltzen da maiz.

Outlawa heroi bihurtzen da westernaren barnean arrazoi askorengatik, eta, jakina, dolarraren zibilizazioa borrokatzen duelako, bankua sinboloa duena, borrokatzen duelako Ekialdeko merkatarien eta horien trenbidearen inbasioaren aurka. Bestalde, bere borroka, zioa, askotan politiko maltzurren eta gaitzesgarrien azpijoko ustelen aurkako erreakzioa besterik ez da. Hori dela eta, horiek legetik kanpo birstortu dira, hain zuzen ere, trenen eta bankuen aurkako azken erresistentzia-gotorlekua diren neurri berean. Bertakoa, indigenek harrizko geziekin *winchesterrei* aurre egiteko egoeran ikusi ziren bezala, *outlawak*, bere zaldi eta errebolberrarekin, bere interes ekonomikoaz gain ezer ulertzen ez duen makina industrial eta guztiz arrazional bati aurre egiten dio, bere interesekin bat datozen lege batzuek babesten dituen.

Pertsonaia honek, modu honetan, gizarte zibil baten arbuioa irudikatzen du. Kode sozialaren Ongia eta Gaizkia kontuan hartu gabe, *outlawa*, azken finean, inozente perfektua irudi dezake. “Heldutasun faltagatik, baliteke, amerikar kontzientzia etengabe obsesionatzen duen arazo hau formulatzeko balio du: haurtzarotik helduarorako igarobide abstraktu eta berehalakoa” (Astre eta Hoarau, 1997: 114). Lan askok menderatu gabeko indarkeria hori erakusten dute, heldutasuna baino lehenagokoa, hau da, “Niaren umekeriazko baieztapena indarkeriaren bidez” (Astre eta Hoarau, 1997: 114), batez ere *outlaw* gaztea bada eta oraindik *westerner* perfektuaren kodean hasi ez bada. Hala ere, legetik kanpo dagoenak ezin du, besterik gabe, indarkeria erabili bere helburuetarako, kasu horretan tirano soil bihurtuko litzatekeelako. Pertsonaia mota horrek ez ditu lege naturalen arauak traizionatu behar, eta ezin du onartu beste batzuek arau horiek haustea.

Outlawa, western zuzen eta on baten funtsezko elementua da. Heroia izatera iristen da legegilearen handitasunaren eta bere legeen inperfekzio eta erlatibitatearen aurrean. Beste era batera esanda, legetik at dagoen hori, soilik izango da heroia, gizarte antolatze

osatu diren lege horiek biztanleriaren zorientasuna oztopatzen baldin badute. Hori gertatzekotan, arau horien defendatzaileen kontra arituko da, besteak beste, sheriffen eta agintarien kontra.

3.4.6.1.5. Sheriff-a

Westernak gizarte-ordenaren eta zuzenbide naturalaren, erruduntasunaren eta errugabetasunaren, bizikidetzarako mendebalderako ezarritakoaren eta beren lurrak beste inork baino lehenago bizi zirenen ikuspegi guztiz kontrajarriaren eztabaida handi hori irudikatzen du. Hori esanda, mendebaldeko zibilizazioaren aldeak bere figura propioa du legeen bermatzaile bezala, inork ez duela ezarritakoa urratzen bermatzen duena: sheriffa (edo Marshall).

Errealitate historiko gisa, legearen agente honek erakunde ingelesen du sorlekua eta geroago Estatu Batuetara eramane zuten. Oro har, bere herritarrek aukeratzen dute; teoriarik, judizio onez eta justiziaren zentzuz aukeratzen da. Administrazio-funtzio oso zehatzak ditu, eta agintaritzak judizial nahiko garrantzitsua. Horietako bi zinema tradizioan erretratatuak eta mitifikatuak izan dira: Wyatt Earp eta Pat Garrett, euren bizitza pertsonalean sakontzeko asmorik gabe, biak ala biak legeak jazarritako gizonak izan zirenak, justiziaren langile izan aurretik.

Bera ere neurri batean ulermena eta errukia merezi dituen figura da. Lege baten beharra adierazten du, nahi eta nahi ez. Kaosean ordena jarriko duen araua, askatasun indibiduala mugatuko duena segurtasun kolektibo baten mesedetan. Bi kontzeptu horien arteko oreka izango da gizabanakoak zorionerako bidea bideratzea ahalbidetuko duena. Balantza bi aldeetako edozeinetara desorekatzen baldin bada, ondorioa indarkeria izaten da westernaren munduan. Bai batzuek defendatutako mundua berrezartzeko, bai besteen ikuspegi inposatzeko. Ironikoa izan arren, oreka balego, ez litzateke westernik egongo. Dialektika horretan oinarritzen da orain arte mahai gainean jarritako pertsonaia guztien figura, sheriffa barne.

Oinarritzko irudikapen batetik abiatuta, legeak ongi definitutako “justuaren” ideiarekin bat datorren “ontasuna” gorpuzten du (normalean), eta berehala mugarik gabeko estereotipo bihurtzen da. Hasieran, gaitzespenik gabeko gizona bezala aurkeztu zen, morala eta uniforme zikinezina janzten zuena. Gizartearen hain gizon distiratsuena, nabarmenena, bularrean daraman izarra bezalakoa. Baina “polizia nekatua” (Astre eta Hoarau, 1997: 119) ere izan zen, eta hala izan daiteke beti, mingarria, bere ariman eta kontzientzian aztoratua. Betiereko gurutzatua delinkuentziaren aurka, hari bizia eman eta emango baitio atxilotzeko.

Sheriffak, anglosaxoi estiloko detektibeek eta polizia europarrak ez bezala, ez du krimena eteteko gaitasun edota ahalmen berezirik, ebatzi beharreko krimen bati aurrea hartzea ahalbidetzen dion seigarren zentzumenen bat. Hala ere, hori ez da bere zeregina, sheriffak indar handiagok egiten baitio aurre indarrari, Newtonen hirugarren legeak bezala, Oraindik eraikitzen ari den mundu honetan delinkuentzia akabatzeko bide bakarra aurre egiten dien gizakien gogortasun bera frogatzean datza metodorik hoberena. Dena den,

zaldun-kode horretatik urrun, sheriffa askotan bihurtu da antiheroi nagusia, zibilizazioak eta aberastasunak ustelduta.

3.4.6.1.6. India

Jakina, india, *Red Skin* (Azal Gorria), benetako westernetik bereizteza da. Bestearen irudiaren ordezkaria zine genero honetan. *Red Skin*aren bizi erritmoa gizaki europar eta estatubatuarrekin kontrastatzen du, naturaren pultsazioekin lotua eta ekialdetik inposatutako zibilizazio industrialaren guztiz kontrakoa baita.

Oso zabaldua dauden estereotipoek ezkutatu egin dute herri horien benetako izaera. Errealitatean nahiko bizimodu sinplea zuten, erlijio animista baten jarraitzaileak ziren, egun ere praktikatzen dutenak. Eta mito eta erritualen sistema konplexu baten aldekoak, ordena eta guretatik oso urrun dagoen munduaren azalpen mota eskatzen zuten.

Benetako amerindioa, orokorrean, hari buruz antolatu eta gauzatu den elezaharraren baino askoz duinagoa zen. “Eskuzabala, gozotasun handiz eta pazientzia izugarritz hornitua” (Astre eta Hoarau, 1997: 124). Argi eta garbi, noblezia moral handitan blai, eta *white man*-aren asaldura, urduritasuna eta harrokeria erabat mespretxatzen ditu. Dena den, westernak ez ditu natibo-amerikarraren auzi horiek pantaila handian erabat marraztu. Hollywoodeko tradizioa da bertakoaz proiektatu duten irudi lotsagarri eta arbuigarriaren erantzule nagusia. Aldaketa batzuk egon dira, indioaren irudi zinematografikoa etengabe osatu baita eta datu historiko batzuetatik abiatuta landu. Azkenik, irudi errelera pixka bat hurbildu da. Mitoaren edukia etengabe aldatu da; aldiz, irudi zinematografikoa indioaren nolabaiteko balorizaziotik erabateko deskreditura zihoan, eta, geroago, informazio serioagoak eragindako balorizaziora itzuli zen.

“Western handien” anibalentzia ia arauzkoa izanik, batzuetan zaila da batzuen eta besteen balioa bereiztea, bertako amerikarrei dagokionez, noski. Adibidez, John Ford estiloko zuzendari batek ekialde-mendebalde erlazio hori erabat aldarazten du: zibilizazioaren aitzindariak mehatxatzen dituzten indiar deabrudunak, bihotz hezigaitzekoak (*Drums along the Mohawk*) edo *Stagecoach*en, bertan behera uzten du guztiz kontrakoa den ikuspuntua eskaintzeko, *Fort Apachen* (1948), esaterako. Zentzu horretan, india irudi bat da, ikurra, alegia. Zuzendarien arabera eta kasuan kasuko kontu politikoaren arabera amerikar bertuteak goresteko erabiltzen dena, bai eta dohain horiek zentzugabeak, hipokritak edo barregarriak agertzeko ere.

Kasu askotan, indioak Amerikaren ohiko sinboloa izaten jarraitzen du, adostasun orokor batek onartuko balu bezala, indigenen amerikartze nagusiaz jabetzea garrantzitsua da, hots, haiek baitira “benetako” amerikarrak, bertakoak. Geroago etorritakoek, gaur egun ere, kolonoak izaten jarraitzen dute bertoko ikuspuntu batetik begiraturik. Horren emaitza paradoxa bat da: “indioa bere errealitate fisikoan gehien ezabatzen denean, mitoan gehiago balorizatzen da” (Astre eta Hoarau 1997: 128).

Horrela, westernaren bertokoa ez da *cowboya* edo *outlaw*a bezain indibiduala, baina sinboloagoa bai, nazio baten ikur gorena, bidenabar, gizon zuriaren erruduntasun-konplexuak esku hartzen du dramatismo hori areagotuz. Estereotipoak oso baliagarriak

dira hemen: indioa pertsonaia “basati” gisa erakustea baliabide bikaina da erregresioa edo zapalkuntza arrazista justifikatzeko eta Mendebaldeko konkista e(do)ta aitzindarien balioa goraiatzeko. Hau da, “kontzientzia oneko” heroiak fabrikatzea.

3.4.6.1.7. Emakumeak westernean

Westerneko heroiaren gizontasuna ikusgarria denez, erraz ondoriozta daiteke funtsezko “anti-feminismoa” edo emakumea ia erabat baztertzea indarkeriaren, ekintzaren eta bakardadearen unibertso honetan. Baina hori gauzak gehiegi sinplifikatzea suposatuko luke: westernean emakume asko daude, eta urtaro edo noizbehinkako perspektiba batean, euren papera, sarri, funtsezkoa da, itxurak itxura. Generoko beste ikurrak bezala, indarrean dauden estereotipoen mehatxupean dago uneoro: aitzindariaren lagun adoretua edo izaki eder eta desiragarria dela esan daiteke. Hortik ohiko disoziazioa eman daiteke, emazte bertutetsuaren (edo ama errespetagarriaren edo neska garbi eta komenigarriaren) eta *salooneko* neska kitzikagarriaren oinarritzko liskarra eta tentsioa.

Egia da westerneko heroiak ez duela zalantzan jartzen gizonaren nagusitasuna. Baina horrek ez du esan nahi emakumearenganako mespretxurik dagoenik. Hala eta guztiz ere, normala da gizonak erabat menderatzen duten arte eta komunikabide batean, zinema bezala, gizabanakoa emakume autoritario eta independente batekin borrokatzen ikustea, emearen borondatea makurtu arte. Hamarkada asko eta asko behar izan dira, baita etengabeko borroka eta mugimendu sozialak ere, aurrerapauso batzuk emateko. Gure emeartea azkeneko helmuga horra oraindik heldu ez den arren, borroka honen amaieratik pixka bat (pixkatxo bat baino ez bada ere) hurbilago dagoela esan daiteke.

Amparo Serrano de Haro-k eskaintzen duen definizioa azaltzeko westernaren emakumearen eta genero zinematografiko horren ezaugarrien arteko hartu-emanak ezin hobe da. Autore honen esanetan:

Westernak aipatzen digun lehen aurkakotza eta lehen harremana gizakiarena *versus* natura da, hau westernaren indarraren adibide on bat da: esanahi unibertsalak tokiko irudietan kateatzeko duen gaitasuna. Oposizio primarioen sare bat sortzen du. Funtsezko oposizioen elkar-gurutzatze honetan, emakumeak westernean duen lekua, batere sinplea ez dena, bilatzea da helburua. Natura ardatz nagusizat hartzen badugu, ikusiko dugu bi antagonismo nagusi daudela gizonen eta emakumeen artean. Lehenengoan, emakumeak zibilizazioa irudikatzen du, eta bakeroak, berriz, gizonak naturarekin harremanetan dagoenez, basakeria eta, bortizkeria sinbolizatzen du. Bigarren kasuan, askoz ere urriagoa, emakumea izango litzateke *otzandu* beharreko elementu naturala, eta bakeroak, berriz, horretarako gizon egokia (1996: 20).

Westernean emakumearen paper handia amaren arketipoak osatzen duela esan daiteke. Mugako gizarte berezi honetan, estepako zibilizazio honetan, gizonen nagusitasuna goraiatzen duena, amaren irudia, hala eta guztiz ere, gurtu beharrekoa da: tradizioaren gordailuzain bezala, jarraikortasunaren eta indar barearen printzipio bezala. Izaki telurikoa, mundu naturalean eta organikoan sustraiturik dago amatasunaren ikur hau: etxe ororen arima bera da. Tradizionalki bere arrantxo bastoaren gainean gobernatzen

erakutsia, fusila eskuan alaben bertutea babesten eta mantentzen, emakume mota hura harresi bat da, gona zabalekoa, hautsiezina, oro har emakume aktiboa, baina beti gizonaren irudiaren mende dagoena.

Westernak erakusten dituen emeak amerikar “modernoren” figuratik izugarri aldentzen da –*baby doll-ak*, *playboy-ak* eta, egun ere, mendebaldeko kulturak erakusten dituen emakumeen irudi bortitzak—. Horrek ez du esan nahi genero zinematografiko honek erakusten duena jarraitu behar denik, aurreko paragrafoetan azaldu den bezala; hala ere, konparazio horrek erabilgarria da ezagutzeko (eta kokatzeko) westernaren emakumeak zein posizio sozio-politikoan dagoen, edo –hobeto esanda– tradizio zinematografikoak non kokatu duen ezagutzeko.

Westernak, jakina, gizakiaren egoera nomadatik momentu sedentaria igarotzeko bizitzen dituen esperientziak, faseak, liskarrak eta tentsioak erakusten digu. Trantsizio-une horretan, emeak bai gizonak bai emakumeak behar ditu, biak garrantzi maila berdina dutelako westernak marrazten duen kosmoan.

Cowboyaren beharra baldintza txarretan gailentzeko gai den gizon gisa, (...) gero emakumeak agintea hartzen du, finkapen-egoeran. Cowboyak bere kabuz entregatu behar ditu armak (zibilizazio egoeran, noski). Emakumea da, orduan, bere zentzu bakezale eta eraikitzaileagatik, Mendebaldeko benetako kolonizatzailea” (Serrano de Haro, 1996: 20).

Gainera, bada gizarte amerikarraren ezaugarri geo-ideologiko bat, kasu askotan gizon eta emakumeen arteko desberdintasunak areagotzen dituen: Ipar-Hegoalde oposizioa. Iparraldeko damak dira Estatu Batuetako gizarte osoan sinistuenak eta independenteenak, horiek baitira Estatu industrialak eta gerra zibilaren garaileak. Mendebaldean babesten eta ezkututzen diren hegoaldeko gizonek, euren porrotetik datorren halo erromantiko bat jasotzen dute, eta nolabaiteko jarrera errebeldea daramate eurekin.

Eta oraindik badago beste aukera bat westernean emakumea erakusteko. Natura irudikatzen duen emakumea, zibilizazioaren orde. Batzuetan arrazagatik izan daiteke, emakume mestizoaren, indiarraren edo mexikarraren kasuetan bezala, “westernaren logikan herri primitiboago batetik datozen odolak mundu naturalaren ulermen handiagoa ematen baitio bere jabeari” (Serrano de Haro, 1996: 22). Salbuespen kasuak dira horiek, westernaren tradizioan, nagusiki, mugatik haratago dauden lurraldeek horietan mugitzeko eta horietara moldatzeko emakumearen trebezia falta edota baldartasuna erakusten baita.

Ildo horretan, bada beste auzi bat emakumeak natura irudika dezakeena, hots, bere sexualitatearen erabilera aske eta bereizi gabea. Zentzu honetan, *cowboyaren* baliokidea *saloon-neska* da.

Gizona bezala, (*saloon-neska*) nomada da –afektuena– eta baita askea –gizartearekiko loturena– ere. Zaldiaren ondoren, prostituta *cowboyaren* benetako bikotea da, bikain ikus daitekeen bezala, adibidez, mugako heroiaren eta prostitutaren pertsonaien artean ezartzen den kidetasun naturalean. Biak geratzen

dira legetik kanpo, nolabait zalantzan jartzen dena beren balio indibidualagatik (Serrano de Haro 1996: 23).

Nahiz eta Ipar Amerikako puritanismoak *salooneko*-emakume-heroiei damutzeko eskatzen die askotan, bizimodu hori atzean uztea, Hollywood klasikoaren estiloko erredentzio-moralizatzailea gisa.

Estereotipoak gorabehera, gustatuko litzaiguke atal honen amaiera erabiltzea azken ohar bat azpimarratzeko. Nahiz eta emakumearen irudia erabat pasiboa eta ahula izan westernean, oro har, baieztatu dezakegu gizonak –eta ez emakumeak– direla gaizkiaren, ezkortasunaren, axolagabetasunaren, bortizkeriaren, biolentziaren, erasoen eta lotsagabekeriaren ordezkari gorenak genero zinematografiko honetan.

3.4.7. Westernaren bilakaera

Zinema-amerikarraren lehen pelikuletatik mendebaldea agertu da, beti. Baina hori, zinematografoaren lehen urteetan, norabide askotan sakabanatzen da. Alde batetik, western-mutua aurkitzen dugu –batez ere, hogeiko hamarkadan, zinema amerikarraren unerik distiratsuenen– izenburu garrantzitsu batzuk serieko-ekoizpenarekin batera: “batetik, western epiko bat dago, eta, bestetik, Tom Mixen filmak” (Llinás, 1979: 9). Baina genero honek ikuskizunean jartzen zuen indarra, eta, batez ere, aitzindarien epopeian: landa-western da, mendebalderantz egindako bidaia erakusten duena, konkista-zinema finkapen-zinema baino. Bestetik, “ez dugu ahaztu behar generoa, berez, soinuduna agertzean guztiz zertzen dela” (Llinás, 1979: 9).

1939an, soinu-zinemak hamar urteko adina zituela, westernak birsortu egin zela dirudi. *Jesse Jamesen* (Henry King, 1939) urtea da, eta baita *Stagecoachena* (John Ford), *Union Pacific-ena* (Cecil D. DeMille), *Destry Rides Againena* (George Marshall) ere. Une horretatik aurrera, generoak apurka-apurka alde batera uzten ditu sinpletasuna, kantu-epiko soila, eta bide berriak bilatzen ditu. Estatu Batuak nazio bihurtu zituzten egitate-multzo zabala hartzen du, gaur egun, genero zinematografiko baten bidez herrialdearen historia irakurtzeko aukera ematen duena.

Westernaren kasuan, XX. mendean zehar “eboluzionatu” egin zuen, errazkeriazko sinpletasunetik (aro mutua) koherentzia formal, tematiko eta ideologikora (“western klasikoa”) eta, azkenik, introspektzio, zatiketa eta inkoherentziarantz (“western errebisionista”) –desagertzera daramana–. Western klasikoa ideologikoki monolitikoa dela iradokitzen da zuzenean, angloamerikarren “autodefiniziora” zuzendutako memoria historiko mitiko engainagarria sustatu baitzuen beti, eta horrek justifikatzen zuen “desberdintasunarekiko erantzun bortitza” (Carter, 2015: 3).

Hortaz, western generoa sortu zenean, nazionalismo gazte baten baieztapen logikoa zen. Aitzitik, denbora pasa ahala, honek guztiak eboluzio bat jasan zuen, gizakia ikusteko eta ulertzeko modua eraldatu zuten bi mundu gerren ondorioz. Gudu-zelaietatik ekarritako ikuskarien izuak erabat markatuta, beren herrialde eta etxeetara itzultzen zirenak zauri psikologiko ia sendaezinak pairatu zuten, beren bizitza osoan zehar. Europa eta Ozeano

Bareko sarraskien geroztik, westerneko heroi klasikoa txotxongilo barregarri bat bezala agertu zen gerrako beteranoen ikuspuntuetatik. Gainera, ideia berriek bidea egiten zuten belaunaldi gaztearen artean, zeinak aurrekoak baino hobeto atzematen baitzuen mito amerikarraren hauskortasuna. Beste gatazka armatu batzuen artean, Gerra Hotzak aurrekari bat ezarri zuen garai oso baterako, Koreako Gerra, superpotentzia komunista berri baten agerpena (Txina). Azken batean, aurretik inoiz Amerikako Estatu Batuetako indar kapitalistari planteatu ez zitzaion erronka bat. Hortaz, orain arte ikertu eta azaldu den western klasikoa oinarritzat harturik, orain datorrena beste aldagai batzuk eraginda sorturiko hainbat western mota berrien ezaugarriak eta nondik norakoak ekarriko dira gurerara.

3.4.7.1. Bertako amerikarraren berreraikitzea

Red Skinaren existentzia moral eta politikoaz jabetzea bira erabakigarria izan zen westerneko heroiaren bilakaeran. Hemendik aurrera, westernen heroiak ezin zuten beste alde batera begiratu, bertako amerikarren historiari zegokionez. Natiboak bere lekua hartu zuen Ameriketako memorian eta horren islapen errealistan, “indioa Amerikaren kontzientzia gaiztoan bihurtu zen” (Astre eta Hoarau, 1997: 258).

Hainbat hamarkadatan amerikarrari eta bere kulturari haur etsai gisa erakutsi ondoren, iraganik gabe, kausarik gabe, justifikaziorik gabe, azken batean, zergatirik gabe (psikologiarik gabe), iritsi zen garai bat non Estatu Batuen kontzientziak (eta, ondorioz, honek artean izan zuen islak) eragindako kaltea kontuan hartu zuen eta, zuzenketa ariketa batean, duintasun pixka bat eman zioten indigenaren irudiari pantaila handietan.

3.4.7.2. Superwesterna

Andre Bazinen ustez, superwesterna bera baino ez izateaz lotsatzen den western bat da, eta bere existentziarako justifikazioa bilatzen du, ordena estetiko, soziologiko, moral psikologiko, politiko eta erotikoko interes osagarri batekin. Egile frantsesak dioenez, modu konbentzional batean, Superwestern deituko zion generoak Bigarren Mundu Gerraren ondoren hartutako forma multzoari: “superwesternek inozotasunaren orde zedertasuna edo zinismoa erabiltzen zuten” (1990: 262).

Generoak hartu zituen ezaugarri berriak azaltzeko, bi film erabili zituen adibide gisa: *Shane* eta *High noon* (Fred Zinnemann, 1952). Batetik, –eta bere aburuz– dio *High Noon* filmean Fred Zinnemannek drama moralaren eta enkoadraketen estetizismoaren efektuak konbinatzen dituela eta westernaren berezko gai bati eduki serioa ematea lortzen duela. Bestetik, *Shanen*, westerna westernarekin justifikatzen du. Hau da, beste lan batzuk baliatzen dira mito inplizituetatik tesi ongi esplizituak sortzeko, baina lan honetan tesia mitoa bera da. Stevensek, filma horren zuzendariak, generoko funtsezko bi edo hiru gai konbinatzen ditu, hala nola zaldun ibiltariarena bere Graalaren bila (Bazin, 1990: 258), eta inork jakin ez dezan zuriz janzten du. Bazinen arabera, “super westernak hain urrutira eramandu bere gaintzea, *Rocky Mountainsetan* berriro aurkitzen dela” (1990: 259), hots, mitoei dagokien bezala, betiereko itzulera bateko amaierara heldu da, ohartarazteko istorioaren hasierara bueltatu egin dela, nahigabe izan bada ere.

3.4.7.3. Ilunabarreko westerna

Munduko gerren garaia igaro da, orain borroka iraultzaileen aroa dugu, amaierarik gabeko iraultzak eta gerrilla-gudak: Gerra Hotza. AEBak gero eta gehiago ixten hasiko dira beren kontraesanean eta agintariak eurek bakarrik aurre egin behar izango baitiete etsaiei, gizarte zibila gerra horien aurka azalduko baita.

60ko hamarkadan, mugimendu bakezale ugari sortu eta garatu ziren. Mugimendu horien garrantzia eta bizitasuna etengabe handituko dira. Garai horretakoa da *hippie* fenomeno eta arraza-gatazken erradikalizazioa, *Black Panthers* bezalako taldeen sorrerarekin, oro har, euren gizarteak zuen izaera belikoa gorrotatzen zuten eta, azkenean, sentimendu horiek euren mugimenduen motorrean bilakatu ziren. Hortaz, egitura hertsatzaileen gaitzespena deserrotze-sentimendu sakon bati lotuko zaio: bakearen, maitasunaren edo indarkeriaren bidez mundua aldatzeko duten nahiaz harago, estatubatuar gazteak gizartetik bereizten dituen distantzia handiaz ohartu besterik ezin dira egin. “Jada ez dago ez mugarik ez espiritu aitzindaririk, Amerika hutsik dago” (Astre eta Hoarau, 1997: 355).

Bertute eta baloreen krisialdi honetan, erlijiotasun gizatiarrago baterantz bideratzen da Amerikako gizartearen espiritualitatearen beharra. Nazio honen zati handi bat, aurreko belaunaldiek utzitako dogmaren gainbehera orokorraren aurrean eta gizakiaren altuera itsusia aurkitu nahirik, mendebaldeko iruditik abiatuta berpizten saiatuko dira. Sustraietara bueltatu amerikar irudiaren isla gardena eta zuzena topatzeko.

Ilunabarreko westernei buruz hitz egiteko unea iritsi da. Izan ere, mendebaldea bizirik mantentzen zuen izpiritua hil arren, western klasikoan islatzen zen bezala, generoa ez da erabat desagertu. Autoak eta motozikletak jarri dituzte diligentzien eta zaldien ordean, eta, gainera, orain basamortua zeharkatzen duten autobideak daude. Besteak beste, esan daiteke paisaia edo azalera, hau da, westernen agertokia, aldatu egin dela, baina ez gaiek, narratibak eta, oro har, westerna western bihurtzen duenak.

Western errealitatearen analisiak haren konplexutasuna agerian uzten du, bai bizi denaren egitura soilen ikuspegitik, bai pertsonaien karakterizazio psikologikoaren ikuspegitik. Arrazak eta etniak gorabehera, mendebaldeko gizon eta emakumeek azkenean bere unibertsoaren zimurtasun morala bereganatzen dute. Arlo honetan, beste askotan bezala, Sam Peckinpah berritzailetzat eta generoaren maisutzat har daiteke aldi berean. Bere film bakoitzean, hain zuzen ere, zehaztasun historiko eta geografikoaren kezka agertzen da, eta, aldi berean, liburuetatik soilik ateratako datuak gainditzeko nahia, garai baten zapora zehatza berriz aurkitzeko.

Gainera iturrietara itzultzeko gogo hori laster azaldu dute, nerabegarotik bertatik mendebaldeko historiaren lekuko okularrekin harreman zuzena bilatuz, “antzinako *cowboyek*, antzinako abeltzainek edo antzinako prostitutek, garagardo edalontzi batzuen aurrean beren oroitzapenak kontatzen zizkietenak” (Bracourt, 1969). Film horien helburua, fidela baino fidelagoa izateaz gain, oso sinplea da: “Amerikako mendebaldeko errealitateak ikuspegi berri batekin erakusten saiatzea eta, zinematografikoki hitz eginez, mendebaldeko izateko modua, sentimenduak, erritmoa eta hitz egiteko modua atzematea” (Bracourt, 1971: 39).

Hala ere, leialtasun historiko horrek ezin izan zuen, nolabait, barroko eta fantastikorantz jotzeko joera geldiarazi. Ametsaren eta ezohikotasunaren ihesbide hori kontraesankorra baino ez da itxuraz, bere adierazpenek ikuslea mundu gogoetatsu eta oniriko batean sartzen baitute, horren oinarritzko egitura errealismoa baita.

Horren adibiderik onena Peckinpah-ren filmetan duten tiroek inpaktuaren errealismoa da, benetako eraso bisuala, lehen inpresioa gaindituta, ikusle sentikorra pertzepzioaren beste dimentsio batean sartzen duena, errealismoaren beste dimentsio batean, paradoxikoa bada ere, fantastikoa den horretan (Astre eta Hoarau, 1997: 359).

Elementu barrokoak edo irrealak sartzeak protagonisten eta tresna klasikoen artean, pertsonaia eta objektu bortitzak sortzea ere ekartzen du. Horrela, *Ride the High Country* (Sam Peckinpah, 1962), *The ballad of Cable Hoghe* (Sam Peckinpah, 1970) eta *Willie Boy* (Abraham Polonsky, 1969) pelikuletan, automobilak ikus ditzakegu goimendilerroetan, baita gameluak (erabat historikoak) ere –guztiak Sam Peckinpah-ren obrak. Eta, metrailadore eta colts nahiko modernoak *The wild bunch*-en.

Film horietako pertsonaiei dagokienez, *westerner* tradizionalaren irudia krudelkeriaz, kemenez eta umorez erakusten dute. Antiheroi arraro horiek absurduaren antzerki-pieza gisa interpretatzen dute mendebaldeko generoa, eta haustura fenomeno eragiten dute, “aurretik inongo erreferentzian oinarritzen ez diren heinean, westernaren giza-paisaia zatika saltoka jarraraziz” (Bracourt, 1971: 39). Mota honetako westernetan heroiak nekatuta daude eta beren gainbehera mendebaldeko gizakiari buruzko hausnarketa berri batera garamatza. Mendebaldea, muga, *cowboy* ona, ezerk ez du inoiz garrantzirik izan eta, barrearen argi mingotsaren azpian, heriotzak berak barregarria dirudi, aldi berean tragedia mantenduz, eta, ondorioz, pertsonaien idealizazio prozesu berri bat eragozten du. Adibidez, John Ford maisu handiak 1962an *The man who shot Liberty Valance*, bere azken westernetako bat, egin zuen. Aldi berean, gogoetara eramaten zaituen filma da hura. Esan daiteke Fordek berak eraiki zuela genero zinematografiko honen kontzientzia kritikoa eta desmitifikazioa erakusteko ahalmena.

Ilunabarreko westernetako heroiek beren baitan dramate Estatu Batuetan bizitzearen gaitz berria. Dekoratu fisiko baten aurrean, bere bizi-baldintza neketsuen eta gogortasunaren isla, espazio moral batean murgildurik bizi behar dute. Bidelapurrak edo legegileak izan, hori bost, porrotera kondenatuta daude. Bere suntsipen fisiko eta moralaren bidez, ordura arte ezagutu duten gizartearen galera ikusten dute.

Zinemagileen belaunaldi berri baten egonezinari dagokio nolabaiteko fantasia barrokoa sartzea westernean. Errealitate garaikidearen aurrean gero eta larritasun handiago adierazten dute autore horiek. Egitura klasikoei uko eginez, ametsaren eta errealitatearen arteko mugak ezabatuz, hautemandakoaren eta bizitakoaren artean dagoena islatzen duten euren pelikuletan. Kontraesanak kontraesan, antzinako mendebaldea berriro atzematea lortu nahi dute. Mendebaldea gizakiaren konkistarik nobleena ere izan zitekeen, baina egungo westernen heroiak ebidentziara errenditu behar dira: “mirarien herrialdea ez da

jada existitzen, eta bizitzak eta heriotzak ere bere zentzua galdu dute” (Astre eta Hoarau, 1997: 366).

3.4.7.4. Spaghetti westerna

Jakinda genero zinematografikoak espazioa eta denbora zeharkatzeko gai direla eta korrante artistiko internazionalen elkarren arteko eraginaren bidez birsortzen direla, hemen berebiziko garrantzia dauka Spaghetti Westernaren hastapenak eta ezaugarriak azaltzea, beste hainbat arrazoiengatik aparte, Eastwood asko zor diolako genero zehatz honi. Carlos Aguilarrek seinalatzen duen moduan,

Paradigma amerikarraren deformazio lotsagabea soilik adieraztetik urrun, Europako westerna, aitzitik generoaren ikuspegi zehatza eta berariazkoa adierazten du, Sergio Leonek finkatutako ikuspegia. Anitzak dira spaghetti-western deitzen zaion horren elementuak, baina guztiak kontzeptuaren eta inspirazioaren eklektizismoari lotuta daude, ordea (2002: 11).

Esan daiteke Sergio Leone izan zela, hirurogeiko hamarkadan genero amerikar honen itzultzaile italiarra eta, aldi berean, honen sortzailea ere bai. Zuzendari erromatarren *Dolarraren trilogia* izan zen Spaghetti Westernaren ezaugarriak finkatu zituen: *Per un pugno di dollari* (1964), *Per qualche dollaro in più* (1965) eta *Il buono, il brutto, il cattivo* (1966), hain zuzen ere. Gainera, horiek Clint Eastwooden ospe internazionala eragin zuten, *Rawhide* telesailean lan egiten ari zen kaliforniarra eta, oporretan egonda, italiar-alemaniar ekoizpen batean lan egiteko aukera heldu zitzaion. Modu horretan, Europara bidaiatu eta genero zinematografiko berezi honen aurpegi ezagunena, egun, ikurra, bihurtu zen. Nahiz eta garai hartan Eastwoodek pentsatzen zuen filma hain merke horiek ez zutela ezertarako balio eta, lotsatzekoak izatekotan, ez zirela inoiz Amerikara helduko; hortaz, ez zuela ezer galtzerik.

Baina, anekdotak anekdota, hemen so egingo diogu westernaren anai-europar honek ekarri zituen berrikuntzei. Spaghetti-westerna 1961 eta 1977 artean filmatutako westernak bezala defini daiteke, “Udinen (Italia) 1997an egindako europar westernaren konbentzioaren arabera” (Navarro, 2009: 17). Spaghetti-westernaren identitate ezaugarriak Sergio Leoneren *Per un pugno di dollari* (1964) lanean oinarrituta sortu ziren, genero honen sorrerako filmtzat hartzen dena (Aguilar, 2002: 11).

Leonek generoaren oinarri estilistikoak, narratiboak eta soinuak ezarri zituen filma honekin, spaghetti-westerna, azken batean, erreferente kultural, artistiko eta formalen sinbiosia izanik.

Alde batetik, western amerikarrak esparru historiko-geografikoa ematen du, irudimena eta ikonografia (eta) generoaren propietateak. Bestetik, (Leonek) gizarte mediterraneoaren izaeraren ezaugarriak eskaintzen ditu: pikarokeria, basakeria, mugrea, izerdia, pitorroa, azkartasuna, norberekeria, antiklerikalismoa, gutizia, gizontasuna, misoginia, *il rispetto, la vendetta* (Aguilar, 2002: 12)

Era berean, soinu-bandak koprotagonista-maila hartzen du, betiere Ennio Morriconek Sergio Leoneren aginduetan lortutako kontzeptu konplexu eta distiratsutik abiatuta. Ondoren, generoa garatu zuten “Sergio Corbucci, Enzo G. Castellari, Sergio Sollima, Duccio Tessari eta Antonio Margheriti bezalako zuzendariak, generoari ekarpen zehatzak egin zizkietenak” (Guzmán eta Vila, 2010: 1). Azpimarragarria da zuzendari horietako asko, gainera, sakonki europarrak sentitzen zirela, Duccio Tessarik dioen bezala “western bat egiten dudanean, sakonki europarrak diren sustrai kulturalen zuzendari sentitzen naiz” (Bruschini, Tentori, 1998 Guzmán eta Vila-n, 2010: 3).

Spaghetti-westernaren elementu asaldatzaileenetako bat, “klasikoen moralismoarekin kontrajarrita, eskrupulurik eza da” (Guzmán eta Vila, 2010: 1). Spaghetti-westerneko indarkeria bere distira osoan erakusten da, besterik gabe, indarkeria gizakiari baitagokio. “Heroia behartsua da, bilauaren kapritxozko indarkeriarekin kontrajarrita” (Navarro, 2009: 20).

Gainera, protagonistak, amerikarra izanik, jantzi mexikar tipikoena janzten du, pontxoa. Beste sorpresa bat, beraz, western tradizionalaren beste aldaketa bat, ekarpen berria egiten duena. Eastwoodek janzten zuen pontxo zehatz horrek zinearen historian sartzerara lortu duen arropa izatera iritsi da.

Per qualche dollaro in più, bereziki, Mediterraneoko mendebaldeko pertsonaia pribatibo mota eta argudioen ildo errepikakorrak moldatzen zituen prezio bat zuen. Batetik, Clint Eastwood, sari-ehiztari isila, irabazi-grina bizitzako motibazio bakarra duena. Beste alde batetik, Lee Van Cleef, mendeku gogo gupidagabea, hori asetu arte gelditu ezin dena. Hirugarrenik, Gian Maria Volonté, generoan lehen aldiz, aurkariak ez ezik, emakumeak, haurrak, lagunak... ere erailtzen dituen hiltzailea. (Aguilar, 2002: 13)

Gutizia berekoia, mendeku obsesiboa eta kriminalitate eroa; hiru ardatz horien inguruan biratuko du *Per qualche dollaro in più*. Hiru elementu horiek lotura mimo batek bateratzen ditu, indibidualismorik inmoraleak, Lino Miccichek definitu zuen bezala:

Italiar westernaren heroia bere babes propioa bermatzeko mugitzen da. Inoiz baino gehiago, badirudi ‘*homo hominis lupus*’ arauak dimentsio zehatzak hartzen dituela: bere balorazio-taula dirua da, eta hori da kontaezinezko segurtasuna eskaintzen eta bermatzen duen bakarra; bere neurri operatiboa eraginkortasuna da, errealitateak ez baitu akatsik barkatzen; bere kanon existentziala bere buruarekiko maitasun handia da, inork ez baitu maite bere burua (Aguilar, 2002: 14).

Faktore erlijiosoa nabarmendu behar da. Kristau erlijioaren barne aniztasunaren barnean, protestantismoa eta katolizismoa nabarmentzen dira argi eta garbi western klasikoa. Hein handi batean, erlijioak Mendebalde Amerikarra lehenengoak baldintzatzen duen bitartean, Spaghetti Westernak horren inozokeriaren aurka egiten du.

Agindutako Lurraldearen promesa (...) “Amets amerikarraren” oinarria sostengatzen du (nolabaiteko paralelismoa da) (...) eta balore tradizionalen alde egiten du. Aitzitik, spaghetti-westernak sarkastikoki erantzuten dio

katolizismoaren idiosinkrasiaren zorigaitza horri, odolez eta suz ezarria izan zena Espainian eta Italian (Aguilar, 2002: 15-16)

Azken batean, Spaghetti Westernak ohiko westernaren alternatiba bat marrazten du, Hollywoodeko zinema-tradiziotik kanpo dagoena, eta garaiko errealitatearekin guztiz fidela izatera iritsi ez arren, horretaz baliatzen da bere narrazioen zikinkeria (estetikoa zein morala) eta pantailan aurkezten diren ekintzen bortizkeria justifikatzeko. Era berean, Ipar Amerikako zinemaren muntaia ikusezinaren ohitura hausteko, autore baten sinadura (Leone aitzindari gisa) agertzeko eta pertsonaien ekintzak ahal den guztia dramatizatzeke, ez baita ahaztu behar Europako azpiproduktu honetan guztiek garrantzi narratibo bera dutela; hau da, spaghetti-western handi baten neurria protagonistaren kalitatearen nahiz antagonistaren kalitatearen arabera neur daiteke. Horietako bakoitzak nahasmena sor dezake (ezaugarri hori ez zen ikusten AEBetako westernean).

4. Clint Eastwood. Western, bizitza eta obra

Eastwooden westernen artean, gehienak ikuspegi ilunabar baten testuinguruan kokatzen direla dirudi. Aktorearen ezaugarri eta adierazpenen lasaitasun asaldaezinak, bere “ilunabarra”, Sergio Leoneren zerbitzuean erakutsi zuen arren. Tradizio zinematografikoak John Wayneren –Dukearen– moralitasun perfektua eta janzkera garbi-garbia western klasikoarekin lotu dituen bezala; moralitasun horren falta, zinismoa, misantropia eta gorputzaren higie eza kaliforniarrak landu duen ilunabarreko western eta errebisionistarekin elkar lotuta geratu dira.

High Plains Drifter (1973), *Pale Rider* (1985) eta *Unforgiven* (1992) filmetan bezala, ez dute generoarekiko hausturarik edo zentzuaren desbideratzerik adierazten –Peckinpah-aren estilora–, baizik eta “bere oinarri eguneratuetara” itzultzea (Cailard, 2010) da zuzendari kaliforniarraren sinadura. Helen Faradjik, esparru honetan, egilearen neoklasizismoa gogorarazten du, “bere atzean generoaren garai klasiko eta perfektua ezagutzeko antsietatea gauzatzen duena, harekiko sentitzen duen miresmena inoiz ezkututzen ez duelako” (2010: 21). Eastwood westernaz baliatzen da –Hollywoodeko industrian hazten ikusi zuen generoaz– neurri batean edo bestean bere filmak egitera bultzatzen duten gaiak jorratzeko, betiere berak nahiago duen ikuspuntutik edo moduan, tratatzen ari den gaia behar den eran kontatzeko –berak aukeratutakoa–.

Kasualitatez, bere lanek mitoaren atzean ezkututzen den egia erakusteko joera dutela dirudi. Horretarako mamuen beloa jantzi behar du eta batzuetan ia magikoa den jarrera espektrala hartu behar badu ere. *Unforgiven* (1993) filmean, mamu horrek protagonistaren atzetik doan iraganaren forma hartzen du, ez da *High Plains Drifter* eta *Pale Rider* filmetan bezain esplizitua, argi eta garbi film fantasmagorikoak baitira, eta euren gai eta formetan oso antzekoak baitira. Lehenengoak *spaghetti westernaren* eragin handia du (ilunabarraren forma garaikidea): izenik gabeko gizona (*The man with no name*), mamu-Eastwoodek generoaren kode guztiak bihotzez hartzen ditu, “bere ñabardura utziz, zalantza surrealistarena, (hain zuzen)” (Cailard, 2010). Gerard Camyk gogorarazten digunez, “puritanismoa mugako espirituaren elementu fundatzaileetako bat izan bazen, horren higaduraren zioetako bat ere izan zen, zalantzarik gabe” (1997: 170).

Baina *Pale Riderren* tonua oso desberdina da, errealitatean sakonago sustraituta, beltzagoa ere bai, azkenean, *Unforgivenera* iritsi zen arte, “Eastwooden heldutasunaren sarrera zinema-industrian markatzen duena” (Faradji, 2010: 23). Gaur egungo western handia, baita zazpigarren artearen klasikoa ere. *Unforgiven*, zalantzarik gabe, ilunabarreko westernaren oda dugu, omenaldia, horrela gogoratzen du filmaren hasierako eta amaierako ilunabarrak. Narrazio forma hartu duen berrikuspen historiko honek dueluak zein traketsak ziren kontatzen digu, baita legala den eta ez den horren zalantzazko mugak ere mahaigaineratzen ditu; hots, “gizon bat hiltzearen gogortasuna” erakusten digu. Azken batean, iraganeko orbainek markatutako filma da, mendeku nahiaren atzetik doan prostituta desitxuratua bezala.

Azken puntu hori errepikakorra da Eastwooden filmografian. *The Outlaw Josey Wales*-etik, pertsonaia nagusiak, hasieratik bukaerara, orbain handi bat erakusten du aurpegian, protagonista honen motore narratiboaren ikurra, alegia. Orbain horiek bere bizitzaren amaierara arte eramango ditu, nahiz eta onartu Iparraldearen eta Hegoaldearen arteko gerraz geroztik hil samar dagoela. Hala eta guztiz ere, westernaren barnean bizi mamu hori ezkutuan geratzen da, kamuflatuta, nahi izanez gero, kaliforniarraren obra askotan gertatzen den bezala eta analisi-kapituluan ikusi ahal izango den moduan.

4.1. Bizitza eta obra

Clinton Eastwood Junior 1930eko maiatzaren 31n jaio zen, San Frantzisko-n (Kalifornia). Egun horietan, beste milioika amerikar bezala, krisi ekonomiko larria bizi zuen kontulari baten semea, 1929ko krakaz geroztik herrialdeak bizi zuen depresioaren ondorioz. Arrazoi profesionalengatik, Clinton seniorrek ezin zuen etengabe bidaiatu, eta berarekin batera bere emazteak eta bere bi semeek, –Clint-ek eta bere arreba txikiak– bidaiatzen zuten. “Ez nuen adiskidetasun sendorik egiteko astirik”, esan du noizbaiten Eastwoodek, “pixkanaka bizimodua egiten ari nintzen; ni, funtsean, arlote bat nintzen” (Zrnijewsky eta Pfeiffer, 1994: 3), eta baita indibidualista ere, etorkizunean bere pertsonaien esentziak zineman definituko zituen.

Lehen gaztaro hartan, Clintek asentamendu aldi labur bat izan zuen bere amonarekin Livermor-eko mendietan bizitzen. Edertasun izugarriko inguru horietan Clintek ikasi zuen askatasunaren izpirituaz jabetzen, zaldi gainean zamalkatzen eta naturarekin bat egiten, “nire irudimenari bidea ematen ikasten zuen” (Zrnijewsky eta Pfeiffer, 1994: 3).

Bere aitak lan –eta oreka ekonomikoa– lortu zuen *Container Corporation of America* konpainian. Horrela, bere familia Kaliforniako Oaklanden kokatu ahal izan zen. Han, hamabost urteko Eastwoodek *Technical High Schoolen* onartua izatea lortu zuen, bere tamaina eta garaiera (1'93 metro) kontuan hartuta, eskolako saskibaloiko taldekidea izan zen. Hortaz, garai hartan entrenamenduetan eta hainbat jarduera atletikotan aritu zen, kirolean etorkizuneko aukera ikusten baitzuen. Independentzia eta autonomia bilatu nahian, eta, aldi berean, dirua irabazteko, musikarekiko zuen grina gauzatu zuen taberna batean jazz piano-jotzaile eta tronpeta-jotzaile arituz. Eastwoodek berak kontatu zion Positif aldizkari ospetsuari:

Hamabi urte nituela hasi zen, eta bizitza osoan lagundu dit. 40ko hamarkadan, San Frantzisko eskualdean, *dixielanden* berpiztearekin batera hasi zitzaidan jazz tradizionala gustatzen. Gero Charlie Parker ikusi nuen kontzertu batean (1946an) eta apartekoa iruditu zitzaidan (Ciment & Niogret, 1988: 329-330 Benolielen, 2007: 88).

1948an graduatu zen eta bere familiak Seattlera bidaiatzen zuen bitartean, bera Oregonera joan zen, bertako basoetan egurgile bezala lan egin zuelarik. Hala ere, neguaren gogortasunak eta bakardadearekin berriz elkartzeak, lanbidea utzi eta Seattlen bere familiarekin elkartzera bultzatu zuten. Bertan enpresa siderurgiko batean lan egin zuen.

Horren ondoren, 1951n, Eastwoodek Armadan izena eman behar izan zuen. Ford Orden (Kalifornia) zerbitzatu zuen, eta Koreako Gerrara bidalia izatetik libratu ahal izan zen bere ezaugarri fisikoei esker, kanpaleku horretan igeriketa entrenatzaileak behar baitzituzten eta bera bikain aritzen zen kirol horretan. Bere taldekideen artean hiru aktore gazte zeuden: Martin Milner, Norman Bartold eta David Janssen (geroago *The fugitive* [1963-1967] filmean egindako lanagatik ezaguna). Kaliforniarrak berak kontatu zuen garai hartan zinemarekiko zuen obsesioa:

Nire lanetako bat, igeriketa irakaslea izateaz gain, soldaduentzako gerra filmak proiektatzea zen. Beti jartzen nuen *The Battle of San Pietro* (John Huston, 1945), nire gogokoenetako bat. Berrogeita hamar aldiz ikusiko nuen nire bi urteetan! (Ciment, 1990, Benoliel, 2007: 88).

Anekdotak bezala, eta igeriketarako zuen trebetasunaren dohain moduan, urte horretako irailaren amaieran, etxera bueltatzeko baimena eskuratu ondoren, bere hegazkina ozeanoaren erdian hondatzen da. Eastwoodek, gau osoa igeriketan eman eta gero, itsasertzera iristea lortzen du (Benoliel, 2007: 88).

Musika ikasi eta musikari profesionala izateko asmoa zuen, baina zazpigarren artearen promes gazte horiekin izandako kontaktuak zinemagilearen birusa transmititu zion. Eastwood zinearen zale amorratua zen garai haietan, eta, zehazki, westernaren zale amorratua. Unibertsaleko estudioetara iristean, proba bat igaro behar izan zuen, elkarrizketa filmatu bat, eta handik airoso atera zen, baina hori ez da, inondik ere, ospearen sinonimoa.

Izan ere, bera baino lehen beste galai batzuk zeuden ekoiztetxean, Rock Hudsonetik John Agarrera eta George Naderretik pasatuz. Adibidez, Burt Lancaster, aurreko hamarkadan izartegira jauzi egin zuen beste kirolari bat, pantailako lehen agerpenetan ez bezala, Clint Eastwoodek urte askoan gogor lan egin beharko zuen “hilezkortasuna” lortzeko. “Ikaskuntza-urteak izan ziren, eta berak arretaz behatzen die aktore nagusiei, zuzendariari eta teknikariei: bere barnean egiten du habia, agian oharkabea, odol zinemagile batek” (Zrnijewsky eta Pfeiffer, 1994: 4).

4.1.1. Lehen antzezlanak

Bere lehen filma *Revenge of the Creature*, (Jack Arnold, 1955) izan zen. Eastwood Laborategiko teknikari bezala agertu zen eszena pare batean. Jack Arnolden beste film batek, *Tarantulak* (1955), Clint izango zuen zeregin xume batean, gizateria mehatxatzen duen erraldoi araknidoa bonbardatzeaz arduratzen zen aireko indarren pilotu bezala. Baina honen aurretik *Lady Godiva* (Arthur Lubin, 1955) filmean parte hartu zuen, Maureen O'hara eta George Naderrek antzeztutako filma, XI. mendean girotua, non Eastwood azkena izan zen arkulari lanetan. Eta, *Francis in the Navy* (Arthur Lubin, 1955) ere parte hartu zuen, 1950ean zinemarako sortua eta garai hartan Universal ekoiztetxearen arrakasta handienetako bat. Serie honetako zazpi film grabatu ziren eta *Francis in the Navy* horien seigarrena zen, Bertan Eastwoodek bigarren mailako paper bat bereganatu zuen, marinel bat antzezteko eta, ospeak ospe, garai hartako kritikari gustatu zitzaion.

Mota honetako zenbait film eta paper txikien ondoren, bere kontratua amaitu egin zen, baina Arthur Lubinek, egunerako bere adiskidea, paper bat lortu zion *The first traveling Sales Lady* (1956) izeneko western musikalerako. Lehen aldiz *cowboy* arropa jantzi zuen filma horri esker. Zinemagintzan hainbat gorabehera izan ondoren (*Star in the dust*, Charles Haas, 1956; *Escapade in Japan*, Arthur Lubin, 1956; *Ambush in Cimarron Pass*, Hodie Copeland, 1958), azkenean, bere lehen etapa markatu zuen film batean parte hartu zuen: *Lafayette escuadrille* (William A. Wellman, 1958). Hori guztiari esker, Eastwoodek bere belaunaldiko aktore gazteen artean egotea lortu zuen: TAD Hunter, David Janssen, Jody McCrea eta abar.

4.1.2. Rawhide

Westernak, 1950eko hamarkadaren bigarren erdian eta hirurogeiko hamarkadaren zati handi batean Ipar Amerikako telebista kateetan ospe handia izan zuen generoa izan zen. Telebista, garai hartan, zinemaren lehiakide nagusia zen eta bere armekin borrokatzen zuen: westernak, Ipar Amerikako zinemaren generoa, arma horietako bat zen. Horrela, *Gunsmoke*, *Bonanza*, *El virginiano*, *Caravana*, *Bronco* eta *Cheyenne* telesailak ikusle beteranoaren nostalgia gogorarazten zuten. *Rawhide* egonkortasun ekonomikoa lortu aurretik, *Maverick*, *Highway Patrol*, *Men of Annapolis*, *The lonely watch* eta *White fury* telesailetatik pasa zen 1957 eta 1958an.

Rawhide telesail horietako bat izan zen, eta Clint Eastwood ospetsu egin zen estatubatuar publikoaren artean. Robert Sparks eta Charles Marquis Warrenekin hitz egin ondoren, Rowdy Yates pertsonaia bereganatu zuen, protagonistetako bat:

Heroi positiboa, gogorra eta ausarta, orbanik gabea, indibidualista eta zintzoa, urteetan Gary Cooperrek edo John Waynek haragitutakoen ildotik. Clint Eastwood, izan ere, Ipar Amerikako herri-kulturan aktore handi horiek jokaturako paperaren oinordeko duin gisa definitzen hasia zen (Zrnijewsky eta Pfeiffer, 1994: 6).

Telesaila 1959ko urtarrilaren 9an hasi zen grabatzen eta lehen aldiz emititu zen; berehalako arrakasta izan zuen. Azken atala, 217. kapitulua, *Crossing at White feather*

izan zen eta 1966ko otsailaren 8an emititu zen. Baina lehenago Eastwood hilezkorren –edo jainkoen– Olinpoan jarriko zuen fenomenoak gertatu zen.

4.1.3. Europa eta Leone

1964ko hasieran Clint Eastwoodi Europan western bat interpretatzeko proposamena iritsi zitzaion, ekoizpen italiar-germaniar-espainiarra. Bera baino lehen James Coburn eta Lee Marvin papererako aukeratuak izan ziren, baina bere soldadak altuegiak ziren eta *Per un pugno di dollari* (Sergio Leone, 1964) –*Yojimboren* western bertsioa (Akira Kurosawa, 1961)– aurrekontu txikiko ekoizpena zen. Kaliforniarrak gidoia irakurri zuen eta gustatu zitzaiola antzeman daiteke, filmaketa datak *Rawhide* eman zizkioten oportekin bat zetozelako. Aktorea beldur zen filma porrot bat izango ote zen, baina susmatzen zuen bere oihartzunak ez zuela Estatu Batuak gaindituko eta, beraz, ez zuela bere irudia zikinduko. Nolanahi ere, “heroi garbia, jentila eta gardena izateari utzi eta mertzenario ilun, izenik gabea, zikina eta misteriotsua marraztera pasatzeko gogoia zuen” (Zrniijewsky eta Pfeiffer, 1994: 8).

Sergio Leonek Clint Eastwood onartu zuen filmean, *Cine-cittá-n*, *Rawhide* telesailaren atal bat ikusi ondoren. Zuzendari italiarrak esandakoa aintzat hartuta, Eastwoodek aire txukunegia zuen, baina bere ordainsaria hamabost mila dolarrekoa baino ez zen, eta bere “katu ibileren presentzia fisikoak hunkitzen zuen” (Pezzota, 1997: 22). Clint Eastwood mando baten gainean, bi eguneko bizarrarekin, pontxoz jantzita eta zigarro beltz horiekin ahoan agertzen da *Per un pugno di dollari* leheneko sekuentziatik. Txukun jantzeari uzten dio, ez du izenik eta, itxuraz, interes pertsonalengatik mugitzen da, horiek baitira bere motibazioak, idealen orde. Horiexek izango dira, hartatik aurrera, *cowboy* arketipo berriaren izaera eta estetika berriak. Izan ere, Kaliforniako aktoreak aukeratu zuen arropa, Hollywood Boulevardeko denda batean praka bakero batzuk erosi zituelako, Santa Mónica beste denda batean zigarro ospetsuak, eta *Rawhide* bere jantziari botak, ezproiak eta kartutxo-zorroak ekarri zituelako. Pontxoa, berriz, Espainian erosten dut, *souvenire* denda batean.

Estreinatuta eta gutxira, Europa osoan zehar ezaguna izan zen film hura, zazpi milioi dolar biltzera heldu baitzen. Hasiara batean, filma Napolin estreinatuta zen eta, hainbat berezitasunen artean, nabarmentzekoa da Sergio Leone ezizen amerikarrekin agertzea testuaren kredituetan, “Bob Robertson” gisa. 1965ean formula errepikatzea erabaki zuen eta Eastwood deitu zuen *Per qualche dollaro in più* interpretatzeko. Oraingoan, aktoreak sari-ehiztari bakarti, ilun eta enigmatiko bera antzeztuko zuen, oraingoan beste aktore estatubatuar batekin batera: Lee Van Cleef, Europan bere jaioterrian baino ezagunagoa zen aktorea, Mortimer koronelaren papera bete zuena.

1966an, *Rawhide* filmatzeari utzi zioten, eta Clint Europara itzuli zen, ez bakarrik dollarraren trilogiako azken obra filmatzeko, baizik eta Vittorio de Sicarekin kolaboratzeko, Eastwood “Gary Cooper berria” bezala bataiatu zuena. Italiar neorrealismoaren maisuarekin, bere obra *Le streghe* (*Las brujas* Espainian) (1966) lanean parte hartu zuen, bost atalez –edo kapituluetan– banatuta, guztiak Silvana Manganok

protagonistaren paperean; Eastwood, gau bat beste edozein bezala izeneko esketx baten protagonista zen, ezkonbizitzaren ikuspegi satirikoa.

Leonek Clint Eastwoodekin batera burutu zuen azken lana *Il buono, il brutto, il cattivo* (1966) izan zen, Lee Van Cleef eta Eli Wallach aktore estatubatuarrekin. Universalen Estatu Batuetan banatzen du eskala handian *Per un pugno di dollari* eta, ondoren, *Per qualche dollaro in più*, baina ez bata ez besteak lortzen dute aurreikusten zen arrakasta. Leone westernaren usurpatzailetzat jotzen da eta hori gutxi ez, eta bere filmak aspergarriak eta bortitzeziak direla kritikatzeko dute Amerikako adituek. Hala eta guztiz ere, denbora igaro ahala txaloak iritsiko ziren. Nahikoa da 1989an Cahiers du cineman argitaratutako Bill Krohnen esaldi bat gurera ekartzea, Leonen omenez, bere heriotzak eragin zituen artikuluen ondorioz: “Leoneren desagertuarekin, zinemak bere poeta erromantiko handienetako bat galdu du, eta bere heriotzarekin heroiaren garaia ere iraungitzen dela pentsatzea baino ez zaigu geratzen” (Krohn, 1989). Arrakasta *Il buono, il brutto, il cattivo* filmarekin bakarrik iristen da (Pezzota, 1997: 26). Bob Kennedy bera ere fenomenoaz jabetu zen hauteskunde kanpaina batean sartuz, non “itsusia” Nixon zen, eta “gaiztoa” McNamara (Zrnijewsky eta Pfeiffer, 1994: 8).

4.1.4. Amerikan berriz

Modan dagoen aktorea, Eastwood haren jaioterrira bueltatzen da, garai berriko *westerner* onena bezala ospatua, John Waynek “zinema modernoko *cowboy* onena” zela iritzi zuen (Nuñez-Marqués, 2006: 226). *Rawhide* erabat desagerturik eta inolako kontraturik gabe, Eastwood aske zegoen nahi zuena egiteko, baina, arrakastak arrakasta, genero berean kokatzeko arriskua zuen. Aktore nagusi bezala egin zuen lehen proiektu iparramerikarra western bat izan zen, jakina: *Hang 'em High*, (Ted Post, 1968). Hala ere, Eastwooden asmoa bere ekoiztetxea sortzea zen. Hala egin zuen, Robert Daley-rekin batera, Universalaren ekoizpen saileko kontulari ohia. Malpaso Productions ireki zuten, Carmelen, herria zeharkatzen duen errekatxo baten omenez. 1968tik gaur egun arte 30 film baino gehiago ekoitzi ditu Malpasok. Etxe honen urrezko araua erraz uler daiteke: aurrekontu eta diru-sarrera guztiak ahalik eta modu eraginkorrean erabiltzea. Hau da, zarrastelkeria saihestea, nahi eta nahi ez; filmazio arinak eta bizkorrak izatea; ahal den neurrian estudio-grabaketak alde batera uztea eta, horren ordez, gune naturaletan grabatzea (merkeagoa baita) eta, filmatze-egutegia errespetatzea, beti-beti.

Malpasok mugitzeko askatasun handiagoa eta nolabaiteko independentzia ahalbidetuko lizkioke Eastwoodi, neurri batean soilik bada ere; izan ere, bere etorkizuneko filmen finantzaketak eta banaketak, aurrekontu zabalekoak oro har, zinemako multinazional handienetatik igaro beharko lukete bai ala bai –hasieran Universal, geroago, Warner Bros–.

Modu honetan, jada bere ekoiztetxearen arduradun, Eastwoodek 1968an bere ibilbidean eragina izango zuen bigarren zuzendari handia aurkitu zuen: Don Siegel, B serieko zinemaren maisua. Aktoreak Siegelen film batzuk ikusi nahi izan zituen, zuzendariak Leoneren trilogia ikustea eskatu zuen bitartean. Biak pozik geratu ziren bakoitzak erakutsi zuenarekin eta *Coogan's Bluff* (1968) filmatzen hasi ziren, Universalen enkargatutako

western garaikide modukoa. Eastwoodek Arizonako sheriff baten papera hartzen du. Gaizkile zehatz bat topatu behar du, New Yorkera eraman, honen estradizioa gauzatzeko. “Eastwoodek Siegelengandik ikasten du azkar filmatzen –maiz hartze (toma) bakarrarekin– eta filmatutako ezer ere ez baztertzen, oso muntaia azkarra erabiliz, ikuspuntu posible guztiak txandakatzen dituen” (Pezzota, 1997: 30).

Bere hurrengo filma, *Where eagles dare* (Brian G. Hutton, 1969), Bigarren Mundu Gerran girotutako gerra filma izan zen. Honen ondoren, Eastwood westernera itzuli zen *Paint you wagon* (Joshua Logan, 1969) musikalarekin. Lee Marvin eta Jean Sebergekin hirukotea osatzen zuen. “Ia hogeit hamar milioi dolar balio ditu eta Paramountaren porrota eragiteko zorian dago” (Pezzota, 1997: 31).

Irudi aldaketa arin horien ondoren, kaliforniarra westernera itzuli zen mertzenario zakarreko beste pertsonaia batekin, bizarra gaizki xamar zainduta eta izaera lakonikoarekin. *Two mules for sister Sara* (1970) berak ekoitzi, Siegelek zuzendu eta Albert Maltzek idatzi zuen, Budd Boetticherren argumentu batean oinarrituta. Bertan, mexikar eta frantziarren arteko gerraren erdian moja ohituren pean ezkutututako emagaldu baten istorioa kontatzen da.

1970 *Kelly 's Heroes* (Brian G. Hutton) filmarekin amaitzen da, Bigarren Mundu Gerran girotutako beste istorio bat, *The dirty dozen* (Robert Aldrich, 1967) B modeloaren eragina duena. Eastwood buru duten soldadu estatubatuarren balentriak kontatzen ditu, alemaniar armadaren urrezko lingote partida bat eskuratzea helburu dutenak. Urte bat beranduago, Siegelekin izan zuen hirugarren kolaborazioan, *The Beguiled* (1971) filmatu zuen, Sezesio Gerran igaro arren, “western bat baino lehen, melodrama azido eta krudela da” (Zrnijewsky eta Pfeiffer, 1994: 15): desertorea, oso zauritua, neska batek jaso eta emakume eskola batera eraman zuen. Eskortako oilar bihurtu nahian, azkenean hanka batetik moztu eta pozoitu egiten dute. Filmak, , Bruce Surteesen hasiera ere markatzen du argazki zuzendariaren jardueran, Eastwooden ohiko kolaboratzaile bihurtuko da.

4.1.5. Hasierako esperientziak zuzendari gisa

Hamarkada ugari beste zuzendari batzuen agindupean igaro ondoren, Clint Eastwoodek azkenean bere helburu nagusia lortuko du: film bat zuzentzea. *Play misty for me* (1971) obrarekin helduko zitzaion bere ilusioa betetzeko aukera. Hori dela eta, ekoizpenaren finantzazioa sustatzeko ahalik eta hoberen, ahalik eta lasterren, bere burua eskaini zuen dolar baten truke, hots, zuzendariaren eta protagonistaren betebeharrak berak egingo zituen, ia-ia musutruk.

Maiorrak hasiera batean gastuak ordaintzeari uko egiten dio –filmaren argumentuak *The Beguiled* antz handiegia baitzuen, eta hori ekonomia mailan oso gogorra izan baitzen– . Azkenean, Eastwooden apustuaren alde egin zuten, ekoizpenaren kostu txikia zela eta (750.000 dolar). Carmelen bi astez filmatua, *thillerra*, Eastwood irrati kate bateko *disk-jockey* pinpirin bati haragia ematen dio. Miresle ezezagun batek “*Misty*” abestia jartzeko eskatzen dio behin eta berriro, egunero. Hasieratik jakin badakigu pertsona hura emakumea dela eta irrati-kateko gizonarekiko duen jarrera maila beldurgarrietaraino iristen da. Modu honetan, bi pertsonaia horien elkarren arteko harremana bortitzegia eta

arriskutsuegia bihurtuko da. Filma honek Kaliforniarra aktorerik arrakastatsuenen artean jarri zuen, bigarren postuan, Paul Newmanen atzetik, hain zuzen ere. Bere hurrengo filma, *Dirty Harry* (Don Siegel, 1971) izan zen.

Bere karrerako garaipenik distiratsuenetako bat izan zen, beste behin ere, kasualitatearen ondorioz. *Dirty Harry* Unibertsalaren proiektu bat zen, hasiera batean Paul Newmani zuzendua, baina aktoreak uko egin zion ekoizpenari, ez zuelako oso argi ikusten bere burua mota horretako pertsonaia antzezten, ziniko eta misantropoegia agian Newmanentzat. Ondoren, proiektua Warnerrera pasatu zen Frank Sinatra interpretatzeko, baina ezin izan zion aurre egin, ebakuntza kirurgiko bat izan zela eta. Horrela, Eastwooden eskuetan bukatu zuen eta Siegeli zuzendariaren lana eskatu zitzaion.

Harry Callahan inspektoreak, izan ere, harrera bikaina izan zuen kritikak, baina “faxista” (Pauline Kael, 1972) jo zuen; hippie mugimendua eta aldarrikapen bakezalea loratzen ari ziren urteetan, –batez ere, San Frantziskon, ironikoa bada ere, narrazioa girotzen duen eszenatokia– polizia indartsu, bortitz, indibidualista, burokraziaren etsai eta legea bere kabuz hartzeko maitale honen etorrera atzerakoia eta lekuz kanpokoia zirudien. Siegelek argudiatu zuen ez zuela ulertzen zergatik kritikitzen zen film bat arrazoi politikoengatik, “plazeragatik bakarrik egin denean” (Siegel, 1993). Eastwoodek, bere partetik, pertsonaia zuzenean defendatu zuen:

Callahan burokraziaren aurka borrokatzen duen gizon bat besterik ez da. Gu, amerikarrok, Nurembergera joan garenean, zenbait pertsona kondenatu ditugu eta garai hartan ez zituztela haien herrialdeko legeak bete behar izango argudiatu genuen. Callahanek gauza bera egiten du. Norbaitek gauzak nola dauden esan dio eta berak erantzun: 'Ez, ezin naiz errenditu. Hau ez da faxismoa, faxismoaren kontrakoa da (Downing eta Herman, 1977, Pezzota, 1997: 42).

Film honen arrakastak Malpaso etxearen ekoizpen metodoa aldatzen du. Hau da, proiektu pertsonalagoak finantzatu ahal izateko film komertzialak egin behar zuten. Tartekatze prozesu horrek bere etekinak frogatu ditu. Arrakastak gorabehera, ekoiztetxe honek bai obra komertzialak bai pertsonalak tartekatu ditu, sormen-autonomoa eta sinadura artistiko propioa topatzeko asmoz aritu dira horrela.

Joe Kidd (John Sturges, 1972) eta *High plains drifter* (Clint Eastwood, 1973) westernera itzuli zen aktore-zuzendaria, bi kasuetan, hamaikagarren aldiz, spaguetti western tonua mantenduz. *High plains drifterren*, ardura hartu zuen eta, modu honetan, bere bigarren filma zuzendu zuen. *The Beguiled* filmean Siegelen eragina antzematen bazen, honetan “*High plains-en*”, Sergio Leonerena nabaritu da: janzkera errail eta zikina, bortizkeria, barrokismo zinematografikoa eta giro fantasmagoriko mota baten influentzia izugarri nabarmena, Siegelen zinemaren xalotasun eta hurbiltasunetik urruntzen dena.

Bi western horien ondoren *Breezy* (Clint Eastwood, 1973) filmatu zuen, aktore zerrendan parte hartu gabe zuzentzen zuen lehena. Gizon heldu baten eta hamazazpi urteko neska gazte baten arteko maitasun istorio malenkoniatsua. Beste behin ere, patroiz berak: aurrekontu txikia (750.000 dolar), publikoa erakarri egingo duen izar bat (William Holden, kasu honetan) eta filmaketa arin-arina. Hala ere, diru-sarreraren bilketaren falta

konpentsatzeko, Harry Callahanen sagako bigarrena egitea erabaki zuen, *Magnum Force* (Ted Post, 1973). Lan honi esker Michael Cimino ezagutu zuen, urte batzuk geroago *The deer hunter* (1978) filmagatik Oscar saria irabaziko zuena. Zuzendari gazte honek berak Eastwoodi idatzitako gidoi bat erakutsi zion, bikain egokitzen zitzaion paper batean. Horrela hasi zen *Thunderbolt and Lightfoot* (Michael Cimino, 1974), Eastwoodek eta Jeff Bridgesek antzeztutako bi gizonen arteko adiskidetasunari buruzko film nihilista samarra. Kritika eta txarteldegiko emaitzak alde ororentzat onak izan ziren, Hollywoodeko industriari hasten zen Cimino baten bidea erraztuz.

Urte bat geroago bi film egin zituen jarraian, bata komertziala eta bestea pertsonalagoa, tartekatze-metodoaren lagin argi-argia: alde batetik, *The eiger sanction* (1975) –komertziala– eta, bestetik, *The outlaw Josey Wales* (1976) –pertsonala–. Lehena, Suitzako mendietan filmatutako espioitza thrillerra da. Bigarrena, interesgarriena, Philip Kaufmanek eta Sonia Chernusek idatzitako westerna dugu. Film honek bere protagonista, kaliforniarrak interpretatua, eta bere laguntzailearena ditu ardatz: berarekin aliatzen den eta konplizitatea eta malenkonia partekatzen dituen natibo-amerikarra. Garai honetako anekdota gisa kontatzen du Francis Ford Coppolak *Apocalypse Now!* (1979) protagonista izateko egindako eskaintzari uko egin ziola Eastwoodek (The Hollywood Reporter-erako aitortu zuen bezala (Galloway, 2015) –zein gustura ikusi izan genuke kaliforniarra Willard kapitainaren paperan, Marlon Brandorekin pantaila handia partekatuz!–. Eastwoodek azaldu zuen ez zuela astirik hain denbora luzea eskatzen zuen filmaketa batean egoteko, eta hori gutxi ez, eta gudan zegoen herrialde batera bidaiatzeko, Filipinak, hain zuzen.

1976an, Harry Callahanen hirugarrena iritsi zen, *The enforcer* (James Fargo), bere aurrekoen sintonia berean; *The gauntlet* (1977), berak zuzendua eta komertzioan gehiegi arriskatu gabe: “beste polizien obra bat, aktorearen azpimarratzeko eta mota honetako filmen indarkeria eta biolentzia areagotzeko” (Zrnijewsky eta Pfeiffer, 1994: 8) eta *Every wick way but loose* (James Fargo, 1978), orangutan bat protagonista zuen akziozko komedia egin zituen urte horietan zehar. Film luze horien ondoren, *Escape from Alcatraz* (1979) iritsi zen, Don Siegelekin zuen elkarlanaren amaiera izango zena, espetxe honetatik ihes egindako azken presoaren istorioan oinarrituta.

Hamarkada berria *Bronco Billyrekin* (1980) hasi zuen, bera zuzendari eta protagonista zuela, beharbada bere westernik atipikoena da. Komedia honetan, Amerikako hainbat estatutan zehar mendebaldeko ikuskizuna herriz herri eramaten duen zirkuko *cowboy* bati bizia ematen dio. 1982an, *Firefox* (Clint Eastwood) estreinatu zen, Eastwoodek eliteko pilotu baten papera egiten du. Firefox telekinesiaz funtzionatzen duen azken belaunaldiko hegazkin militarra da, errusieraz baino ez du ibilgailua esandakoa egiten. Zorionez, protagonista herrialde honen ondorengoa da eta hizkuntza ezagutzen du. Eta *Honkey tonk man* (1982), Eastwoodek *country* abeslari bat antzezten duen film luzea, depresioaren urteetan *Amerikan Dreamarekin* nekatuta dagoena. Amerikar bizimoduari dagokionez, urrezko ametsa amets-gaizto bihurtu da film honen protagonistarentzat. Biak Eastwoodek zuzendutako obrak izan ziren, bata komertziala bestea intimoa, hurrenez hurren.

Hurrengo urtean, *Sudden impact* (Clint Eastwood, 1983), Harry Callahanen laugarrena egin zuen, aurrekoen parekoa eta 1984an bi lan estreinatu zituen: *City Head* (Richard Benjamin, 1984), Eastwoodek Burt Reynoldsekin pantaila partekatzen duen komedia poliziakoa eta *Tightrope* (Richard Tuggle, 1984), aktorea prostituten inspektore ohikoa bihurtzeko gai den thriller ezohikoa. Bi film horiei esker, kaliforniarrak *Pale Rider* (1985) egiteko arriskuari aurre egin ahal izango zion, *Shane* filmatik etorritako lana. Meatze-komunitate bati bere eremua kendu nahi dion enpresa handi baten aurkako borrokan laguntzen dion predikari baten istorioa kontatzen du.

Urte horretan bertan, Steven Spielbergekin *Amazing stories* telesailerako kapitulu bat zuzentzeko eskatuko dio Eastwoodi. Bere ekoizpena, Spielbergerek berak idatzia, *Vanessa in the garden* da, XIX. mendeko margolari inpresionista baten emaztea, istripu batean hil zena, bere senarrak margotzen duen bakoitzean berpizten den mamuen istorioa.

4.1.6. Carmeleko alkate jauna

55 urterekin Carmel by the Sea udalerriko alkatetzara aurkeztu zen eta 1986ko apirilaren 8an irabazi zuen. Garai hartan 5.000 biztanle zituen, eta eroldaren% 72k Eastwoodi eman zion botoa. Bere agintaldiak bi urte iraun zituen, eta bere gobernuaren interesak ez zuen horren berri eman, eta, beraz, filmak egiten jarraitu zuen. Hala ere, egindako hurrengo film luzeak bere inkorporazio politikoaren polemika bera eragin zuen. *Heartbreak Ridge* (Clint Eastwood, 1986) Pentagonoaren laguntza eta aholkularitza osoa jaso zuen kanpamentu militar batean girotutako filma izan baitzen. Hala ere, lortutako emaitza ikustean, Estatu Batuetako Defentsa Departamentuak eskatu zuen film honetan parte hartzeari buruzko edozein aipamen kredituetatik ezabatzeke (Zrnijewsky eta Pfeiffer, 1994: 22), Eastwoodek soldadu amerikarren zerbitzuari eta prestakuntza militarri buruz egin zuen erretratuagatik atsekabetuta.

Bere hurrengo filma zuzendariaren ardura hartu eta, aldi berean, aktoreen zerrendatik at geratzen den bigarrena izan zen: *Bird* (1988), alegia. Charlie Parker saxofoi jotzailearen nortasun harrapatzailearen hurbilketa errealista eta zintzoa da, bere bizitzako azken egunak kontatzen dituen. Musikari hori 34 urte zituela hil zen, drogak eta alkoholak jota. Horren harira, Eastwoodek *Straight, no Chaser* (Charlotte Zwerin, 1988) ekoitzi zuen, Thelonious Monk jazz piano-jotzaile eta konpositoreari buruzko dokumentala.

Eta barne izaerako lan horiek konpentsatzeko, Eastwoodek bere zinema komertzialaren errebolbera zorrotik atera zuen Callahan sagaren bosgarren atalarekin: *The dead pool* (Buddy Van Horn, 1988). Ondoren, *Pink Cadillac* (Buddy Van Horn, 1989) egin zuen, komertziala baino komertzialagoa. Berriz ere, joera aldaketak, John Hustoni bizia eman zion, neurri batean, Peter Viertel *White hunter, black heart* (Clint Eastwood, 1990) eleberri autobiografikoan oinarritutako *The African Queen* (John Huston, 1951) klasiko handiaren filmaketa berreraikitzen duen filmean.

Bere western ospetsu eta sarituenaren aurretik, Eastwoodek *The Rookie* (1990) zuzendu zuen, polizia heldu eta eskarmentu gabeko bati buruzko *buddy movie* bortitza, Charlie Sheenek antzeztua. Horrela, 1992an, *Unforgiven* (Clint Eastwood) iritsi zen. Kaliforniakoak erretiratutako gaizkile baten rola jokatu zuen. Iraganeko bekatuak berriz

ere bizi behar ditu seme-alaben etorkizuna bermatzeko. Bere zinema eta aurreko kezken batuketa bezala, *Unforgiven* Clinten western totalizatzailea da, eta ez da harritzekoa Sergio Leone eta Don Siegeli eskainia egotea, jada hilda dauden bi lagun, bi maisu. Horien eragina eta irakaskuntzari esker, esan genezake, Eastwood kapaza izan zen film luze hura aurrera eramateko. Lau Oscar sari irabazi zituen: film onenarena, zuzendari onenarena, bigarren mailako aktore onenarena eta muntaia onenarena.

Industria zinematografikoaren gailurrean zegoela, kaliforniarrak loriaren unea aprobetxatzen jakin izan zuen bi proposamen berezi eta guztiz desberdinak aurrera eramane zituelako. Lehen, *In the line of fire* (Wolfgang Petersen, 1993), ezinegona sentiarazten duen thrillerra, zerbitzu sekretuko agente baten ingurukoa, Kennedy presidentearen zaindaria izanik, Dallasen magnizidioagatik salbatzerik izan ez zuenetik traumatizatuta dagoen pertsonaia antzezten du Eastwoodek. Eta bigarrenak, *A perfect world* (Clint Eastwood, 1993), Kevin Costner protagonista duena, ongia eta gaizkia bereizten dituen lerro lausoa planteatzen du, kartzelatik ihes egin duen preso batek aitatasunaren irudia betetzen du haur batentzat, honen kode morala eraikitzen ari den bitartean. Horrez geroztik, 1994an Cannesko Zinemaldiko epaimahaiko presidente izan zen eta *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994) filmari Urrezko Palma eman zioten.

Steven Spielberg, Sydney Pollack, Robert Redford eta Bruce Beresford Ameriketako literatur kritikak zalantzan jarritako best-sellerra zinemara egokitzeko proiektua utzi ondoren, Eastwoodek *The bridges of Madison County* (1995) filmaren ekoizpenaz arduratzea erabaki zuen. Clintek errebolbera gorde eta Meryl Streepekin batera drama erromantikoa gauzatu zuen. Lan horretan National Geographiceko argazkilaria nomada bat familiako emakume baten bizitza aspergarrian sartzen eta barneratzen da. Astebetez maitemintzen dira, hots, zazpi egunean zehar benetako maitasun erromantikoa ezagutuko dute bi pertsonaia horiek. Azkenean, bere etxeko egonkortasuna mantentzea eta familiarekin geratzea erabakitzen du emeak. Urte horretan bertan Malpasok *The Stars of Henrietta* (James Keach, 1995) gauzatu zuen, Robert Duvall espekulatzailer baten haragian jarritako obra, petrolioaren presentzia sumatzeko gai dena begi-bistako bakar batez. Urre-beltzaren bilaketa amaiezin horrek, *Henrietta Day-ren* arrantxo txirora eramango du. Bera eta bere familia konbentzitu behar ditu amets batengatik duten guztia arriskuan jar dezaten.

Eastwooden hurrengo hiru ekoizpenek (eta zuzendari gisa egindako obrek) polizia-generora bueltan eramaten dute eta hirurak eleberri homonimoen egokitzapenak dira. Lehenengoa, *Absolute Power* (1997), William Goldmanen gidoi egokitua, thrillerra, non “eskularru-zuriko” lapur batek Estatu Batuetako presidentearen aurka egiten du, Bigarrena, *Midnight in the Garden of Good and Evil* (1997), kaliforniarrak John Lee Hancockekin (*A perfect world* filmaren gidoilaria) egindako bigarren kolaborazioa da, John Berendten *best sellerraren* moldapena, Savannah herrian (Georgia) izandako prostitutu baten hilketari buruzkoa. Halaber, Eastwoodek ia hamar urte zeraman bere zuzendaritzetako batean parte hartzen ez duela aktore gisa, *Birdetik* hain zuzen ere. Hirugarrena, *True Crime* (1999), salmentetan porrota pairatu zuen filma dugu. Ironikoa bada ere, *Midnight-en* galera ekonomikoak konpentsatuko zituen obra zen hori.

Eastwoodek erreportari alkoholiko eta emakumezale baten papera hartzen du. “Helburu moralak bultzaturik, hiltzera kondenatuta dagoen preso baten azken egunari buruzko” (Schickel, 2010: 233) kronika bat idatzi behar du. Hortaz, merkatuan eragin oso txikia izan zuten bi obra dira horiek, bata bestearen atzetik. Azpimarratzekoa da 1998an Frantziako Zinema Akademiaren Cesar Saria jaso zuen Jean-Luc Godarden eskutik (Benoliel, 2007: 89).

4.1.7. XXI. mendea

Urtebete geroago, XXI. mendeko hauteskundeetan, Eastwoodek western espaziala egitea erabaki zuen, lau astronautak osatutako talde bat protagonista zuena, zahar-zaharrak. *Space cowboys* (Clint Eastwood, 2000), “Eastwood ez da inoiz (Howard) Hawks-en lagunarte profesionaleko estilotik hurbilago egon” (Partearroyo & Martín, 2019: 71). Gerra Hotzetik bizirik atera zen satelite sobietar arriskutsu bat desagerrarazi behar dute. Satelite horren teknologia zaharkitua haiek baino ezin dute ulertu eta desaktibatu, beren garaikoa baita.

2002an, *Blood work* filma –Tom Stern-en lehen aldia argazki-zuzendari gisa– Michael Connellyren Terry McCaleb eleberriaren egokitzapena da (Harry Bosch-en Saga ezaguneko bigarren mailako pertsonaia, gaua baino ilunagoa). FBIko agente erretiratu batek, bihotzeko arazoekin, berak behar zuen organoa eman dion pertsonaren hilketa bat konpondu behar du. Biktimaren arrebak laguntza eskatu du, eta berak, zorra ordaintzeko, onartu egin du.

Ildo odoltsu horri jarraituz, Eastwoodek *Mystic River* (2003) zuzendu zuen, Oscar Sarietan arrakasta izan zuena. Euren kalean jolasten ari diren hiru mutil, polizia mozorroto den gizon batek hurbiltzen da haiengana. Haietako bat bahitzen du eta, bere konplizearekin –apaiza batek–, sexu-abusu krudelak pairatzen ditu. Mutilak ihes egitea lortzen du, baina betiko suntsitutako pertsona bihurtuta. Tragedia honek hiru pertsonaia horien bizitza eta adiskidetasuna suntsituko duen gertaera sorta sortzen ditu. Sean Pennek eta Tim Robbinsek Akademiaren eskutik sari bana jaso zuten euren interpretazioengatik. Zoritxarrez, Eastwood *The Lord of the rings-en* hirugarren filmaren aurka lehiatu zen, eta, beraz, ezin izan zuen estatuatxorik eraman.

Hurrengo urtean ez zen aurrekoarena berriz errepikatuko. *Million dollar baby* (Clint Eastwood, 2004) filmarekin, “aita eta alaba baten arteko *love story* bat” (Eastwood Schickle-n, 2010: 250) emakumeen boxeoren munduan girotua, kaliforniarrak lau Oscar sari jasoko baitzituen (*Unforgivenekin* bezala): film onena, zuzendari onena, aktore nagusi onena (Hilary Swank) eta antzeztaldeko aktore onena (Morgan Freeman). Film honek eta aurrekoak erakusten dute Eastwoodek ez diola garrantzirik ematen publikoak zer eskatzen duenari, eta, hala eta guztiz ere, kritika eta Akademia erakartzeko gai dela.

Hala ere, hurrengo bi apustuek azken urteetako goranzko joera hautsi zuten. Gertaera historiko berari buruzko duetoak –Iwo Jima uhartearen konkista Bigarren Mundu Gerran–, iparramerikar ikuspuntutik *Flags of our parents* (2006) lanean, eta japoniar perspektibatik *Letters from Iwo Jima* (2006) obran, ez zuten bere aurreko narrazioen arrakasta lortu. Lehen filma inspiratu zuen eleberria masa arrakasta bat izan zen arren, –

Steven Spielbergekin egiletza eskubideak erosi zituen (Schickle, 2010: 259)–. Hala ere, diptikoaren bigarren zatia hobeto onartu zuen kritikak, film, zuzendaritza, gidoi eta soinu onenaren saria irabazteko aukeratu izan zen eta.

American Masters telesailak Clintonen bizitza eta obra aztertu zituen. Horretan kaliforniarrek berak bere off-eko ahotsa eskaintzen du kontakizunaren narratzaile gisa aritzeko, *Clint Eastwood: out of the shadows* (Bruce Ricker, 2002) izenburuarekin (Richard Schickle, 2008). Jarraian, eta hainbat urtez kameraren atzeko aldean ezkutaturik egon eta gero, Eastwoodek Koreako Gerraren beterano bat antzeztu zuen, Walt Kowalski, bere asiatar auzokidearen kontra sentitzen dituen arraza aurreiritziak gainditu behar dituen: *Gran Torino* (Clint Eastwood, 2008). Lana, Walt bere komunitatearen alde sakrifikatuz amaitzen da, obra hori arte ez genuen inoiz ikusi Eastwood duela bat galtzen pantaila handian.

Arraza-adiskidetzaren ildo beretik, 2009an *Invictus* (Clint Eastwood) obrarekin harrituta utzi gintuen. Morgan Freeman Nelson Mandelaren rolean aritu zen. Izan ere, aktore horren eskutik jaio zen proiektu hura, *The Human factor* (2008) liburuaren eskubideak eskuratu ondoren. Hegoafrika eta Zeelanda Berriaren arteko 1995eko errugbi finala ardatz zuena (Aguilar, 2010: 272). Obrak kontatzen duena aintzat hartuz, Presidente afrikarrak –Madiba– selekzioaren taldeko kapitainarekin erakutsi zuen gertutasunari esker, haien herrialdeko emeartea bat egitea lortu zuten, arrazakeria atzean utziz.

Bitxikeria bezala, urte horretan Johnny Mercer musikariaren 100. urtebetetzea ospatu zen (1909ko azaroak 4). Hortaz, Eastwoodek bere bizitzari eta musikari buruzko film bat eskaini zion, TCM (Turner Classic Movies) katean emititu zen: *Eastwood Presents Johnny Mercer: The Dream's On Me* (2009). Era berean, kaliforniarrek 2010ean *Dave Brubeck: in his own sweet way* (Bruce Ricker, 2010) ekoitzi zuen, jazz pianojole eraginkorrari buruzko dokumentala.

Fikziozko zinemara itzuliz, Damon bera izan zen protagonista, urtebete geroago, *Hereafter* (Clint Eastwood, 2010) luzemetraian. Berriz ere Steven Spielbergekin elkar lanean (produktore exekutibo gisa kasu zehatz honetan) “naturaz gaindiko drama” (Partearroyo, 2019: 72) aurrera eramane zuten. Oraingoan hiru pertsonen medium profesional baten laguntza behar dute, jada hilda dauden senideekin harremanetan jartzeko, euren bizitzekin aurrera jarraitu ahal izateko. Damonek espiritista hori antzezten du, harantzagokoarekin harremanetan jartzeko duen dohaina, gaitasuna edo ahalmena izategatik nabarmentzen da.

Lan fantasmagoriko honen ondoren, Eastwood bizidunen mundura itzultzen da, John Edgar Hooverri buruzko *biopic* ausartarekin: *J. Edgar* (Clint Eastwood, 2011). Lan hori “ez zuen kritikak goraiatu” (García Gil, 2015: 216), eta ez ditu ezkututzen ia 50 urtez (1924-1972) FBIko zuzendari ohiaren auzi eta kezka pertsonalenak. Leonardo DiCapriok “ordura arteko interpretaziorik helduena antzezten du” (Gonzalez Vallés, 2013: 86). Hurrengo urtean, Eastwood Robert Lorenzen aginduetara geratu zen *Trouble with the curve* (2012) filmean. Itsutasun bikoitza pairatzen duen beisbol jokalaria-ehiztari beteranoa da filma honetan: batetik, itsutasun-fisikoa, gero eta okerrago ikusten baitu;

bestetik, metaforikoa, jokalaria onak bereizteko duen (zuen) trebetasuna zalantzan baitago bere adin eta gaixotasunagatik.

2014an musika mundura itzuliko zuen filma iritsiko zen: *Jersey Boys* (Eastwood). New Jerseyko lau gazteren istorioa kontatzen du, bide txarretik doazen gazteak dira, baina *The Four Seasons* rock talde ikonikoa sortzeko batzen dira. Taldeko abeslaria, Frankie Valli, narrazioaren gidaria da, protagonista hein handi batean. Film honek bere hurrengo superproduktzioari bide eman zion, *American Sniper* (Clint Eastwood, 2014), bere arrakastarik handiena leihatilari 543.100.000 \$ (IMBD, 2014). Luzemetraia hori Chris Kylek berak idatzitako autobiografiatik egokitutako *biopica* da. Oscar sarietarako sei izendapenetatik, soinu edizio onenaren saria eskuratu zuen.

Bi urte geroago, Eastwoodek hemen “superheroi arrunten liga” deitzen duguna hasi zuen. *Sully* (2016), *The 15: 17 to Paris* (2018), *The Mule* (2018) eta *Richard Jewell* (2019); hala ere, 2017an *Indian Horse* (Stephen Campanelli) eleberriaren ekoizle exekutiboa izan zen. Nolanahi ere, aurreko lau filmak benetako gertaeretan oinarrituta daude, protagonistak gizon arruntak dira. Izan ere, deigarria da *The 15: 17 to Paris*erako, Eastwoodek, trenean atentatua eragotzi zuen marinel hirukotea erabili izana, bere burua pantaila handian antzezteko.

Pertsonaia horiek, oro har, gizon amerikar arruntak dira, arrisku-egoera baten aurrean, zer den zuzena, zer egin behar den jakin badakitenak, eta, inoiz ikusi eta sentitu ez duten determinazio bati esker, aurkitu berri duten argibide bati esker, beren narrazioen gatazka konpontzea lortzen dute. Zentzu batean, esan genezake Eastwoodek transmititu nahi duela gure baitan ezkututzen den heroia azalarazi beharko genukeela.

Berezitasunak gorabehera, ez du axola lineako-hegazkin bat Hudson ibaian lurreratzen duen pilotua denik –geroago, arduragabekeriak epaitzen dutena (*Sully*)–; edo Europan zehar oporretan dauden hiru marine, terrorista islamiar bat murrizten dutenak (*The 15: 17 to Paris*); edo, narkotrafikoko kartel bati aurre egiten ari den agurea (*The mule*); edo, eta azkenik, segurtasun-zaindari errugabea, laudorioak jaso beharrean, espetxeratzeko arriskuan dagoena (*Richard Jewell*). “Superheroi arrunt” horiek guztiek euren eginbeharra burutzen dute, ekintza horien ondorioetan pentsatu gabe. Aski dute bakoitzaren epaiketa moralekin euren ekintzei sinesgarritasuna, fedea eta segurtasuna emateko, lege sozialak eta arautegiak albo batean baztertuz –Harry Callahan-en eta, inplizituki, Mugako Heroiaren jarrerekin paralelismoa eta parekotasuna gauzatuz–.

5. ANALISIEN ATALA

5. Analisisien atala

Atal honetan bloke bakoitzerako hautatutako lan guzti-guztiak banan-banan aztertuko dira, westernen eta bere kamuflatutako homologoen artean. Ikerketa honek defendatzen duenez, formalki westernak bezala identifika daitezkeen lanetatik haratago, badira genero hau tradizioz atxiki zaizkion garai eta tokiari ihes egiten dioten beste batzuk. Ekoitzi eta filmatu ziren garaian girotutako filmetan Eastwood gai izan da westernaren ezaugarri eta bereizgarri jakin batzuk ezkutatzeko. Hortaz, beste garai bati dagozkion ezaugarri anitzak –ikusuntu ideologiak, pertsonaia arketipoak, egoerak, elementu erretorikoak e. a.–, gaur egunean girotutako obretan topa daitezke, alegia.

Westernaren tradizioak markatzen duenaren eta Eastwoodek egile bezala hartzen dituen berezko erabakien arteko dialektika horrek generoak lantzen dituen gaiak eta aurkezten dituen formak erakusteko eta, aldi berean, ezkutatzeko baimena ematen dio. Hartu eman hori erraz aurki daiteke film komertzialenetako batean: *Space cowboys*. Zinta honek nolabaiteko interesa du ikerketaren helburuetarako, gerora etorriko den guztia ahalik eta modu errazenean eta zuzenenean erakusteko balio baitu. Hau da, western tradizionalaren berezko elementu batzuk ezkutuan daude garai modernoago batean girotutako film batean. Gainera, elementu figuratibo eta narratibo batzuk daude, westernari dagozkionak, eta ezkutatu eta erakutsi egiten dira, agerikoak eta iradokitakoak direnak.

Izena ematen dion izenburutik bertatik aurki daiteke iraganaren eta garaikidearen, hots, zaharraren eta berriaren arteko talka hori, Estatu Batuetako esentzia etorkizunak dakarzkion erronkei aurrez aurre jarrita: *Space Cowboys*. Edo Espainian itzuli zen bezala: Espazioko Zaldunak (Jinetes del Espacio), hemen espazioko aireontzi bihurtutako zaldiei ematen zaien tratuari erreferentzia eginez. Nolanahi ere, aitzindariaren arketipoak hor dirau, dela kontinente berri bat konkistatzeko, dela lehena ilargira iristeko.

Kontakizunak ikuslea Gerra Hotzean kokatzen du, XX. mendearen zati handi batean bi superpotentzia ekonomiko-militarren aurka borrokatu zuen gatazka. Alde batetik, Estatu Batuak eta eredu kapitalista; bestetik, Sobietar Batasuna eta nazio sozialisten sistema. Mundua ulertzeko bi moduek ,eta ondasun materialen banaketak, hainbat hamarkadatan zehar elkar aurre egin zuten, arlo militarraz haratago zihoazen gatazka beliko batean. Besteak beste, 1955-1975 artean “Espazioko Lasterketa” izeneko garai bat egon zen, bi blokeek espazioa estralurtarra konkistatzeko ahalegin teknologikoa egin zutena. Hor kokatzen da zehazki *Space Cowboys*. Izan ere, hemen beste paralelismo bat egin daiteke westernarekin. Bere etsaiekin alderatuta, nagusitasun teknologikoa izan zen Estatu Batuek Amerikako kontinentean zehar izan zuten hedapen azkarra eragin zuena, trenbidean sinbolizatuta. Mende bat geroago, bere etsaiak baino gehiago garatzeko beharra berriro errepikatzen da, oraingoan ibilgailu berri batekin eta helmuga berri batekin: ilargia eta espaziontzia.

Estatu Batuetako nazioak, Manifestu patuaren doktrinak babestua, gainditu eta konkistatu behar duen muga berria gune galaktikoa da. Kontinentean bere nagusitasuna ezarri ondoren eta hango Bertakoak menpe hartu eta gero (*Red Skins*-ak) “Larru gorri” berri

batzuk etsai gisa aurkezten dira: sobietarrak eta komunismoa. Edo, tradizionalki gutxietsi bezala, ideologia aurrerakoi eta ezkertiarrek jarraitzen dituztenak: “Gorriak”.

NASAk astronauta erretiratuen laukote bat kontratatu behar du, beraiek baitira Gerra Hotza amaituta ere lurraren inguruan orbitatzen ari den satelite sobietar bat desaktibatzeke gai diren bakarrak. Satelite hori belaunaldi berriko astronautek ulertzeko “gidatze-sistema” zaharregia da. Hor dago filmak planteatzen duen aurkakotasunetako bat, laukote protagonista eta gainontzeko astronauta gazteak NASAtik banatzen dituen distantzia ideologiko eta belaunaldikoan, hain zuzen. Hesi berri bat edo azken muga bat, erretiratutako cowboyak bakarrik konkistatzeko gai direnak.

Erretiratutako lau astronauta hauek, euren promozio onenak izan ziren, baina ez ziren espaziora joateko aukeratuak izan (euren orde z txinpantze bat bidaltzea erabaki zuten eta). Oraindik arantza hori sartuta dutenez, NASAk proposatzen dien misioa onartzen dute. Dena zailtzen zaie satelite sobietarrak arma nuklearrekin bere burua suntsitzeko sistema bat ezarria duela jakiten dutenean, norbait hura manipulatzeko saiatzen bada leher egingo duena.

Agure galaktiko hauek cowboyak dira. Texaskoak dira; arrantxoetan bizi dira; natura maite dute baina komunitatearen barne baldin badago, hau da, etxekotuta baldin badago; eta gainera, izen jakin bat daukate euren laguntasuna bereizteko: Dedalus taldea. Dedalo, zehazki, greziar mitologiako pertsonaia bat da, bere asmamen handiagatik bereizten dena. Hau da, teknologiaren bidez gizakiaren interesak asetzen dituzten tresnak garatzeko duen berezko trebetasunagatik. Dedalok, Kreta labirintoa eraiki zuen. Era berean, Frank Corvinek (filmaren protagonista, Clint Eastwoodek berak antzeztutako ingeniaria) bi mila urte beranduago, aireontzi espazialaren lehen aipaturiko gidaritza-sistema hura. Berak jakin gabe, agintari amerikarrek bere diseinua SESBri saldu zioten. Laburki esanda, Frank Corvin da Dedalus talde horren Dedalo pertsonaia antzezten duen erreferentzia modukoa.

Gainera, pertsonaia mitologiko honen istorioarekin jarraituz, Minos irlako erregeak erabaki zuen Dedalo (eta honen semea, Ikaro) erbesteratzea hegaztiak eta erleak bakarrik zeuden urrutiko uharte batera. Horrela, labirintoaren sekretuak babestuko zituelakoan zegoen. Hala ere, aita-semeek ihes egitea lortu zuten. Dedalok lumaz eta argizariz egindako hegoak eraiki zituen. Horrela, itsaslabar batetik hegan hasiz, kaiola hori atzean uztea lortu zuten bi pertsonaiek. Frank Corvinek etorkizunean (gure aro garaikidean) egin zuen bezala, lurretik aireratu zen bertikalean espaziorantz.

Era berean, Ikarok altuegi egin zuen hegan eta eguzkitara gehiegi hurbildu zen, aitaren esanei jaramonik egin gabe. Haren hego faltsuen lumek sostengatzen zuen argizaria urtu zen eguzkiaren beroaren ondorioz eta Ikaro itsasora erori zen. Horrela, Dedalok bere semea itota hiltzen ikusi behar izan zuen, handik ihes egiten zuen bitartean. Aitak ezin zuen ezer egin, zeren eta, olatuen aparra gehiegi jaitsiz gero, bere hegoak bustiko baitzituen, baita bere bizitza ere. Beste horrenbeste gertatzen da *Space cowboysen* amaieran. Beste egoera dilematiko bat, non maite den pertsona bat beste erremediorik gabe hiltzen den. Hawk Hawkings taldeko piloturik trebeenak biltegi nuklearrean geratzea erabakiko du, lurretik ahalik eta gehien desbideratzeko. Hala ere, ez du

hegazkinera itzultzeko aukerarik izango. Taldearen eta bere nazioaren alde sakrifikatzea erabakitzen du ekintza heroiko horren bidez, nazio amerikarraren seme bat hil egiten da, ezerk eta inork salba ezin dezakeelarik. Aldi berean, heriotza horrek gainerakoen salbazioa esan nahi du.

Zorigaitz horiek guztiak lurralde basatira iritsi bezain laster gertatzen dira, mugaz haraindi. Mugakide den eremu hori, hemen, lurraren orbitak berak markatzen du. Lehorrean pertsonaia hauek dena kontrolpean badute ere, eta baita esperientzia eta jakinduria ere, kontrakoa gertatzen da mugaz haratago joaten direnean. Agure galaktikoak espazioan ibiltzen diren lehen aldia denez, beteranoak izatetik neofitoak izatera pasatzen dira. Kontrola zuhurtzia bihurtzen da, adorea beldurra eta konfiantza ziurgabetasuna. Orain “eremu gorrian” daude, hau da, gizarteko bizitza arautzen duten arauak ez dute zentzurik. Indartsuena da bizirik irauten duena, ingurunera hobekien egokitzen dena. Arerioa, larru gorri berria, natura basatian bizi eta hura menderatzen duena, space-cowboyek aurre egin behar dioten makineria sobietarra da. Hollywood klasikoko amerikar jatorria duen etsaia bezala, berez gaiztoa da, ez ditu arrazoiak aintzat hartzen, aitzindariak eta kolonoak eraiki nahi dutena (komunitatea) edo dena delakoa hil eta akabatzeko jaio da, suntsitzeko diseinatuta dago eta.

Horrela erakusten du narrazioak, hasiera batean satelite bat zena, berez, sei misil nuklearren biltegi bat da. Gainera, zuzenean sei base iparramerikar apuntatzen dituzten proiektilak daramana. Biltegi nuklear honen formak berak, AEBen arma gorenarekin antzekotasun nabarmenak ditu: errebolbera, *sixgun* bezala ere ezagutzen dena. Biltegi honen forma zilindrikoak, errebolberrek euren balak biltzeko erabiltzen duten danborra dakar burura. Makina hotz eta guztiz arrazionala, emoziorik gabea eta, beraz, gizatasunik gabea, hiltzeko xede bakarrarekin sortua. Hori da, hain zuzen ere, narrazio honen indioak hartzen duen forma metaforikoa.

Nazio amerikarrak mundu basati hori ulertzeko gai den gizon bat behar du. Makina sobietarrarekin komunikatzeko gai den pertsona hori Muga-heroia da, mundu basati batetik gizarte zibil batera igartzeko gaitasuna duen agente mitikoa: hau da, gerratik bakera. Frank Corvin da espazioko Dedalo hori da, lehen esan bezala. Astroaren ordenagailuaren lengoia bera hitz egiten du, hau da, burmuinaz eta bihotzez gabetutako gorputz horren barne-funtzionamendua ezagutzen du. Larru Gorrien indarkeriaren mekanismoa barne hartzen du.

Horrek guztiak, lehen begiratuan, agertoki modernoak marrazten duen obra batean, XX. mendearen amaieran girotua. Hau da, westernaren ezaugarri bereizgarri batzuk genero horri ez dagokion mundu batean. Bestalde, filmak erakutsi eta irakatsi nahi du adina ez dela oztopo gauzak behar diren moduan egiteko edo, bestela esanda, gizartearekin norberak duen betebeharra aurrera eramateko, beteranoek gazteek adina trebetasuna dutela. Mezu horrek, implizituki, Ipar Amerikako gizartearen oinarri izan ziren balio tradizionalen garrantzia azpimarratu nahi du, mundua ulertzeko egungo ikuspegiaren aurretik jarritz.

Eastwoodek westernaren eszenatoki mitikoa birsortzen du, gure garaiaren itxurarekin mozarrotua: “Larru gorri” berri bat planteatzen du; beste trenbide forma bat –baita zaldiena ere–, hau da, hegazkinak eta espazio-ontziak; adineko cowboy batzuk erakusten ditu; eta muga hektarea terminoetan hedatzen dituen altitude unitateetan altxatzera pasatzen da: orbita. Edonola ere, frontera eta gainerako elementuak definitzen dituen guztia aldaezina da oraindik. Hala ez dirudien arren, aukeratutako filmografian zehar agertzen joango diren gai eta motiboen bilduma bat ezkutatu da lan honetan. Esaterako, mugaren hedapena, kolonizazioa, ageriko patua (westernaren gaiak); mugako heroia, protagonista zahartua (pertsonaia motak); alteritatea, berrerospena, bigarren aukera (Eastwoodeko zinemaren kezak); sakrifizioa eta dolua (Eastwooden eta westernaren estrategia narratiboak).

5.1. Westernak

Lehen esan bezala, berez westernak diren obrek osatzen dute azterketa kapitulu honen edukia. *High Plains Drifter*, *The outlaw Josey Wales*, *Pale Rider* eta *Unforgiven*, hain zuzen ere.

5.1.1. High Plains Drifter

*It's what people know about themselves
inside that makes 'em afraid*

5.1.1.1. Sinopsia

Basamortua zeharkatu ondoren, ezbehar atzerritar bat agertzen da Lago izeneko meatze-kokaleku xumean, eraikita dagoen lekuari erreferentzia eginez. Toki honetako herritarrak izututa bizi dira duela gutxi hiru pistolari –Stacey Bridges eta Carlin anaiak– espetxetik atera direlako, eta Lagoko Meatzaritza Konpainiak (hiriaren enpresa fundatzailea) urte bat lehenago bizkartzain lanak egiteko kontratatu zituelako. Orain aske direnez, kartzelan sartu zituztenez mendeku hartu nahi dute.

Pistolari hirukote honek bertako herritarrak benetan babesten zituen agentea hil zuen, Duncan sheriffa. Krimena Meatzari Konpainiak antolatu zuen, Duncan salaketa jartzera baitzihoan gobernuaren lurretatik urrea ateratzeagatik, benetan estatuari zegozkion onura eta errenta handiak lortuz. Legerik gabe ikustean, herria Bridges eta Carlintarren agindupean geratzen da. Hala ere, kokaguneko biztanleek preso hartzea lortzen dute.

Bere agerpenaren unean, Kanpotarrak, aurretik aipatutako pistolariak funtziotan ordezkatzeko zituzten gizonak akabatzen ditu. Horrela, Meatzaritza Konpainiak, mendekuaren beldurrak eraginda, pertsonaia heldu berri eta misteriosu hau kontratatzen du. Kanpotarra hiria defentsarako prestatzen ari da. Protagonista honen ezaugarri diren bitxikerien artean, tokiko eraikin guztiak gorritz margotzea edo bertako enpresari handiei euren jabetzak kentzea nabarmentzen dira.

Azkenik, gaizkile hirukotea *Hell* (Infernua) hirira iristean, protagonistak Lago birbataiatu duen bezala, honen nortasuna ezagutzen da. Izan ere, Duncan sheriff zenduaren anaia da, Bridges eta Carling anaiak bezala, bere mendekua burutzera joan dena. Duncan hil zuten

egun zorigaiztoko hartan, bizilagun guztiak gertatutakoaren lekuko eta partaide izan ziren, haietako inork ez baitzion laguntzarik eman berak behar zuenean.

Arrazoi honengatik, bere anaiak biztanleak oinazetzen ditu bere egonaldi osoan zehar eta herri osoa erre egiten du, Duncanen heriotzaren arduradun nagusiekin amaitzeko: hots, Stacey Bridges eta Carlintarrak eta Lagoko biztanle guztiak (bigarren maila batean). Honen ondoren, kanpotarra etorri den lekutik itzultzen da, basamortuko hareen artean desagertuz.

5.1.1.2. Analisia

High plains drifterrek jorratzen duen gai nagusia mendekua da, bere egoerarik puruenean. Hori da, narrazioa leuntzen duen edulkoratzailerik gabe, obrako pertsonaien – protagonistak eta antagonistak– ekintzaren motorra. Horrela, justizian jartzen du indarra filmak, legeek baimentzen (edo debekatzen) dutenaz haratago dagoen kodean. Bestela esanda, narrazio honetako protagonistak ez du kontuan hartzen legezko aginpide eta legeskumenik gabeko mundu batek gizarteari ekar diezazkiokeen ondorio tragikoei buruzko begirada kritikoa ematen saiatzen da.

Western generoak eskaintzen duen ikuspegi mitifikatzailetik, *High plains drifter*-ek planteatzen du indartsuenaren legeak edo, hobeto esanda, ahulenen koldarkeriak zuzendutako komunitatea biolentzia-zurrunbilo batean sartuta dagoela. Obrak mugako heroiaren arketipo klasikoarekin apurtzen duen protagonista mota bat marrazten du, Generoaren beraren ikuspegi guztiz grotesko eta infernukoa eskaintzen. Narrazioak lantzen duen kontzeptu hori “John Waynek berak ere salatu zuen, Eastwoodi bere atsekabea erakusteko idatzi baitzion” (Foote, 2009: 1 2).

Mendekuaren inguruan orbitatzen, narrazioak koldakeria du bigarren ardatz tematiko nagusia, gaizkiari aurre egiterako orduan beldurrak izan dezakeen ondorio suntsitzaileagoak kontatzen baititu. Kargu publikoekin batera, *High Plains Drifter* erruduntasun-alegatua da, krimen edo abusu baten aurrean pasibotasuna eta beldurra erakusten duten guztien aurkakoa. Dantek bere *Jainkozko Komerian* egin bezala, krisi moraleko egoeratan, obra honek neutraltasuna eta pasibotasuna mantentzen dutenen jarrerak salatzen ditu.

Lan honek mahai salatu nahi du gizarte koldarra menderatzen eta etxekotzen erraza den animalia dela. Aitzitik, arriskuaren aurrean elkartutako talde batek, defentsarako antolatzen dakienak, miresmena eta garaipena merezi ditu. Otsoaren aurrean mehatxua uxatzen saiatzen den artaldeak bizirauteko aukera gehiago ditu⁴. Horregatik hain da garrantzitsua borrokatzea maltzurkeriaren kontra, galtzea ala irabaztea ez du axola, hemen gaizkileen kontra egitea da miresmena merezi duen jarrera.

Legetik kanpoko justiziaz, mendeku bezala ezagunagoa, eta koldarkeriaz gain, obra honek iseka zuzena egiten die hiri batean jardun behar duten estamentu legegileei. Alde

⁴ Metafora honek lan hau *American Sniperrekin* (2014) lotzeko balio du, otso, artalde eta artzainen kontzeptua garatzen duena.

batetik, autoritate legala, hau da, sheriffa. Bestetik, administrazio politikoa edo, alkatea. Lagoko hiritarrek men egiten diete, inolako eragozpenik gabe, kontratatu duten gizon arrotz, inmoral eta eszentrikoak uanean-uean dituen eskakizun, agindu eta gehiegikeria guztiei. Jende honentzat arriskutsuagoa da hiriko sendabidea gaixotasuna baino.

5.1.1.2.1. Mendekua, ekintzaren motorea

Mendekuak, pertsonaia protagonisten eta antagonisten justizia pertsonalaren irrikak, obraren garapen osoari zentzua eta koherentzia emateko balio du. McClellandek eta Claytonek ulertzen dute justiziaren irudikapena argi eta garbi ordainezkoa dela obra honetan. “Krimen baten aurrean erantzuteko gaia (...) bakoitzak merezi duena merezi izatea (2014: 82) dugu eskuartean.

Egitura zirkularra duen garapen honetan, bere bihurguneetan modu nabarmenagoan birak ematen ditu indarkeria goratzen den bakoitzean. Horrela, basatia eta odoltsua denarekiko garapen esponentziala sortzen du zurrumbilo honek. Bere baitan bihurtzen den espirala, bortizkeriaren forma eta eragile adierazgarriena den zartailua bere indar guztiarekin deskargatzen du horren biolentzia behin baino gehiagotan. Objektu hori, lehenik Duncan sheriffa hiltzeko erabiltzen da, eta, ondoren, gaizkile hirukotea hiltzeko. Horrela, mendekuaren esanahia lortzen du, aurrerago sakonago aztertuko dena. Kontakizun honetako mendekuaren egitura erabat itxia da, elkarren artean aurrez aurre dauden lau pertsonaia nagusirekin osatzen dena. Kanpotarra alde batetik, eta Stacey Bridges eta bere lehengusuak –Corlin anaiak– bestetik.

5.1.1.2.2. Kanpotarra

Babesle berri honek kontaktan zehar aurkezten den mendeku-zirkulua ixteko balio du. Izan ere, narrazioa irekitzen eta ixten duten planoek protagonistaren izaera ulertzeko funtsezko informazioa ematen dute, laikotasunetik eta sinpletasunetik. Hasteko, deigarria da, bai irekiera-planoetan [F1 eta F2], bai itxiera-planoetan [F3 eta F4], kanpotarra urtze baten bidez agertzen eta desagertzen dela, hartune bakoitzaren barruan. Filmak, tenperatura altuek irudian sortzen duten efektuaz baliatzen da, filmatzen diren formak deformatuz, enkoadraketei infernuko itxura emanez.

Honek izenik, jatorririk, iraganik eta destinorik gabeko gizon honen irudi espektrala osatzeko eta definitzeko balio du. Izan ere, nahiz eta antzezlanak amaieran argitzen duen kanpotarra Duncan sheriffaren anaia dela, inoiz ez da argitzen nondik datorren, zertara dedikatzen den, zein den bere benetako izena, eta abar. Anaia fisikoa baino, basamortutik agertu den aingeru mendekatzaille modukoa da, herri koldar eta zital baten indarkeriari amaiera emateko.

Carlos Aguilarren ustez, narrazioaren alderdi dantesko honek nolabaiteko “lilura gaiztoa” ematen dio narrazioari; izan ere, Eastwood “ez da inoiz hain urrun iritsiko bere pertsonaiaren jarrera gorrotagarri eta harrotsua legitimatzeko moduan, argumentuan zein etikoki” (2010: 114).



F 1



F 2



F 3



F 4

Kanpotarra obraren hasieran antiheroia da, ez baitauka inolako helburu zehatzik edo garrantzitsurik, ezta etikoki zuzenak diren jokabideak ere. Funtsean, izaki intuitibo eta immorala da. Sara Anson Vauxek maltzurki azaltzen du “Lago” *Goalen* anagrama dela (2012: 14). Horrek esan nahi izan dezake, izan ere, atzerritarraren helburu nagusia hiri honetara iristea dela, horretarako infernua zeharkatu behar izan badu ere. Beraz, heroi klasiko bihurtzen da, erakutsitako balentriaren ondorioz. Aurrerago, berriz ere muntaiari esker, badirudi kontakizunak Duncan sheriffarekin lotzen duen harreman estua dagoela iradokitzen du.

Hori gertatzen da ikuslea urtebete atzerago kokatzen duen lehen *flashback*aren agerpenean. Stacey eta Carlin anaiek sheriff hura era basatian hil zuten unean, meatze-konpainiaren aginduz. Kanpotarra lotara joaten da, kamera, *travelling* baten bidez, bere aurpegira gero eta hurbilago kokatzen da, bere profilaren lehen plano eskainiz [F5]. Hartualdi hori, hiltzorian dagoen Duncan [F6] sheriff baten berdin-berdina den batekin konbinatzen da, bizirauteko borrokatzen duena, honela, kanpotarraren ametsa oinazetuz.



F 5



F 6

Flashback hori behin baino gehiagotan aztertu eta eztabaidatu da. Bernard Benolielek Eastwooden lana egituratzen duen gai handiari leporatzen dio: “Komunitatea, adiskidetzeko amets moduan” (2007: 41), kasu honetan amesgaizto bihurtuta. Rose Lemak (2005: 194) eszena hau “erreflektatzaile” bati egozten dio. Alde batetik, Kanpotarraren ikuspegitik, ametsa da, protagonistak lotara doanean gogorarazten baitu. Bestalde, eszena oroitzapen batean datza. Muntaiak bigarren aldiz aurkezten du,

Mordecai, ustekabean, duela urtebete gertaera ikusi zuen leku berean amaitzen denean, eta horrek une horretara eramaten du.

Horrela, kontakizunak leku berean jartzen du istorioaren protagonista, bai fisikoa bai metaforikoa, narrazio guztiaren detonatzailea den gizonarekin. Biek partekatzen dute azken honek duela urte bat jaso zuen zartaden mina, non kronologikoki lanaren hasiera kokatzen den. Haien arteko antzekotasuna deigarria da. Teoria batzuen arabera, “Kanpotarra Duncan sheriffaren mamu mendekatzailea bera da” (McClelland & Clayton, 2014: 84).

Filmak, une ezberdinetan, pertsonaia batzuk Stacey Bridgesek eta Colinek sheriffa hil zuten egunean zeuden toki eta une zehatzera eramaten dituzten *flashback*-ak eskaintzen ditu. Iraganeko krimen hura ikustearen mina berpizten duen lehena Mordecai bera da.

Lanak baliabide formal bera erabiltzen du, kamera bere begiradaraino hurbiltzen da, bere begien lehen plano eskainiz. Badirudi Eastwood pertsonaiaren oroimenean sartzen saiatzen ari dela, begiek direla iraganaren ate zuzena. Oroitzapen grotesko horri argi-ilun batek laguntzen dio, Mordekairerentzat une latz hura berpizteak dakarren ilunpea sinbolizatzen duena [F7]. Maila subjektiboan, lanak pertsonaia txikiaren azalean jartzen gaitu eta une hori zehazki nondik bizi izan zen azaltzen du [F8]. Lotsak eta beldurrak metaforikoki txikiagotzen du Mordecai, ezkutuan dagoen itzalen artean desagertzen saiatzen dena [F9]. Horrela, narrazioak damua eta koldarkeria formalki islatzea lortzen du.



F 7



F 8



F 9

Mordecairen plano subjektiboarekin batera, hilketa makabro hartan parte hartu zuten guztien ikuspuntu ezberdinak eskaintzen ditu kontakizunak. Honela, ikuslea Lagoko bizilagunen erruduntasun maila berera eramana da, beraiek bezala, bere begien aurrean gertatzen ari den krimenaren lekuko huts bihurtzen baita, hori saihesteko eta esku hartzeko aukerarik eta aukerarik gabe. Ikusleak, jakina, ezin du parte hartu eta narrazioa herritar koldarren kolektiboan sartzeaz arduratzen da. Horrela, Duncan sheriff

zintzoagatik erruduntasun eta pena sentsazioa sustatzen da. Modu poetiko honetan, ikuslea eta lekukoa posizio pasibo eta errudun berean kokatzen da.

Flashback sekuentzia honek kontraesan narratibo bat plazaratzen du; aitzitik, har daiteke inkoherentzia hori filmaren baliabide poetiko bezala. Arazoa dator *flashback*-a datorrela, esan bezala, Kanpotarraren oroimenetik, ohera sartu bezain pronto. Hortaz, zelan liteke posible pertsonaia honen amesgaizto batetik Mordecairen plano subjektibo batera pasatzea. Eta hori gutxi ez, eta Duncan-en erailketaren sekuentzia hura, lekuko guztien ikuspuntu anitzetatik txandakatzen du obrak.

Baliabide narratibo honek lanaren protagonistak hasieratik erakutsi duen zentzu espektrala edo fantasmagorikoa osatzeko balio du. Bizi izan ez dituen uneak berpizten ditu, berak ikusi ez dituen ikuspuntuetatik. David Sterrit idazleak ideia bera defendatzen du, urteetan zehar lan honek bilakaera izan duela argudiatuz, “pertsonaia protagonistaren ontologia anbigua nabarmenduz” (2014: 103). Eastwoodek berak fantasia hura “amesgaiztoa” (Kapsis & Coblenz, 1999) bezala katalogatzen du, filmean gertatzen diren gertaera guztiak gogorki ehuntzeko balio duena (guztiak zoritxarreko gau horren inguruan baitoaz).

Hirira iristen denetik, bere irudi espektrala inguratzen duen guztiaz jabetzen hasten da. Mordecai eta Sam Shaw sheriff berria dira bere menpean jartzen lehenak. Bi azken horiek, Kanpotarra gelditu beharrean, puruak pizteaz eta eraso egin nahi diotenengandik babesteaz arduratzen baitira. Lagoko bizilagunak pairatzen duten tratu txarrak Kanpotarraren zigorra da, bere anaia hil zutenean erakutsi zuten lotsagabekeriagatik. Protagonistak hiria infernu bihurtzen du, bai Stacey eta Corlinterrentzat, bai herritarrentzat, guztiak baitira errudunak maila ezberdinetan, eta, beraz, denek merezi dute zigorra.

Infernua bekatariz beteta dago, horien artean koldarrak. Kanpotarrak horiek zigortu egiten ditu eta hiltzaileak hil egiten ditu. Hori da bere filosofia, begia begi truk, hortza hortz truk. Hori islatuta geratzen da hiritar guztiak oso prestaketa arraroak egitera behartzen dituenean, teorian, hiria bidelapurrengandik defendatzeko garrantzitsuak direnak, euren baliabide materialak baliatuz.

Lewis Belding hoteleko jabearekin lotura berezia du, izan ere, iraganean bere emaztea – Sarah– oztopatu zuen Duncan-i laguntzera zihoala. Horregatik, gela guztiak husteratu behartzen du, bere aletogia desegiteko agintzen du bidelapurrentzako oturuntza baten mahaiak eraikitzeke, eta, azkenik, Sarahrekin oheratzen da. Errifle guztiak konfiskatzen dizkio armazainari, jakinda auzokoak ez direla gai izango beren burua defendatzeko. Tabernariak, bere aldetik, alkohola doan jarri behar du otordu horretarako, emakumeek ongietorri-pankarta bat josi behar dute eta, horrez gain, eta herritar guztiak behartzen ditu hiri osoa gorritz pintatzera. Eszenaratzea oso arraroa da eta bere zenita lortzen du kanpotarrak hiria “*Hell*” (infernua) izenarekin bataiatzen duenean [F10 eta F11].



F 10



F 11

Eraldaketa horrek estetika baino ez du gainditzen. Komunitate horren [F12 eta F13] eta zuzentzen duen deabruaren aurpegiaren egia erakusteko balio du. Gizon honek bere benetako nortasuna ikusten uzten du, Duncan sheriffaren anaia izatetik haratago, infernutik datorren aingeru mendekatzailea izatean datzana, hasieran modu sotilagoan iradoki nahi izan den bezala. Azkenean, narrazioak edozein dotorezia semantiko hausten du, eta kanpotarraren benetako aurpegia erakusten du, berak eragindako sugarren artean, gorria, iluna eta beroa nagusi diren infernua [F14 eta F15].



F 12



F 13



F 14



F 15

5.1.1.2.3. Indarkeriaren espirala

Lan honetan mendekuaren presentziak Lagoko indarkeriaren zentzu ziklikoa eta zirkularra adierazten du narratiboki. Erakundeen koldarkeriak –alkatetza, sheriffa eta mineral konpainia– segurtasun pribatuko agenteak –mertzenarioak– kontratatuz behartzen ditu. Sistema honek desordena soziala eragiten dio komunitateari. Ironikoki, Lago astintzen duen kaosak hartzen duen forma ziklikoa da, edo nahi izanez gero, zirkularra. Aldi berean, oso antzekoak diren bi trama garatzen dira. Horiek, euren artean lotuta daude, Stacey Bridges kanpotarrak eta Corlin anaiek eta Duncan sheriffak osatutako triangelu dramatiko itxian.

Mendeku pertsonala inoiz amaitzen ez den indarkeria kiribil baten sortzailea da. Legearen esku dago justizia inpartzialki inposatzea, baina erakundeak diruaz eta koldarkeriaz

ustelduta baldin badaude, indarkeriazko zikloa ez da inoiz amaitzen. Horixe gertatzen da, zehazki, Lago hirian.

Stacey Bridgesek eta bere gizonak Duncan sheriffa hil zuten Meatzarien Konpainiaren aginduz. Honen ondoren, hiriaren jabe zirela ikusi zuten, ez baitzegoen haiek geldiaraziko zituen inor. Dirudienez, erratu egin ziren eta espetxeratu egin zituzten. Irten ondoren, Lagora itzultzen dira, espetxeratu zituzten hiritarrez mendekatzeko. Bridgesek eta bere gizonak ez dakite Duncanek bere heriotza mendekatu nahi duen anaia bat zuela. Horregatik, bi kasuetan mendekuak eragindako zirkulu itxi batean oinarritzen da narrazioa.

Biolentzia espirala aurrera doa bere bira basatietan narrazioaren hasieratik. Meatzariek kontratatutako azken pistolariak kanpotarra mehatxatzen dute. Bere aurka borrokatzen saiatzen dira, hiltzeko helburuarekin. Emaiza zuzena pertsonaia horien heriotza da. Indarkeriaren espiralak, horrela, bere lehen itzulia ematen du. Pistolari batzuk hil dituzte, berria kontratatu dute. Eta nola ez, sheriffak *atrezzo* funtzioa baino ez dauka gizarte honetan.

Lagoko hiritarrek, armak eurek hartu beharrean, beren interesak zaintzen dituzten agente pribatuak ordezkatu besterik ez dute egiten, batzuek besteekin amaitzen duten bakoitzean. Zentzu zirkular hori funtsezkoa da, eta narrazioak berak bere zerbitzura jartzen ditu bere esanahia osatzen duten elementu plastikoak.

Hasteko, hogeitau urte geroago Eastwoodek berak *Unforgiven*-en erabiliko duen baliabide bat jarriko du eskuragarri: narrazioaren irekiera eta itxiera plano errepikatzea. Horrela, narrazio zirkulu bat ixten du, kasu honetan, filmaren protagonista fantasmagorikoa definitzeko balio duena eta,aldi berean, herritarrek bere anaia hiltzean sortu zuten ziklo bortitza amaitzeko. Bera iritsi, justizia eman eta alde egiten du, Lago hiri betirako infernuko hiri izatera kondenatua utziz.

Alde narratiboari dagokionez, Stacey Bridgesek eta bere lagunak egiten duten bidaia kanpotarraren antzekoa da. Biak basamortutik hirira iristen baitira, zaldi gainean, mendeku gogoz. Horregatik, narrazioak metodo bera erabiltzen du kontatzeko. Muntaiak, plano panoramikoetatik hasi eta orokorretaraino, Kanpotarra Lagora [F16 eta F17] iristen dela eta bidelapurak *Hell*-era [F18 eta F19] sartzen direla errepikatzen du.



F 16



F 17



F 18



F 19

Bestalde, indarkeriaren espiralak hartzen duen forma zartailua da. Kanpotarrak bidelapurak jotzen dituenean hartzen du bere adierazpen gorena [F20]. Bihurria, iluna eta hilgarria, auzokideak eta Stacey Bridges atzean zegoen Duncan sheriffa hiltzeko erabili zuten objektuari begira daude.



F 20

Zartailuak balio semantiko oso garrantzitsua dauka obran, beldurrari, minari eta heriotzari lotutako esanahiak dituen motiboa baita. Oso deigarria da, hasieran, delituak egiten dituen gizon arrotzak, bere burua mututu gabe hil eta basakeria erakusten duenak, gehiegikeriaz eta ikaraz erantzuten duela zartailu baten klaska entzutean (kanpotarrari buruz ari gara mintzo). Pertsonaia protagonistak eta elementu formal honek partekatzen duten loturaren aurkezpena da hori.

Aurrerago ulertzen da erreakzio horren zergatia. Kanpotarrak trauma moduko bat pairatzen du zartagailua entzuten duen bakoitzean. Instrumentu hura modu basatian erabili baitzen bere anaia hiltzeko. Duncan sheriffaren hilketaren sekuentziak ere zentzu zirkular narratibo eta formala iradokitzen du. Hasteko, gertaera hau hiru aldiz errepikatzen da: lehenik eta behin, kanpotarraren ametsetan agertzen da. Ondoren, Mordecaik gogoratzen du, eta, azkenean, honek Bridges eta Corlindarrak hiltzen dituenean birsortzen da. Formalki, ez da kasualitatea bidelapurrek Duncan sheriffa inguratzea. Beraiek sortutako zirkulu batean sartzen dute, posizio ezberdinetatik zigortzen duten bitartean. Zirkulu hau agertutako indarkeria da [F21].



F 21

Bere mendekuaren izaera metaforikoa Stacey Bridges eta Corlindarren hilketak burutzeko erabilitako metodo bera da. Kanpotarrak bere anaiaren hilketaren oroitzapena errealitatera eramaten du: bere erailtzaileak akabatzen ditu. Lehenengoa lepotik harrapatzen du eta bere anaiarekin egin zuten bezala jotzen du [F22]. Bigarrena, beste zartailu batekin urkatzen du, itota hiltzen den arte [F23]. Hirugarrenari, ordea, hiru aldiz tiro egiten dio, baina narrazioak bere zauriak sinbolizatzen ditu, zartailu baten bizkarreko zigorrek eragin balituzte bezala [F24].



F 22



F 23



F 24

5.1.1.2.4. Estatu Batuen koldarkeriari egindako salaketa

Film hau erakunde amerikarren aurkako salaketa argia da. Kontzeptu hori funtsezkoa da western generoaren errebisionismoa ulertzeko. Eastwoodek, bere lanetan, erakunde amerikarren gaineko desengainua adierazten du, western generoa erabiliz nazio estatubatuarren sorrera berrikusteko. Vaux-ek dio film honekin Eastwoodek iradokitzen duela gizartearen artaldearen portaera nagusi dela bizitza politikoan:

Aldraren jokabide publiko mota horrek diskurtso politikoa menderatzen du, aberastasunaren eta boterearen nahiak legea aldarrikatzeari forma ematen diolako, (...) pertsonak euren arauak hutsetik diseinatzeko eta ankerkeria fisikoa justiziaren izenean praktikatzeko aske direnean (2010: 18).

Finantza-konpainiei, administrazioari eta poliziarri metaforikoki erasotzen zaie. Edo, bestela esanda, barregarri geratzen dira, batetik komikoa eta, bestetik, bortitza. Michael Henryk *High Plains Drifter* “western klasikoaren arau guztiak apurtzen dituen alegoria bizarroa” (1984: 99) dela zehazten du. Sheriffaren profil komikoagatik esaten du hori, pertsonaia erabat lodia eta pasiboa, inolako autoritaterik gabe. John Fordek egiten zituen westernen kontrakoa, non sheriffa zen komunitatearen ordenaren jaun eta jabea. Mugako heroiaren irudiak, bere aldetik, begirada errebisionista ere erakusten du, ez baita ohikoa mundu basatiaren –eta inmorala– ezagutza komunitatearen zerbitzura jartzen duen pertsonaia arketipikoa ikustea, emakume inozente bat bortxatzen duen bitartean eta, aldi berean, gainontzeko bizilagunak gaizki tratatzen dituen bitartean.

Mordecai da filmak erabiltzen duen pertsonaia AEBetako gizartea osatzen duten erakundeen iseka eta salaketa gorpuzteko. Lago hirian agertu eta meatze-konpainiak kontratatu zituen azken bizkarzainak hiltzen dituen unetik, herritar guztiak zur eta lur geratzen dira, Mordecai izan ezik. Pistolari berriarengana hurbiltzen da eta uneoro zerbitzatzeko prest dago, hainbat puru oparitzen baitizkio eta beti hor egoten baita pizteko.

Kanpotarrak Callie Travers aletegi batean bortxatzen duen eszenan, Mordecaik bere begien aurrean gertatzen ari dena ezkutuan eta urduri begiratzen du, espioiarena egiten. Lanak ez du zehazten ekintza basati hori ikusteko interesa eta kitzikapena emakumeen edo gizonen presentziak eragiten duen. Geroago, zalantzak sortzen dira Mordecai Kanpotarraren gorputz biluzia bainatzeaz eta zaintzeaz arduratzen denean. Horrela, Lagoko bizilagun txikia protagonistaren aginduetara jarriko da berehala.

Erakundeei egindako isekak itxura hartzen du protagonista bizilagunak hiriaren defentsarako prestatzen ari den eszenan. Alkatearen eta sheriffaren gaitasunik eza ikusita, Lagoko segurtasunaren babesle berriak bi kargu horiek berrizendatzeko askatasuna hartu du. Hortaz, Mordecai “Herriko inozoa izatetik alkate eta sheriff izatera pasatzen da, bertan dauden guztien begirada harrigarriaren aurrean. Mordecai, iseka eta burla egiten ari zaiola ulertu gabe, bere ardua berriez harrotzen da. Tabernako barraren gainera igotzen da, bere paperak erabat barneratuta, hirian festa-egun berri bat inauguratu nahi baitu [F25].



F 25

Lagoko erakunde publikoen gaitasunik eza, eraginkortasunik eza eta baliagarritasunik eza direla eta, herritar guztien artean alferrena eta leloena gai da bi lanbide horietan jarduteko. Horrela, gizarte amerikarraren lege-gizonen funtzioaz eta lanaz barre egiten du obrak.

Aditzera ematen du edonork egin ditzakeela, haien zeregin baliaezinak ez baitu ezer ekartzen arazoak konpontzerako orduan.

Hala ere, antzezlanak Mordecai pertsonaia erabiltzen du berriz ere, konpainia pribatuek estatuko gorputzekin Lagoan egiten ari direna adierazteko. Lago Meatzaritza Konpainia da hiri osoa ekonomikoki sostengatzen duena. Urrearen erauzketaren inguruan finantzatzen dira han ezarri diren gainerako negozioak. Horregatik, meatze-konpainiako kontseiluak Duncan sheriffarekin amaitu behar dutela ulertzen duenean, hiriko saltoki guztien onerako, inork ez du esku hartzen. Meatzaritza Laguna desagertzen bada, hiri osoa hondora doa.

Hori guztia dela eta, Lagoko alkate-sheriff berria mozkortuta “hauteskunde garaipena” ospatzen ari den gau batean, Lagoko negozio nagusietako ordezkariak –Meatzaritzako zuzendarietako bat eta hoteleko jabea, Belding– kale erdian gelditu eta ukabilkada bat ematen diote, eta bertan behera uzten dute Mordecai. Metaforikoki, erakunde pribatuek gobernu-estamentuekiko sentitzen dutena islatzen da Mordecai eraitsi duen kolpe honetan. Lago Meatzaritza Konpainia bi ahoko arma da hiriko bizilagunentzat. Haien dira, aldi berean, hiria sortzera eraman dituen arrazoi nagusia, bai eta gaizki bizitzeko eta hondamendira joateko arrazoia ere.

Lanak transmititzen duen jarrera morala honako hau da: “izan zuzen jokatzeko ausardia, baldin eta arrangurarik ez baduzu, bestela aingeru mendekatzailea jaitsi egingo baita zure munduari buelta emateko” (McClelland & Clayton, 2014: 87). Ideia hori, azkenean, Mordecaik ulertzen duela dirudi, bere transformazio arkuaren filmaren eszena klimaxean itxita ikusten duena.

Kanpotarrak Bridgesen banda hiltzen ari den gauean, Belding une horren zain zegoen eraikin baten atzean ezkutatuta. Erriflearekin apuntatzen ari da kanpotarra hiltzeko eta hiriko indarkeriarekin amaitzeko intentzioarekin. Bere asmoa hirian nagusi zen ordena zaharra berriro ezartzea da. Honek bere helburua lortuko zuen Mordecai bere koldarkeria gainditu eta Belding tiro batez hiltzen ez badu. Horrela, alkate-sheriff txikiak urtebete lehenago galdu zuen duintasuna berreskuratzen du, gainerako bizilagunek bezala, Duncanekin gertatutakoari begiratzean.

Azken sekuentzia honek lotura estua du *The man who shot Liberty Valance* lanarekin. Bertan, Tom Doniphan, eraikin baten atzean ezkutatuta dago [F26 eta F27], Belding bezala *High Plains Drifter*ren. Izan ere, bi pelikulen arteko ezberdintasuna Doniphanek Liberty Valanceren (bidelapurra eta antzezlaneko pertsonaia antagonikoa) aurka tiro egitea lortzen duelan datza, eta Beldingek ez du bere objektiboaren aurka tiro egitea lortzen Mordecairen [F28 eta F29] erruz.



F 26



F 27



F 28



F 29

Sinbolikoki, ekintza honen esanahia aldatu egiten da, *The man who shot Liberty Valance*-n ezkutuan tiro egitea justifikatutako ekintza baita: Ransom Stoddard babesteko balio du. Horrela, justizia ezartzen da beren komunitatean eta gizarte-ordena berrezartzen dute. Ironiak ironia, *High Plains Drifter*-en, Eastwood-en errebisionismoaz harro, zera gertatzen da: hotel bateko jabea, gutizia hutsagatik, bere emaztea berarekin oheratzera behartu duen bidelapurrari tiro egiten saiatzen bada gaizki dago.

Bestalde, sheriffaren pertsonaia Mordecayren antzera erabiltzen da. Indarrean dagoen autoritatea zalantzan jartzeko eta iseka eginez barregarri uzteko ere balio du. Hasteko, narrazioak sheriffa aurkezteko erabiltzen duen moduak hasieran dirudiena baino askoz gehiago esaten du. Shaw sheriff ezgaituak bere postuan jarraitzeko arrazoi bakarra, Lagoko komunitatearen ustelkeria sarearen aurrean paso egiten duela da. Lago Konpainiaren agindupean egotea da bere zeregina, eta aurkezten d(ir)en pistolariekin gatazkarik ez sortzea.

Narrazioak metafora bisual bat erabiltzen du mezu hori helarazteko. Eszenaratzeak indarrean dagoen agintaritzaren gainetik jartzen du Kanpotarra. Bera, bere zaldiaren gainean doa, eta Shaw sheriffa, aldiz, kulunkari batean erdi etzanda dago, maila fisiko eta moral baxuagoan. Are gehiago, oso modu sotilean bada ere, protagonistaren irudia hiriaren erdialdetik aurrera doa, komisarioaren aurrean paraleloki jarri arte, “sheriff” dioen kartel soilagatik identifikatzen dena. Kameraren posizioa dela eta, Kanpotarraren irudiak kartel hori estaltzen du, berak inposatzen dituelako legeak Lagon eta, hortaz, bera baita sheriffaren etxea okupatu behar duena [F30, F31 eta F32]. Horrela, haren aginpidea eta indarra lokalen gainetik daudela adierazten da, eta, gainera, bertara iritsi dela, haren ordeztu gailentzeko.



F 30



F 31



F 32



F 33

Komunitate honetako kideekin jarraituz, Lagoko biztanleek, bere osotasunean, pertsonaia bakarra osatzen dute. Horiek guztiek, beren izaeraz harago, izaki bakar gisa jokatzeko dute haiek baino autoritarioagoak diren gizonen mende. Narrazioak berak aurpegi bera ematen die abagunea agertzen denean. Izan ere, pasibotasunak, krudelkeriak eta pribatizatutako-indarkeriak markatzen dute Lagoko herritarren parte-hartzea. Lan honetan bere paper klimatikoa Duncan sheriffa torturatzen ari zenean ezer ez egitean datza.

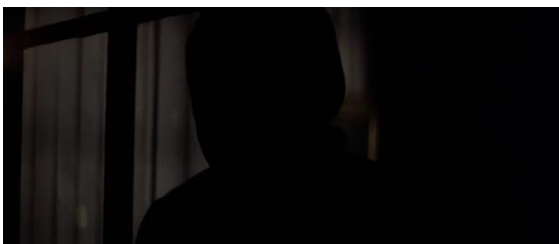
Flashback sekuentzia, formalki, bertan dauden lekuko guztien aurpegia ezkututzen duten argi-ilun batzuez osatua dago, bizilagun guztiengan, aurpegi ilun bera marraztuz, euren aurpegiak erakutsi behar duten lotsa ezkututzen duena [F34 eta F35]. Horregatik, Lagoko hiritar guztiak, zentzu honetan, damuak, lotsak eta indarkeriaren beldurrak oinazetutako pertsonaia bakarra dira.



F 34



F 35



F 36



F 37

Hiriak hiritarrei buruz hitz egiten du, bigarren mailako pertsonaiatzat ere har daiteke. Footek dioen bezala, “aurreko filmetan ikusi genituen western hiriek ez bezala, honek izugarritzko aurre-begiralea zirudien, hiritarrek bertan aurrera egitea edo etorkizuntzat hartzea pentsatzen ez zuten bezala” (2009: 14).

Eastwoodek obra honekin norberaren parte hartze aktiboa sustatzen saiatzen da gizarteak aurkezten dituen arazoen aurrean. Kapazak izan behar dugu guztion eta bakoitzaren arazoak konpontzeko. Betebehar hori beste lagun batean lagatzea arazo larriak ekar dezake, batez ere, biolentzia eta segurtasun sozialarekin erabat lotuta dauden zioekin.

5.1.2. The outlaw Josey Wales

*Men can live together without
butchering one another*

5.1.2.1. Sinopsia

Josey Wales, Sezesio Gerrako konfederatu beteranoa, bere bizitza suntsituta ikusten du. Terrill kapitainak zuzendutako “Bota Gorriek” (armada unionistari atxikitako bidelapurrek) bere etxaldea erre eta haren familia hiltzen dutenean. Ondoren, tokiko gerrilla matxinatuarekin bat egitea erabakitzen du, Unionistek konkistatu berri dituen lurretan boterea berreskuratzeko. Walesen barne borroka bere familiaren heriotza mendekatzea da.

Tokiko iraultzaile horiek, azkenean, Unionisten kontra borrokatu eta galtzen dute. Amore eman baino lehen Josey Wales-ek ihes egitea lortzen du. Hortaz, Unionisten Aginte Gorenak prezioa jartzen dio Wales-en buruari. Fletcher kapitainari, matxinatuen buruzagia, eskatzen diote iheslaria bilatzen eta harrapatzen laguntzeko, bizia mantentzearen truke, berak ezagutzen baitu hobekien. Terrill komandantea da bilaketa honen burua, esan bezala, Fletcher traidorea gidatuta. Aldi berean, Joseyk zauritutako gaztea (Jamie) etsaien kanpamendutik erreskatatzea lortu du. Haiek dira matxinatuen artean bizirik ateratzea lortu duten bakarrak. Modu honetan, Walesek ihes egiten du traizio eta eraso egin diotenen aurka. Bere kanpaina berriko lehen kidea Jamie gaztea da, Missouri eta Indiar Nazioen arteko mugara iritsi bezain laster hiltzen dena, zauriak direla eta.

Atzerriko lurretan, Walesek Lone Watie ezagutuko du, bertako amerikar agure bakartia. Honek bere herriaren bereizgarri den esentzia galdu du. Gaztetan, bere tribuak, gizon zuriak “zibilizatu” baitzuen. Josey Walesekin bat egiten du, Unionistekiko gorrotoa ere sentitzen baitu. Jarraian, Little Moonlight erreskatatuko dute, *cowboy* batzuen esklabotzatik. Beraiekin elkartu eta Texasera joango dira bizitza berri bat hasteko.

Han, Josey Wales jende askok ehizatu nahi duen gizon ospetsua dela jakingo dute. Euren jarraitzaileengandik ihes egiten dute eta basamortuan ezkututzen dira. Bertan, komantxero talde batekin topo egiten dute, diligentzia bati egindako lapurreta baten erdian. Tiroketa baten ostean, biktimak askatzea lortzen dute, besteak beste, Laura Lee,

aingeru-aurpegiko neska gaztea eta Sarah amona, adineko emakume autoritarioa. Azken honek, aberastasun lurralde bat agintzen die Rio Santon. Haren arabera, bere semeak – Tom Turner– etxalde oparo bat ezarri behar izan du han.

Iristean, bunkerra bezain indartsua den buztinezko adreiluz ondo eraikitako etxaldea aurkituko dute, baina Sarahren semea hilda dago. Etxaldea Komantxe lurraldean dago. Josey Walesek bakea egin du haiekin. Lasaitasunaren bila dabilzala ematen duenean, Terrill bere gizon guztiakin agertzen da. Hala ere, Joseyk etxaldea defentsarako prestatu du. Borrokan hasten direnean Walesen konpainia garaile ateratzen da. Bere mendeku pertsonala lortzen du Terrill hilez. Honela, egun batean kendu zioten bakea aurkitu duela ulertzen du eta bere barne desoreka hor bertan bukatzen da.

5.1.2.2. Analisia

Western eta *road-movie* arteko hibrido mota hau, aldi berean Asa Carterren (Aguilar, 2010: 143) eleberri baten egokitzapena da, Eastwoodek, Ameriketako Sezesio Gerraren testuinguruan, mundu basatia zibilizatuari aurre egiteko erabiltzen du. Bestela esanda, bereizketa sozial hori legearen barruan daudenen eta kanpoan geratzen direnen arteko borrokaren parekoa litzateke. Pertsonen arteko bizikidetzak, haien jatorria eta ideologia edozein direla ere, justiziaren etengabeko bilaketak eta nazio amerikarraren jatorriarekiko kritikak osatzen dituzte lan honen gaiak.

Kontakizunak mezu bakezalea du. Drucilla Cornellek dioenez, hau da “benetako gerraren aurkako Eastwooden lehen filma” (Anson Vaux, 2010: 24). Josey Walesek, antzezlaneko protagonistak, gizonak lurralde berean bakean bizi daitezkeela defendatzen du. Horregatik, narrazioaren fokua gizabanakoengan (kolektiboaren gainetik) eta modu autonomoan hartzen dituzten erabakietan kokatzen da. Gobernuak boterea lortzeko lehiatzen badute ere, gizabanakoek elkarrekin bakean bizitzeko borrokatzen dute. Zentzu horretan, Eastwoodek “justizia” hitzaren eta “legezko” hitzaren arteko aurkakotasun argia plazaratzen du.

Bidezkoak ez du zertan legeek araututakoarekin bat egin, boteretsuenen interespean sortzen baitira. Kasu honetan, armada Unionista. Haien eginkizuna haiek agindutakoaren paraleloan bizi nahi duen oro jazartzea eta suntsitzea da. Horrela, Josey Wales bidelapurra da, legez kanpoko. Ez dator bat gizartean nagusi den gerra-ideologiarekin. Bizikidetzak zuzendutako bizimodu baketsua defendatzen du. Baliabide bortitzak erabili arren, mendekua hartu ondoren, bakean erretiratzea du helburu.

Josey Walesek ahulenari laguntzen dio beste bizimodu bat posible dela erakusteko, gerratik eta odoletik urrun. Guda garaitu ondoren Unionisten armada gailentzen ari denaren antzik ez duen bizimodu baten alde borrokatzen da.

5.1.2.2.1. Justiziari jazartzea

Eastwoodek bi trama paralelo handitan banatutako narrazioa garatzen du. Biak dira justiziaren bilaketa, hori baita narrazioaren gai nagusia. Alde batetik, Josey Walesen helburua, narrazioaren hasieratik, bere familia hil dutenak hiltzea da. Bestetik, Terrill kapitainak, Goi Agintariaren aginduz, azken matxinatu gorrotatua hiltzeko eginkizuna du.

Horregatik, motibazioa ez da hain pertsonala. Justiziak bere buruagatik ematen duen saria da Josey Walesen bila joatera bultzatzen duena.

Obraren hasieratik zibilizazioaren arazoetatik kanpo bizi den gizona da Wales. Narrazioak familiako gizon soil gisa aurkezten du. Bere emaztearekin eta semearekin batera eraiki duen bizitza aurrera ateratzen saiatzen den baserritarra, alegia. Konfederatuekin elkartzera bultzatzen duena, aldi berean, Bota Gorriek bere familia hil izana da. Horregatik, Walesek ez du anbizio politikorik, ezta belikorik ere. Bere mundua suntsitu dutenen aurkako mendeku pertsonala da bere motibazioa. Suntsipen horrek forma plastikoa hartzen du, narrazioak bere etxaldea irudikatzen duen paradisu lurterra [F38] infernu bihurtzen baitu [F39].



F 38



F 39

Protagonistaren munduan gertatzen ari den eraldaketa horrek protagonistaren itxuran du oihartzuna. Obraren hasieran pertsona zoriontsu eta betea, ondo jantzia eta garbia, gardena –baita goldean lan eginez ere– ikusten da [F40]. Bere etxea suntsitu ondoren, ordea, bere izaera lakoniko, zorrotz eta zitala bihurtzen da (Aguilar, 2010: 143). Hori guztia bere arima ustelduaren irudikapena da [F41]. Hortik aurrera, Josey Walesek tu beltza egiten du, Bernard Benolielentzat, mastekatzen duen tabako hori “krezazio osoan isurtzen duen bilis iluna” da (2007: 40).

Hasierako sekuentzia honek Eastwoodi balio dio bere pertsonaiari Leonek inoiz egin nahi ez zuen zerbait emateko: iragana. Josey Walesek profil psikologiko justifikatua du. Leoneren pistolaria *High Plains Drifterren* garaiera mitikoan altxatu ondoren, kaliforniarrak orain lurrera jaisten du –literalki, zelai bat goldatuz– eta “izena, istorioa, psikologia eta bere bide alderraietarako arrazoa ematen dizkio pertsonaiari” (Sterrit, 2014: 114).



F 40



F 41

Bere hasierako kosmobisioa mendebaldeko konkistaren kontakizun mitikoarekin bat dator, non *cowboyek* lurra lantzen zuten, horrela natura basatia etxekotuz. Colek eta Williamsek eszena hau “basati eta idilikotzat” jotzen dute, “Eastwood armarik gabe eta

floppy hat bat jantzita” (1983: 178). Bere mundua erabat suntsituta ikustean, Joseyk zerbait egin behar duela ulertzen du. Bere erantzuna, bere etxea bihurtu den errautsen artean aurkitzen du. Hondakinetatik salbatu den gauza bakarra errebolber zahar bat da. Horrela, alargundu berria den protagonistak bere erantzuna aurkituko du. Bitxia baino bitxiagoa da, izan ere, badirudi (metaforikoki bada ere) etxe osoa errebolber batean [F42] berraragitzea erabaki duela.



F 42

Ulertzen du emazteak eta semeak bidezko mendekua merezi dutela jasan duten heriotza krudel eta basatiagatik. Zauriak sendatu bezain laster (Bota Gorriek eragin dizkiote, familia defendatzen saiatzen ari zenean), Josey errebolberrarekin praktikatzen hasiko da. Eastwoodek plano hori eraikitzeko erabiltzen duen modua hogeitau urte beranduago, *Unforgotten*, erabiliko zen [F43 eta F44].



F 43



F 44

Hau ez da 1992ko Oscar sariaren galan arrakasta lortu zuen lan honen paralelismo bakarra, *Unforgotten* William Munny udazkenean bere emaztea eta zuhaitz bat lurperatuz narrazioa irekitzen den arren, *The Outlaw Josey Wales*en jada egoera zehatz hori planteatua baitzuen [F46]. Bere emaztearen izpiritua, bere gorputzaren ondoan dagoen zuhaitzean berraragitzen dela dirudi. Gai aldetik planoak berdin-berdinak dira, forma da aldatzen den gauza bakarra, hau da, kameraren kokapena eta eszena filmatu den eguneko unea.

5 “Hegal zabaleko kapela” bezala itzulua.



F 45



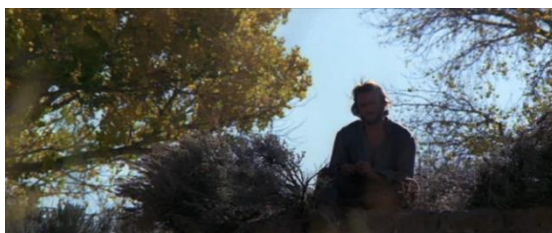
F 46

Baina ez da hor amaitzen Eastwoodek zuhaitzarekin, hilobiarekin eta emaztearekin planteatzen duen jolas sinbolikoa. Narrazioaren amaieran, Walesen familia berria Rio Santoko etxaldera iristen denean, protagonistak narrazioaren hasieran zeraman barne bakea berreskuratzen duela dirudi. Hau sinbolikoki islatzen da narrazioak Wales inguratzen duen natura azaltzen duen moduan, bere egoera espirituala ulertzeko balio baitu.

Hasieran etxea erretzen dutenean, paisaia osatzen duten zuhaitzak ilunak, bihurriak, lehorrak, baxuak eta argiari sartzen uzten ez diotenak dira. Horixe da naturak izpiritu oinazetu batez eskaintzen duen isla [F47]. Aitzitik, kontakizunaren amaieran, Walesek eta besteek etxe berria aurkitu dutela dirudienean, bere lasaitasuna, etxalde berria inguratzen duten zuhaitzetan islatzen da. Horiek, berdeak, altuak eta eguzki izpietara pasatzea ahalbidetzen dutenak sortzen baitira. Walesen harmonia eta barne bakea inguratzen duten zuhaitzen bidez birsortzen dira [F48].



F 47



F 48

Hilobiaren harira, zuhaitza eta Walesen emakumearen espiritua berreskuratuz, narrazioak izaera poetikoko sekuentzia bat eskaintzen du. Kontenplazio une batean, Wales zuriz erabat jantzita dagoen eta lilurarazten duen aingeru batek harritzen du, eguzkiak figura horren atzetik argitzen duen emakumea Laura Lee bera da [F49 eta F50]; Joseyren ikuspegitik, emaztearen mamuaren berragerpena. Bere hilobiaren ondoan landatu zuen zuhaitza hazi eta bere sustraietatik bere emaztearen izpiritua berpiztu izan balitz bezala da, Laura Leeren pertsonaian berraragitua.

Ezin dugu ezagutu emaztearen aurpegi zehatza, narrazioa beren-beregi arduratzen baita horretaz. Kausaz kausa, emaztearen lehen agerpenean obra honetan soineko zuri luze bat janzen du [F51]. Eta hori gutxi ez, eta sekuentzia poetiko honetan eguzkiak bezala argitzen du, horrela Laura Lee eta Wales andrea antzeko maila plastikoan daude, argiztapenaren eta eszenifikatzearen ikuspegietatik berdin berdinak baitira. Narrazioak sekuentzia honen “fantasiakoa” iradokitzen duela dirudi Walesen aurpegi harritan, itxuraz haluzinazio bat adierazten ari dena [F52]. Sinbolismoa, bapateko begirada

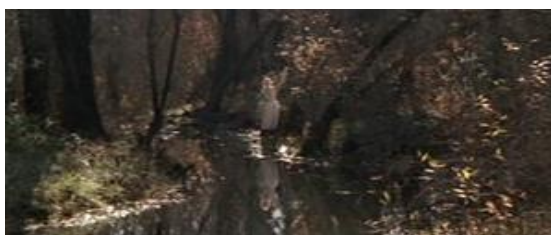
gurutzaketa horren ondoren, Laura, kasualitatez, zuhaitz berde handi baterantz korrika abiatzen denean ixten da, naturaren artean desagertzeko [F53 eta F54]. Emaztearen hilobiaren zuhaixka erabat hazita.



F49



F50



F 51



F 52



F 53



F 54

Etxe berri honen barruan, Joseyk badaki ezin duela hor luzaroan egon. Narrazioa bera arduratzen da mezu hori irudien bidez helarazteaz, John Forden zinemaren estilora, komunitate berri honetako kideek zoriontsu abesten eta dantzatzen duten. Joseyk hesiaren beste aldean begiratzen die, egin duten zirkulu sozialetik kanpo. Bera alde batean, haiek bestean [F55 eta F56]. Laura Leeren sarrera beharrezkoa da besteekin bat egiteko. Berak nahiago du distantzia mantendu, badakielako unea iritsitakoan utzi egingo dituela mendekua betetzeko, Missouriitik irten zen arrazoi nagusia.



F 55



F 56

Zoriontasuna eta baretasuna (oreka) berriz lortu dituela dirudien arren, Joseyk larruazalean grabatuta ditu iraganaren orbainak. Terrillek bere ezpatarekin aurpegian sastakatu zuen bere familia hil zuten egunean [F57]. Zauri horiek fisikoki baino ez dira

gainditzen, Joseyk mendekua hartzen duenean bakarrik sendatuko baitira. Orbain horiek laguntzen diote bere etxetik irtetearen zergatia ez ahazteko kontakizun osoan zehar. Bere aurpegia, honela, bertikalki erdibituta geratzen da [F58].



F 57



F 58

Alegorikoki, bere aurpegia bere arimaren ispilua da. Sezesio Gerrak gizarte amerikarra (garaileak eta galtzaileak, unionistak eta konfederatuak, legearen barruan daudenak eta ez daudenak) bi bandotan banatu zuen bezala, honek ere Josey Walesen barnealdea bi zatitan zatitzen du. Anson Vauxek Walesen nortasun heroikoa laburbiltzen du, “bere alde gizatasunik gabea eta *flashbacken* etengabeko jazarpenak oinazetua (gerraren traumak eragindakoak) eta gizaki sufritzailearen alde errukiorra bereiziz, zeinak, zigorrik gabe, bere gizatasuna erakusten duen besteei laguntza emanez” (2012: 24).

Alde batetik, istorio honetako protagonistak ez du galdu narrazioaren hasieran, bere familiaren aurkako atentatuaren aurretik, agertzen den gizonaren esentzia. Tipo gogor, hotz eta odolzale gisa agertu arren, Joseyk ez du zalantzarik merezi duena babesteko ezta dudarik hiltzeko biolentzia erabili behar den unean. Gizon eta emakume babesgabeen taldea defendatzeko borrokatzen du. Horrela, bere hasierako mendekuzko motibazioa narrazioaren bigarren ekitaldi osoan zehar aldatzen da, bere babesa behar duen jendea bakean biziko den lurralde baten bilaketagatik.

Bestetik, Josey hiltzailea da. Inor bere bidean gurutzatzen saiatzen bada, berak ez du zalantzarik hura hiltzeko. Hori da bere aurpegiaren beste alde, gerrak bere ariman eragin duen ustelkeria. Benetan bultzatzen duena eta aurrera egiteko indarra ematen diona mendeku nahiak dira. Behin etxe bat aurkitzen du bere jarraitzaile babesgabeentzat, bertan geratu eta bizimodu zoriontsu eta lasaia izan beharrean Laura Lee maiteminduekin, bere beste erdia (gerra eta mendekua) kanporantz bultzatzen du. Gerrak bere eragina izan du pertsonaia honen izaeran eta, antza, familia eta egonkortasuna ez dute bat egiten bere barnearekin. Zauriak gorabehera, narrazioak erakusten digu Walesek *outlaw*a dela behin-betirako eta horregatik gizartetik edota komunitatetik at egon behar du.

Ironikoki, ez da beharrezkoa Joseyk etxaldea uztea, bere etsaiak han bertaratzen baitira. Protagonistaren mendekua, iraganean ireki zen bezala ixten da: kapitain unionistaren ezpataren bidez. Horregatik, narrazioak Josey Walesen mendekuaren zirkulua ixtea erabakitzen du, bere bilbe pertsonala ireki zuen elementu bera erabiliz [F59]. Terrillen heriotzak Josey Walesek narrazioaren hasieratik aurkitu nahi duen bakea dakar (Foote, 2009: 31). Hori, azkenean gizarte amerikarrean ezarri dela dirudien bakegintzan laguntzen du.



F 59

5.1.2.2.2. Legearen barruan eta kanpoan. Kritika Estatu Batuei

Eastwoodek narrazio hau Estatu Batuen sorreraren historia berrikusteko erabili nahi duela dirudi. Hasiera hasieratik banatuta egon den (dagoen) gizartea. Filmak, mendebaldeko konkistaren mitoarekin hausten du, armada Unionistan irudikatutako “aurrerapen” eta “zibilizazio” terminoak zalantzan jartzen ditu, eta gerrak, bertako amerikarrei eta jende errugabeari eman zien tratua salatzen du.

Zatitutako Amerika honetako elementu formalik esanguratsuena ibaia da. Pertsonaia bat gehiago balitz bezala, naturaren elementu hori gerrak banatutako bi Amerikak irudikatzeke balio duen motibo errepikakorra da. Basatia eta zibilizatua; legearen barruan dagoena eta kanpoan geratzen dena; konkistatu nahi duena eta elkarrekin bizi nahi duena; hots, kooperazioa lehiaketaren aurka. Ideologiaren arteko borroka honek Terrill kapitaina eta Josey Wales ditu ordezkari, hurrenez hurren. Biek ibaiaren ibilbidea obran zehar uzten dutela dirudi; baina, hasieran zein amaieran, ekintza ibaiadar baten ertz batera edo bestera doa.

Ibaia mundu justu baten eta ez den beste baten arteko muga da. Muga horrek “legezko” kontzeptua desitxuratzen du. Zerbait legearen araupean egoteak ez du esan behar bere baitan zuzenena denik. Hori da lanaren beste mezua. Horregatik Terrill eta Wales ibai batez bananduta egotearen azalpena; kontakizunean zehar behin baino gehiagotan ertz bera okupatzen badute aurre egiteko bakarrik baita.

Lurralde berean bizi ezin diren pentsamoldeen eramaileak dira, bata ihesi badoa bestea atzetik dabilkio. Eskema zikliko honen amaiera posible bakarra bestearen suntsipena da. Eszenaratzearen arrazoia –edo bi pertsonaiak erreka ezberdinen kontrako ertzetan kokatzearen arrazoia– bi indarrek ideia beraren gainean (lurraldea, kasu honetan) dituzten perpendikularki kontrajarritako ikuspuntuak islatzea da. Lehen aldian, Joseyk Jamie zaurituarekin ihes egingo du Bota Gorrietatik. Bere martxa oztopatzen duen ibaia zeharkatzen dute [F60], hau aurrekoa baino askoz zabalagoa baita, sakona eta arriskutsua.

Elementu natural honek obraren protagonista hasieratik bukaeraraino gidatzen duen konpainia modukoa da, aurrerago ikusiko dugun bezala, ibilaldi zirkular bat egiten duena. Joseyk bere bidaia leku berean hasi eta amaitzen baitu: erreka baten ondoan eraikitako etxalde batean [F61]. Modu honetan paralelismoa gauzatzen, ikus-entzunezko simetria narratiboa eta formala zertzen da eta.

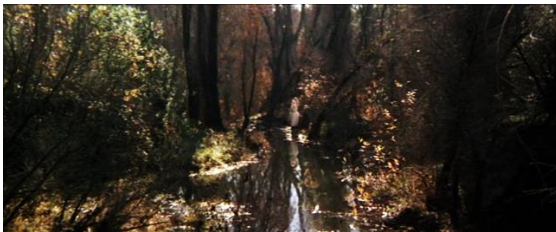


F 60



F 61

Bi etxaldeak, sinbolikoki, toki-ohikoak dira, geografikoki elkarrengandik milaka kilometrora egon arren, badirudi erabat elkar loturik daudela. Hor dago obraren zirkularitatea, ziklikotasuna; izan ere, Josey Walesek erabat suntsituta dagoen eta defendatzeko gai izan ez den etxalde bat uzten du, bere bizitzarekin babesten duen beste batera iristeko [F62 eta F63]. Michael Caronek Josey Walesen transformazio-arkuko obraren zirkulartasuna ulertzen du, berak dioen bezala, “Wales familiako gizonetik gorrotora doa, eta hortik familiako gizonera (berriro). (2002: 52).



F 62



F 63

Estatu Batuetako hainbat naziotatik batetik bestera joateko egiten duen bidea da narrazioa road-movie bihurtzen duena. Baserri bakoitza inguratzen duen ibaiak zeharka gidatu izan balu bezala, egitura ziklikoa gordetzen duen narrazio oso batean zehar. Horrela, bigarren aukera bat eskaini zion, lehen aukeran ezin izan zituenak defendatu ahal izateko. Bigarren aukera horrek kristau gurutzearen itxura hartzen du, barkamenaren eta berrerospenaren bidea hartzen duen erlijioa baita kristautasuna.

Gurutzearen sinboloa hasierako eta amaierako sekuentzietan errepikatzen da. Hala ere, bere esanahiak eboluzionatu egiten du filmean zehar, arimaren salbazio espiritualerako erremedioa izatetik, komunitatearen defentsarako forma fisikoa izatera pasatzen baita.

Hasieran, bere familia salbatzeko ezintasunak Wales horien arimak zaintzera behartzen du. Bota Gorriek bere etxea suntsitu eta familia akabatu dute, Josiek berandu iritsi baita bere senideak defendatzera. Horregatik, bere emazte eta semearentzat hilobi bat zulatzen du, eta horien hilobian adarrez egindako gurutze bat iltzatzen du. Etsipen eta frustrazio horren aurrean bat-bateko gurutzea besarkatzen du eta bere ondoan hilobiratzen da jada hilda dauden senideekin atsedean hartzeko.

Filmaren amaieran, Wales baserritar soila izatetik mitoa izatera pasa denean, prest dago bere maiteak babesteko. Bota Gorrien erasoak ez du ustekabeen harrapatzen. Horiek agertu baino lehen, berak eman baitizkie bere jendeari defentsarako jarraibideak. Horregatik, azken sekuentzia honetan, gurutzea Waleseko pertsona maiteen defentsa fisikoa –gorpuzduna– sinbolizatzen pasatzen da [F66 eta F67]. Bestela esanda, gurutze

kristauaren eraldaketa kontzeptual hura, erredentzio egoeratik gerra egoerarako metamorfosi sakratutzat har liteke. Filma hasten denean sufrimendua eta mina jasateko erabiltzen du Walesek; aitzitik, amaieran, gurutzeak mendekua sinbolizatzen duen ikurra dugu.



F 64



F 65



F 66



F 67

Nazio amerikarretara egiten duen bidaian, Joseyk hainbat estatuen mugak zeharkatzen ditu, komunitate batzuk besteetatik bereizten dituzten zenbait frontera. Horietako bakoitzetik kide berri batek bat egiten du bere kausarekin. Ez da kasualitatea, Wales taldearen heterogeneotasun horrek kontraste handia egiten baitu talde unionistaren uniforme homogeneousarekin. Edward Buscombek ederki definitzen du:

The outlaw Josey Wales filmean, Eastwoodek heroi eponimo baten papera egiten du, hasieran bakarti bat bezala hasten da, tradizioz heroi westerniarrak diren bezala, bere inguruan, mailaz maila, pertsona ezberdinez osatutako taldea biltzen du, emakume batzuk, *cherokee* zaharra, ironiaz beteriko hartualdia duena, eta kaleko txakur bat.

Narrazioak, metaforikoki, Walesek gizakiaren gutziak ezarritako lurralde mugei buruz duen iritzia argitzen duen eszena bat eskaintzen du. Bere familia hil ondoren, Joseyk errebolber bat erreskatatu du errautsen artean, lehen esan bezala [F68].

Bereziki, punteria praktikatzeko aukera guztien artean, Walesek bere etxaldea inguratzen duten hesietako baten ardatz bertikalean apuntatzea erabakitzen du [F68]. Modu metaforikoan, protagonista tiroka ari da gizakiak sortutako tramankulu fisiko baten gainean, lur zati bat bestearengandik banatzeko (edo isolatzeko), estatuek bere lurraldeekin egiten duten bezala. Lan honek mugak zeharkatzeaz hitz egiten du, eta ezabatzeaz ere bai. Horregatik, Walesek hainbat estatu amerikarretatik bidaiatzen du. Elkarbizitzari buruzko oda bat dugu. Izan ere, zur zati honekin miazkatu egiten da, erabat zulatuta utzi arte. Planoa bera arduratzen da xehetasun hori azpimarratzeaz, ondo zehaztuta eta garbi geratzen baita hartunearen eremu-sakontasunaren ikuspegiaren barruan.



F 68



F 69

Eszena hau aurrerago esplizituki azalduko denaren alegoria da. Protagonista Rio Santora heltzen denean, lurralde komantxera doa. Bertan, natibo amerikarrekin bakea eta bizikidetzaz ezarri nahi ditu. Harrigarria da tribuko buruzagia, *Ten Bears* deitua, Josey Walesen oso antzeko pertsonaia izatea, horregatik azkar sintonizatzen dute eta euren arteko elkarriketa emankorra da.

Biek orbainak partekatzen dituzte, Walesek aurpegian darama eta *Ten Bearsek*, kasualitatez, bihotzean [F70]. Biek ala biek euren senideen galera irudikatzen dute, eta “kasaka urdinen” biktimak (buruzagi natiboak esaten duenez) direla irudikatzen dute. Ez batak ez besteak ez diote beldurrik heriotzari, “maitasunik gabeko bizitza are zailagoa baita jasateko”, Walesek argitzen duen moduan. Biak armada unionistak ezarritako zibilizaziotik at bizi dira, horregatik “*outlaws*” bezala hartzen dira. Biak nomadak dira, *Ten Bears* bere bizimoduagatik, Josey arrazoi politikoengatik. Biek dute fedea naturan bizi diren beste izakiekiko elkarbizitzan. Bereizten dituen gauza bakarria ordezkatzeko duten jendea da. Horregatik Josey hesiaren kontra egiten du tiro.



F 70

“Ziurtatzen dizut gizonak elkarrekin bizi daitezkeela elkar hil beharrik gabe”. Esaldi honekin laburbiltzen du Josey Walesek filmak publikoari helarazi nahi dion kritika. Sezesio-gerra hondoko testuinguru hartuta, paradoxikoa da legetik kanpo geratzen direnak, gizartearen mugetatik kanpokotzat jotzen direnak, zibilizazioa eta aurrerapena – Unionistek gorpuztuak– itunak egiteko eta elkarrekin bizitzeko gai izatea, lurrari mugak ezarri beharrik gabe. Mendebaldeko gizakiak bere lurraldea eta jabetza mugatzeko duen etengabeko beharraren aurrean, Josey Walesek elkartrukean eta lankidetzan bizitza, bakea eta askatasuna daudela ulertzen du.

Rio Santon ezartzen duen komunitatea Erika Behrisch Elcek aztertu izan du, Royal Military College of Canada-ko ikertzailea. Homek konparatu egiten ditu pluralismoak eta sinpletasunak markatutako gizarte berri hori.

Josey Walesen erretratutako gobernuak familia-unitatearen suntsipena irudikatzen du, eta, bere etxea zein mantenua suntsitzen duen sistema baten aurka matxinatzean, Walesek, bere biziraupena eta bere zaintzapean egon daitezkeen beste batzuen ziurtatzeko beharrezkoa dena baino ez du egiten. Etsaitasunezko egoera, besteen bizitza hobetzeko (2016: 65–66).

Aitzitik, legearen barruan lan egiten duten agenteek –Terrill eta Bota Gorriak– ez dituzte onartzen kanpoko kulturen bizimoduak eta pentsamoldeak; lanak salatzen duenez, iparraldeko estatuek irudikatutako ustezko aurrerapena eta zibilizazioa, Abraham Lincolnen irudian gorpuztuak, maskara bat besterik ez dira, mendebaldeko gizakiak inguratzen duen guztiaz preso hartu nahi duena. Trenak talka egiten du, bai fisikoki, bai kontzeptualki, lurraren banaketa naturalarekin –itsadarretan eta ibaietan irudikatuta–. Tren-sarea, gizakiaren sorrera eta mendebaldeko kulturaren hedapenaren sinbola amerikar lurraren luze-zabalean, armada Unionistak gerra garaitzeko erabili zuen eta.

Ez da kasualitatea narrazio honetako figura antagonistak armada Unionistak ordezkatzea. Haiek ezarri zituzten gaur egun komunitate amerikarra denaren oinarri politikoak eta administratiboak. Eastwoodek bere gizartearen oinarri izan ziren jatorri basati, beliko eta suntsitzaileak salatu nahi dituela dirudi. Agintari politiko unionistek ez zuten zalantzarik izan bost tribu ezberdinetako bertakoak, “Nazio Zibilizatuak” deituak (“Mendekatutako Nazioak ez deitzeagatik), bertako lurretatik beste batzuetara eramateko, iparraldeko lurjabeek hala nahi izan zutelako. Jasan zuten exodo horri “Malkoen bidezidorra” deitu zitzaion, bertako komunitateko kide asko hil baitziren martxan –gizonak, emakumeak eta haurrak–.

The Outlaw Josey Walesek AEBetako istorioaren pasarte ilun hori dakar Lone Watie pertsonaiaren bitartez. Cherokee zahar bat, bakartia eta beldurtia, txabola batean ezkutaturik bizi dena, oihan baten barrenean. Joseyk bertako zaharrari segada bat ematea lortu du, arraro samarra den fenomeno. Baina, Lonek Nazio Zibilizatuetakoko partaidea izan zenez, bere herriko nortasuna eta esentzia galdu zituen aspaldi. Horregatik, Lone Watie Abraham Lincolnek janzten zuen kapela eta jakarekin aurkezten dute eta “gizon zuria” baino motelagoa da. Joseyk bezala, Lonek emaztea eta bi seme-alaba zituen, “baina guztiak exodo luzean hil ziren”, argitzen du.

Lone Watie oso pertsonaia garrantzitsua da Josey Walesen traman, bere bidean laguntzen baitio eta aholkulari lanak egiten baititu. Gainera, bere eraldaketa-arku propioa dauka. Bere jatorriranzko bilaketa batek, cherokee bezala, bere herriaren esentziak, handituz zihoanean, ahantzi egin baitzuen, edo, hobeto esanda, ahanztera behartu zuten. Bestela esanda, “zibilizatu” izatetik “basatia” izatera igarotzen den inboluzio gisa laburbil daiteke pertsonaia honen eraldaketa.

Ematen duen lehen urratsa, Unionisten konplize bezala lotzen duten jantziatik askatzea da. Bere herriaren aurkako atentatuak egin zituztenekiko arbuioa eta gorrotoa bikain irudikatzen da Abraham Lincoln sinbolizatzen duten jantziak erretzea erabakitzen duen eszenan. Bere eraldaketa erabat beteta ikusten da gerrarako prestatzen denean. Aurpegia bere herriko ikurrekin margotzen du. Haren ustez, makillaje horrek bere “heriotzaren

maskara” irudikatzen du [F72]. Horrela, Lone Watiek eraldaketa-arkua ixten du, bere iragan zibilizatua atzean utziz eta betidanik izan behar zuena izatera itzuliz.



F 71



F 72

Benolielek dio, Eastwoodek Vietnamgo Gerraren hondamendiaren eta Watergate kasuaren eskandaluaren ondoren suntsitutako, deseraikitako, desitxuratutako eta garaitutako Amerika baten aurrean emandako erantzuna dela obra hau. Haren aburuz, narrazioak Sezesio Gerra Vietnamekoarekin parekatzen du, “mundu abandonatu horren bidean inor uzten ez duen heroi humanista berri bat sortuz” (2007: 40). Eastwoodi berari ez zitzaion axola horrelako harreman tematikoak sortzea. Hala ere, berak “interes handiagoa zuen kontaktzen zuen ‘sagan’ eta bere pertsonaiaren eraldaketan” (Schickle, 2010: 127).

Berrikuspen historiko hori justizia-ariketa da. Bai mendebaldeko konkistaren mitoak kontuan hartzea ahaztu zuenentzat, bai kondaira bihurtu zirenentzat. Eastwoodek ez du inoiz aukera pasatzen uzten publikoari Estatu Batuen jaiotzaren inguruan gertatu zenaren begirada historiko-errealista eskaintzeko. Ekintzaren motorra justizia izanik, Kaliforniako zuzendaria pedagogia historikoa burutzen saiatzen da ahal duen guztietan.

5.1.3. Pale Rider

*The Lord certainly does
work in mysterious ways.*

5.1.3.1. Sinopsia

Hull Barret eta Carbon Canyoneko (Kalifornia) meatzari xumeek ahalegin eta motibazio guztiak jartzen dituzte urrea beren lurretik ustiatzeko, aurrera egiteko itxaropenarekin. Coy Lahooddek, meatze-inperio bateko presidente zekenak etengabe erasotzen dizkie kanporatzeko asmoz. LaHoodek bertan meatzaritza hidraulikoaren sistema ezarri nahi du, lurra ustiatzearen kontura aberastu den metodo industrial bat, hitzez hitz.

Meatzarien zorionerako, Megan Wheeler neskato triste batek otoitz egiten du, Jainkoaren laguntza bila. Bere erreguei erantzunez, Lahood Cityn predikaria omen den kanpotar bat agertzen da. Honek Hull Barret babesgabea defendatzen du Lahoodeko gizonak jipoitzera zihoazenean. Eskerrak emateko, Hullek bere etxera eramaten du eta, horrela, jende talde horren gainean dagoen mehatxuaren berri ematen dio.

Carbon Canyonen dagoen bitartean, predikariak, meatzarien gogo biziberritzen du, eta Lahoodeko gizonak kanpamendura hurbiltzea saihesten du. Egun batean, urrezko pipita handi baten aurkikuntza ospatzea erabakitzen dute, hirira apetaren bat erostera joanda. Han, Coy Lahood Predikatzaillearengana hurbiltzen da, hura erosteko asmoz. Hala ere, bere lagun berriak defendatzeko ahaleginean jarraitzen du, eta Carbon Canyonera itzultzean, Lahoodek jakinarazi dion ultimatumaz azaltzen die: bere aurkako salaketa guztiak bertan behera uzteagatik mila dolar onartzen ez badituzte, Stockburn komisarioa kontratatuko du haren legea bete dezan.

Hull Barretek bere lagunak motibatzen ditu eta borroka egiteko eskatzen die. Ordurako Stockburn hirian dago. Spider mozkorra hil ondoren, bere semeak etxera itzultzen dira gorpuarekin. Predikatzaileri jakinarazten diote komisarioa eta haren sei laguntzaileak hirian daudela haren zain. Horregatik, Hullekin batera, Lahooden seme Joshek zuzentzen duen meatzaritza hidraulikoaren erauzketarantz doa. Makina guztiak suntsitzen dituzte dinamitaz. Honen ondoren, Predikatzailleak, bakarrik hirirantz joatea erabakitzen du. Zaldia Hulletik uxatzen du eta berarekin joateko aukerarik gabe uzten du.

Banan-banan, komisarioaren laguntzaile guztiak hiltzen ditu, hark amaierarako uzten ari baita. Azkenean bakarrik geratzen direnean, Predikatzaillea beragana hurbiltzen da, Stockburn baino azkarragoa da eta hainbat aldiz tirokatzen du, hil arte. Modu berean, Hullek Lahood erailten du. Horren ondoren, Predikatzailleak bere zeregina bete duelakoan dago eta etorri den lekutik abiatzen da. Megan ez da garaiz iristen maitemindu den gizonari agur esateko.

5.1.3.2. Analisisia

Pale Rider (1985) Clint Eastwoodek orain arte egin duen western espiritualena da. Bertan, bere gainerako lanetan planteatzen dituen kezka tematikoak azaltzen dira, narrazio honen ezaugarri diren zenbait ñabardura erlijiosorekin batera. Westernaren estereotipoak eta kristautasunaren kanonak bakea, naturarekiko harmonia, hazkunde pertsonala eta justizia defendatzen saiatzen den istorio baten zerbitzura jartzen dira. Bestalde, lan hau ekologiaren aldeko kantua da. Baliabide naturalak ustiatzeko metodo basatien aurkako erreplika.

Pauline Kael *New Yorker* egunkariko kritikari ospetsuak asmatu egin zuen “western artistiko” (1985) bezala definitu zuenean, non apenas antzeman daiteke egunaren argiztapen naturala pantailan –izan ere, bai itzalek bai argiztapenak, berebiziko garrantzia hartzen dute film honen forma plastikoan–. Horregatik, John Edgar Browningek “western gotiko-amerikarra” izendatu zuen. Bere esanetan, “western amerikar klasikoaren egitura spaghetti western edo Eurowestern elementu gotikoekin uztartzen duen western mota berri bat” (Miller & Bowdoin Van Riper, 2013: 214). Autore berak asmatu zuen iradoki zuenean *Pale Rider High Plains Drifter* (2013: 219) infernuaren segida espiritualala zela. Izan ere, William Beardek, narrazio hau, *High Plains Drifterren* heroia, bizidunen mundura bigarren aldiz itzuli izan balitz bezala dela proposatzen du, eta bere “trebetasun supernaturalak, kolpe jainkotiar” (2000: 32) modukoak direla iradokitzen du.

Shanen oinarria hartuta, *Pale Riderrek* lekukoa hartu eta gaika berreskuratzen du gizakiaren eta natura menderatzeko duen gaitasunaren inguruko lana, baita beste pertsona batzuen ere. Robert Banksek bi filmak “salbazioaren dramak” bezala hartzen ditu (Marsh & Ortíz, 1997: 59), bai fisikoki eta baita espirituali ere. Hala ere, Terry Lindvallek, bere aldetik, Jainkoaren “errebelazio” bat dela uste du. Izan ere, Eastwoodi beti kostatu izan zaio hutsetik gidoi batetik abiatzea, “bere mugak ezagutzen ditu eta istorioak bere eskuetara iritsi arte itxaroten du” (Vinocur, 1985).

Bai *Shanen*, bai *Pale Riderren*, hirugarren batek esku hartu behar du, ekintza garatzen den komunitateetik kanpo, ahulenak defendatuko dituen etxetik bota nahi dituztenetatik, beren lurak bereganatzeko. Cuellarrek, ordea, interpelazio argi hori kritikatu du, esanez Eastwoodek “jasotako eragin mota guztiak gaitzen dituela eta western klasikoaren ikuspegi metafisikoa aurkezten duela argumentu eta muntaia fantastiko tipiko baten bidez” (1999: 68).

Bibliako pintzelkada batzuek irudi erlijiosoak marrazten dute western honetan. Naturaren eta komunitatearen arteko muga zeruaren eta infernuaren arteko muga bihurtzen da hemen. Mugako heroiak, hortaz, zerutik infernura bidaiatzen du, ahulenei laguntzeko asmoz, Bibliak dioen bezala: “*So the last shall be first, and the first last: for many be called, but few chosen*” (Mateo, 20: 16 Jacobo Erregearen Bertsioa).

Narrazio honek lanbide beraren bi ikuspegi erabat kontrajarriak ditu: meatzaritzarena, hain zuzen. Alde batetik, meatzari xumeak daude, natura errespetatuz, beren pikotxekin ahalegin fisiko handiak egiten dituztenak lurrean ezkutatuako urrea ateratzeko. Bestetik, Coy Lahood gutziatsuak ez du zalantzarik ingurunea menderatu eta nahierara moldatu duela, suntsituz, bere aberastasun ikaragarria handitzeko. Bi begirada kontrajarri horiek bi bizimodu erabat desberdin eskaintzen dituzte. Bata zorrotza, zuhurra eta moderatua, eta horren alde egiten du narrazioak. Bestea, aldiz, gehiegizkoa, autoritarioa eta gaixobera. Lanak gizakiaren zikoizkeriaren ahalmen usteltzaile handiaren adibidea eskaintzen du, legala dena gaitzen duena, fisikoa dena zeharkatzen duena eta espiritualtasunera iristen dena.

Horrela, Eastwooden AEBetako gobernu erakundeak kritikatzeko obsesioan, norbanakoaren partikularren indarra eta ekimena goratzen berriz ere. Kasu honetan, legeek laguntzen ez dituen meatzariak, beste indar baten bila daudenek, hain zuzen, euren bakea eta lasaitasuna berreskuratzen. Eastwoodek botere erlijiosoari haragia emango dio beldurtuta dagoen komunitate bati laguntzeko eta, aldi berean, faktorien eta industrializazioaren gehiegikeriei aurre egiteko.

5.1.3.2.1. Bibliako mugako heroiak

Pale Riderrek mugako heroiaren inguruko begirada berria osatzen du. Pertsonaia arketipiko honen bidez, azpigenero bat sortzen da, “Western erlijioso” dei dakiokena, mugako figura honen papera hemen Heriotzak irudikatzen baitu. Segaren ordeztuak eta kaputxaren ordeztuak kapela beltza jantziz, pertsonaia honek mundu zerutiarra eta lurterra banatzen dituen muga zeharkatzen du, tentazioak ezagutzen ditu, nola saihestu badaki eta deabruarekin ere negoziatzen du. Horra hor, Pezzotaren arabera,

lanaren originaltasuna: “Erregistro oniriko, fantastiko eta erregistro errealista baten” (1997: 123) arteko koexistentzia. Protagonista mugitzen duen ardatza justizia da. Egoera txarra jende talde ahul eta errugabe batentzat, Jainkoaren legeak konpondu behar duena. Modu honetan, narrazioak, zenbait alditan, bertan gertatzen diren gertaeren irakurketa erlijiosoa egitera gonbidatzen du.

Hasieran, protagonistaren helburua meatzari beldurgarri batzuen bihotzetan animoa piztea da. Horregatik, predikari soil bezala aurkeztua da, jaunaren zerbitzari bezala, alegia [F73]. Hala ere, Lahoodekin topo egin ondoren, bere keinu atsegina beste beldurgarri bategatik aldatzen du [F74]. Bere zeregina aldatu egiten da, horren tresnak bezala, meatzariak motibatzen saiatzetik pistolari krudelak hiltzera pasatzen baita.

Bere izaeraren eraldaketa hori, Stockburnek berarekin dueluan sartzera gonbidatzen duenean lortzen du. Predikari bezala identifikatzen duen altxagarria, bere benetako nortasuna baieztatzen duten errebolberrengatik aldatzen du, Heriotza [F75 eta F76]. Horrela, jende gizajo honen arazoak bere eskuarekin konpontzea erabakiko du. Zeruetako erresumatik jaisten da, elurtutako mundu “jainkotiarra” erasotzen duten deabruak ezabatzen ditu, eta, bere lana burutu ondoren, mendi elurtuetan gora itzultzen da.

Gizarte arruntetik at dagoen heroia komunitate berri batera heltzen da. Hango arazoak identifikatu eta aztertzen ditu. Gero, bere aldea zein den jakinda, liskarrak baretzea edota konpontzea erabakitzen du, armak edo berbak direla medio. Berezitasuna, obra honetan gizartea eta mundu basatia markatzen duen frontera da, kasu honetan, muga erlijioso-biblikoan topatzen dugulako: infernua eta zerua, mendiak eta harana, Predikaria eta Heriotza, argitasuna eta itzalak. Horra hor, *Pale Riderren* aurkaritzak.



F 73



F 74



F 75



F 76

Azken hori mugako heroia ezaugarri komuna da; komunitateko kide sentitzen ez denez, mundu basatiaren zati ere badelako, ordena berrezartzeko bere lana egin ondoren, tokitik alde egin behar du. Gizarteari bere bidea egiten utzi behar dio. Horregatik, *Pale Riderren* paisaian nagusi diren mendi lainotsuetatik jaisten da, eta, narrazioaren amaieran,

elurretan gora itzultzen da mendi horietara [F77 eta F78]. Horrela, pertsonaia protagonista eastwoodiarrak definitzen dituen ilunabarreko esentzia irudikatuta geratzen da. *High Plains Drifterren* kanpotarraren jarrera, *The outlaw Josey Wales* (1976), narrazio honen predikatzailearena bezalakoa da ia, eta William Munny *Unforgivenekoaren* (1992) bera izango da.



F 77



F 78

Istoria hasten da mendietatik jaisten den gizon batekin, Megan goibelaren erreguei erantzunez, zaldi zurbil baten gainean (*Shanek*, hogeita hamar urte lehenago, obra izen berarekin irekitzen duen planoan egin zuen bezala [F79]). Ez da ezagutzen ez bere iragana, ez bere izena, ez nora doan ezta nondik datorren ere. Horiek guztiak dira Eastwoodek Sergio Leonerekin dolarraren trilogian egindako kolaborazioetatik jaso zituen ezaugarri ikonikoak. Narrazioa bere nortasuna ezkutatzen saiatzen da, okultismo kutsu bat emanez.



F 79

Predikatzailea Carbon Canyonera iritsi bezain laster, Hullekin batera, Megan bere etxean dago Biblia irakurtzen, bere amak sukaldatzen duen bitartean. Neska gaztea Jakobo erregearen Bibliako Apokalipsiaren Liburuaren seigarren errebelazioa –kapitulua– errezitatzen ari da, 6: 7-8 salmoa, zehatzago esateko (Jakobo erregearen Apokalipsiaren Liburu 6: 7-8 bertsoia).

And when he had opened the fourth seal, I heard the voice of the fourth beast say, Come and see. And I looked, and behold a pale horse: and his name that sat on him was Death, and Hell followed with him⁶.

⁶ “Laugarren zigilua ireki zuenean, laugarren izaki bizidunaren ahotsa entzun nuen: zatoz eta begira. Begira geratu nintzaion, eta hona zaldi zurbil bat, eta zaldi gainean zebilenak Heriotza zuen izena, eta infernua atzetik zetorkion”. 1569ko Liburu Santuek (6: 7) zaldia berdea zela

Bertso horiek, Zaldizko Beltza Apokalipsiaren lau zaldizkoetako bat dela zehazten dute, “bere izena heriotza da” eta “infernua bere atzetik dator”. Azken honek Lahoodek, Zaldizko Beluri hau agertu ondoren, kontratatu behar izan zituen gizonak ulertzeko balio du, Heriotzari aurre egiteko gai diren deabru talde bat baitira. Aldi berean, Bibliak “heriotzaren” atzetik “infernua” zetorrela zehazteak metaforikoki marraztua geratzen da Predikatzailak bizkarrean dituen orbainetan, atzetik zetozenek atzetik tiro egin izan baliote bezala. Marka horiek esanahi numeriko bat dute, aurrerago aipatuko dudana.

Muntaiak, aldi berean, Meganen bertsoak eta zaldizkoa zaldi zuri baten gainean dagoen plano bat bateratzen ditu [F80 eta F81]. Bere irudia zerutiarrarekin (jainkotiarra) lotzen duen lotura irudikatzeke, bere aurkezpenaren ondoren doan hargunea, Zaldizko Beluriaren silueta kontrargiz atzean ekaitzezko hodei-itsaso batekin elkartzen duen kontrapikatua da [F82]. Honela, bi elementuak bakar batean islatuta geratzen direlarik.



F 80



F 81



F 82

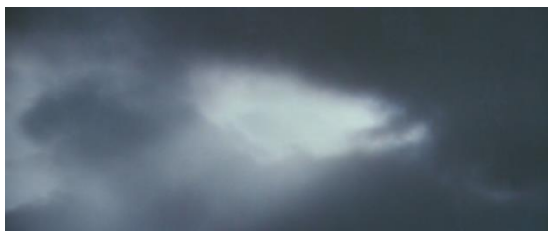
Hodei horiek berebiziko garrantzia dute, Predikatzailaren pertsonaiaren inguruan sortutako fantasia guztia osatzen baitute. Meganen otoitzaren sekuentzian, ez da kasualitatea bere maskota maitearen ehorketa egiten duen lekua, giroa, laino trinko batez inguratua egotea [F83.] Honen ondoren, plano batzuk datoz, non zerua, oso lainotsua, eguzkiaren izpiek zeharkatzen duten [F84]. Sara Anson Vauxek (2010: 42) eszena hau Bibliako pasarte batekin konparaten du. Pasarte horrek kontatzen du nola hodeietatik jaitsi zen Jesus, Jainkoaren semea, filman formalki kontatua fotograma honen bidez: “Eta esan zuen: hona hemen zeruak zabalik ikusten ditudanak, eta Jainkoaren eskuinean dagoen Gizonaren Semea” (Eskritura Santuak, 1569 Zioetan, 7: 56). Hortik, kamerak,

deskribatzen dute. Hemen, *King James Version* (KJV) lanaren itzulpenarekiko koherentziagatik, zaldia “zurbila” (edo beluria) zela zehazten duen hitzez hitzeko itzulpena egiten da.

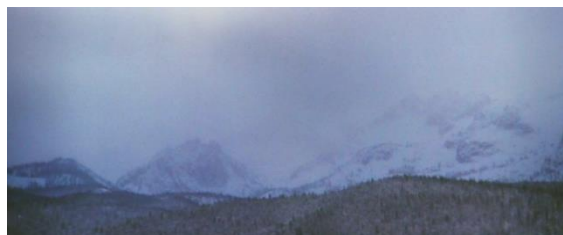
behe-lainoan ezkutatuta eta erabat elurtuta dauden mendien plano orokor bat eskaintzen du [F85].



F 83



F 84



F 85

Urtze-gurutzatuaren teknikaren bidez, narrazioak ideia bat azaltzen du, edo, hobeto esanda, erregu bat, forma hartzen hasten dena: “Mirari bat behar dugu”, esaten du Meganek. Bere otoitzei erantzunez, narrazioak, plano berean, bere komunitatearen arazoak konpontzeko Jainkoarengana jotzen duen gazte etsiarekin elurretan zehar doan zaldizko bat urtzen du [F86 eta F87]. Azkenean, ideia hori errealitate bihurtzen den arte. Giza itxura hartzen du, edo, bestela esanda, gorpuztasuna. Zaldi zuria duen zaldizko ilezuria (edo beluria), lanbrotik, elurretik, zerutik, mendietatik eta otoitzetatik jaiotzen dena [F88].



F 86



F 87



F 88

Predikatzailak Carbon Canyonen barruan egiten duen lehen defentsa ekitaldiari esker, aldi berean irakurketa zinematografiko eta erlijiosoak egin daitezke. Hulek, erreken ibilbidea oztopatzen duen harri handi baten azpian, urrezko zenbait pipitatxo ezkututzen

direla ziurtatuta dauka [F89]. Ezin du harria dinamitatu, harkaitza suntsituko lukeelako. Beraz, geratzen zaion bide bakarra da harria puskatu arte txikitzea. Kolpe askoren ondoren, harria ezin da hautsi. Halako batean, Josh Lahood bere basailu erraldoiarekin gerturaten da. Horren asmoa Predikatzailea beldurtu eta handik uxatzea da. Hori lortu beharrean, protagonistak bere maltzurkeria erabiltzen du etsaiaren basakeriaren aurrean. Mazo batez jotzen du hankartean, eta borrokatik kanpo uzten du. Aurretik, Hullek eta protagonistak min hartu nahi izanez gero lortu ez duten harria erdibitu du.

Lanaren irakurketa zinematografiko batek sekuentzia hura hogeita hamar urte lehenago egindako beste batekin erlazionatzera behartzen du. Zalantzarik gabe, harriaren eszena, *Shane* [F90] filmean bere lurretik erauzi nahi ez den motzondoaren oroipen argia da, hemen harri batekin ordezkaturia (Will, 1985) –Meatzariei erreferentzia eginez–. Bestalde, Predikatzaile soil bat Josh Lahooden soldadurik onenari aurre egiten ikusteak David erregea protagonista duen Bibliako pasartea ekartzen du gogora. Honek, indarrean adimenarekin gaindituz eta artzain⁷ xume bat izanik, erraldoia lurrera botatzen du harri txiki batekin joz, honda batekin jaurtikia.



F 89



F 90

George Stevensen lanari egindako azken omenaldi bat bi narrazioen amaiera-sekuentzietan dago. “Joey Starreten Shane!;come Back! esaldi mitikoaren indar bera ez izan arren, Eastwoodek bere western biblikoari amaiera ematea erabaki du, *Shane* ixten duen eszena formalki emulatuz” (Carlson, 2002: 66) [F91, F92 eta F93]. Lan batean zein bestean, benetan miresten duen aitaren irudia nola urruntzen den ikusten duen gazte baten atsekabea kontatzen da. Hull asko maite duen arren, Megan Predikatzailearekin maiteminduta dago, bertan ikusten baitu berak ez duen “aita” babeslea. Joaten ikustean ezin dio penazko negarrari eutsi [F94, F95 eta F96]. *Shaneko* Joey Starret Meganek bezala, maitasuna eta kemena erakutsi dien gizonarekiko sentitzen dituen maitasun eta esker oneko hitzak oihukatzen dizkio haizeari. Bere aita maite duen arren, Shanen aurkitzen du bere burua proiektatzeko figura. Shane da Joeyrentzat jarraitu beharreko aitaren irudi eredugarria. Horregatik, alferrikako erreguak oihukatzen dizkio beraiekin itzul dadin. Hitz horiek hutsera erortzen dira, metaforikoki, kontakizun batean zein bestean, haizeak eramaten baititu.

7 Predikatzailea ere artzain erlijiosotzat har daiteke.



F 91



F 92



F 93



F 94



F 95



F 96

5.1.3.2.2. Frontera. Zerua eta Infernua

Patroi komun gisa kolore zuria duten elementu guztiek –elurra, lanbroa, hodeiak, zaldia, ile urdimak– zerua (Paradisua) irudikatzeko balio dute. Hau argi eta garbi sinbolizatuta geratzen da Stockburnek eta bere laguntzaileek Spider akribilizatzen duten sekuentzian. Bere krimen handia Lahood deabru baten aurrean fanfarroitzea izan da aurkitu berri duen pipita ederra dela eta. Bitxia da Spider, meatzarien komunitatearen barruan, bekaitzez (Hulleko urrezko pipitaren aurkikuntzaz haserretzen denean), koldarkeriaz (Lahood erasotzeari uko giten dionean) eta harrotasunez (urrezko pieza handi batekin topo

egitean aberastu egin dela uste duenean) puzten duen pertsonaia bakarria izatea. Eta bere bekatuak dira heriotzara eramaten dutenak.

Bere gorpua, elurraren gainean dago, bereziki distiratsua den sekuentzia horretan. Ez da kasualitatea bere gorpua ahozpeztan geratzea, zerura begira (paradisura) [F97], horrek bere esanahi berezia bereganatzen duelako filmaren amaieran. Hain zuzen, Predikatzailak Stockburn komisarioa hiltzea lortzen duenean (honek Spider hil zuen toki berean), bere gorpua lurrun botata uzten du. Eta, bitxia bada ere, jada ez dago errugabeen arima babesten duen elur zerutiarrez estalita (Spiderrekin gertatu zen ez bezala). Bere gorpua ahozpeztan geratzen da, lurrera begira edo, beste era batera esanda, infernura [F98]. Paradisuan ez dago lekurik Stockburn bezalako izaki batentzat, deabruaren morroia, obra honetan Coy Lahooden pertsonaia irudikatua, aurrerago azalduko den bezala. Sekuentzia honek narrazioaren ikus-entzunezko hizkuntza aberasten duten metafora erlijioso ugari gordetzen ditu.

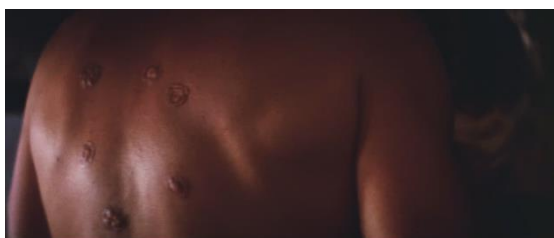


F 97



F 98

Stockburnek Lahood intimitate eta susmo une batean kontaktzen du, iraganean Predikatzaila ezagutu zuela. Hala ere, aitortzen du ezinezkoa dela gizon hura handik ibiltzea, berak badakielako hilda dagoela. Honek, Zaldizko Beltzak bere bizkarrean ezkututzen dituen sei orbainei erantzuna eman diezaike [F99]. Sei marka horiek bat datoz bai Stockburn komisarioarekin batera doazen sei laguntzaileekin, [F100] bai protagonistak bere pertsonaia antagonikoki analogoari jaurtitzen dizkion sei balekin [F101]. Sei zenbakia hiru aldiz errepikatzen da obran zehar. Horrela, filmak “666” osatzen du, “Piztiaren zenbakia” bezala ezagunagoa dena. Era honetan, deabrua irudikatzen duen pertsonaia baten presentzia gogoraraziz.



F 99



F 100



F 101

Zehaztu beharra dago komisarioaren laguntzaileek ezaugarri beldurgarriak dituztela, espektralak bezala. Lehenik eta behin, itzal beltz eta argi gorrien artean, Lahooden etxea irudikatzen duen eszenatoki infernu gorrian, argiztatuak eta antzestuak diren modua [F102]. Bitxia bada ere, tximiniako sugarren aurrean jartzen ditu, suaren alboan, infernuaren oihartzuna burura ekarriz. Bigarrenik, tonu zurbileko gabardinek mamuek janzen dituzten manta arketipikoak gogorarazten dituen uniforme osatzen dute [F103]. Bukatzeko, modu bereziki robotikoan edo mekanikoan mugitzen dira, nahiago izanez gero; ez dute bizitzarik. Aldi berean, Zaldizko Beluri espektro horiek guztiak hiltzen dituenean, ez dute oinaze edo sufrimendurik erakusten, besterik gabe hil egiten dira.



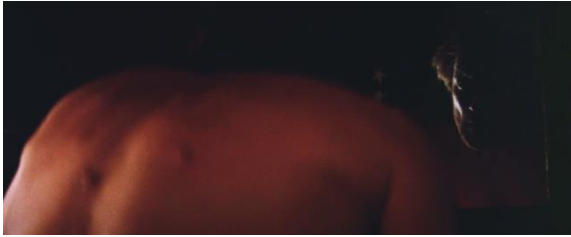
F 102



F 103

Predikatzailea eta komisarioa elkartzen dituzten ezaugarrietara itzuliz, biak dira haiek baino figura boteretsuagoen zerbitzariak. Jainkoa, Predikatzailearen aldetik, Heriotza errepresentatzen du; eta, zikoizkeriaren deabruaren kasuan, Mammon, Lahoodek ordezkatzeko duena, Stockburnen kasuan. Biak pistolero beldurgarriak dira, batak zein besteak erabat ongi gogoratzen ez duten iragana partekatu dute (argi dagoena da lotura bat dagoela elkarrekin), ez da bietako inoren jatorria ezagutzen, zerurantz jiratzen diren eta bi pertsonaiek gogorarazten dituzten mendi lainotsuak izan ezik.

Antzekotasunek maila formala ere lortzen dute, biek ile-urdina baititute, antzeko adina eta, batak zein besteak, gutxienez sei tiro jasotzen dituzte. Narrazioak argitu eta antzerako moduan taularatzen ditu filmean zehar. Lehenik eta behin, bi izakien aurpegi hilotza argi-contraren teknikari esker agerian geratzen da. Predikatzailearen kasuan, Hulleko etxearen ispiluan begiratzen denean, bertan heriotzaren aurpegia ezagutzen da [F104]; eta Stockburnena, aldiz, bizitzeko aukeratu duen tokiko leihotik begiratzen duenean, Coy Lahooden etxea [F105]. Modu honetan, bi mamu edota bizitzaz haratago dauden bi indarren arteko borroka hasi delakoan gaude.



F 104



F 105

Filmaren konposizioak mendia narrazioaren barruan beste pertsonaia bat bihurtzen du. Mendiak zerurantz egiten du, bere kopa elurtua du eta bertatik Zaldizko Beluria jaisten da. Hortaz, esan genezake mendia dela paradisura edo zerura heltzeko bide zuzenena. Elementu horrek naturaren indarra irudikatzen du, eta Jainkoaren errepresentazio gisa har liteke obraren barruan. Horregatik, Stockburnek Spider erail aurretik, mendia gurutziltzatuta agertzen da komisario odoltsuaren atzean. Ez da kasualitatea, pertsonaia honen sinbolismo satanikoa osatzeko, kameraren angeluak eta posizioak bat egitea, justu mendiaren aurrean alderantzizko-gurutzea marrazteko, satanismoaren ikurra, alegia. Horrela, Stockburnen borondatea nagusitzen da [F106].

Hala ere, kontakizunaren amaieran, mendia berriz agertzen da, oraingoan Zaldizko Beluriaren atzealdea babesteko [F107]. Mendiak errebantxa hartzen du bere morroiak deabru komisarioa akabatzen duenean. Azken tiroa eman baino lehen, obrak Stockburnek Predikatzailaren benetako nortasuna ezagutu duela ulertarazten du, harri eta zur geratzen baita bere presentziaren aurrean, eta ez du bere arma ateratzen ere egiten. Heriotzaren aurrean ez dago zer egiterik, gainera, mendia-jainkoa atzean izanda.



F 106



F 107

Fikzio hau zenbait zertzelada erlijioso dituen westerna denez, mundu basati eta zibilizatuaren arteko mugak nonbait ezkutatuta egon behar du. Nahiz eta hasieran esan dugun elurrak eta hodeiek paradisua irudikatzen dutela, bai eta mendiak bere jauna ere, logikak ezartzen du, aginduz, infernua ere egon behar dela, eta, beraz, deabrua ere bai.

Galdera horren erantzuna Lahooden etxean dago. Bertan infernua irudikatuta geratzen delako eta, beraz, infernutik kanpo zerua dago. Bi munduen arteko muga aurrerago aipatu ditudan bidegurutzetan zehar marrazten da. Lahoodeko etxeko leihoen markoak gurutzeak marrazten ditu [F108 eta F109]. Har ditzaketen forma ugarien artean, narrazioak, Lahooden etxea eta gainontzeko elurtutako lurraldea gurutzeen bidez banatzea aukeratzen du. Iluntasunaren aurkako argi borroka hau Carlos Agilarrentzat “kanpokoen izaera uberrimikoa barnealdean tenebrismo piktorikoarekin aurrez aurre jartzen duen irizpide estetiko” da (2010: 180).



F 108



F 109

Lahood ez da inoiz etxetik irteten. Azaltzeko modurik errazena bere ezaugarri den koldarkeria soila da. Hala ere, badago bigarren irakurketa erlijioso bat, muntaiak eskaintzen duena. LaHood Predikatzailea erosten saiatzen da. Kasualitatez, Spider traizionatzen duten bi tentazioak. Zaldizko Beluria, mugako heroia den aldetik, badaki trikimailu horiek saihesten. Meganek berarekin egin zuen bezala, honek Bibliaz baliatzen da Lahooden benetako aurpegia argitzeko, Mammon deabrua bezala identifikatzen duena: *“Can 't serve God and Mammon both. Mammon being money”* 8, enpresari zikoitzari esaten dio, harrotasunez josia.

“Mammon” hitzaren zenbait itzulpenek diruari eta zekenkeriari lotutako esanahiak ekartzen dituzte gogora. “Mammon Jesusek diruarekiko duen oposizio nagusia da” (Pikaza, 2018: 8). Diruak eragin dezakeen ustelkeria espiritualaren haragitze deabru modukoa. Honek zentzu handia du, Lahooden jokabidea motibatzen duen ezaugarri nagusia gutizia baita. Carbon Canyon hartu, kosta ahala kosta, eta ordainak kontuan hartu gabe, bertan modu baketsuan bizi diren meatzariak hiltzeko gai ere bada. Zekenkeriagatiko zigorrak narrazioan forma hartzen du Predikatzaileak Josh Lahooden eskuan tiro egiten duenean [F110 eta 111]. Halaber, berea ez den lurra lapurtzen saiatzen den esku bekatarian. LaHood urre bila dabil, baina jasotzen duen gauza bakararra beruna da.



F 110

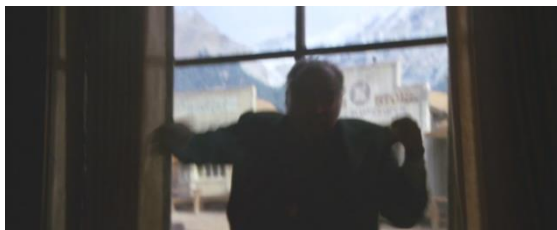


F 111

8Itzulita: “Ezin dira Jainkoa eta Mammon aldi berean zerbitzatu. Mammon dirua da”. Predikatzailea, zalantzarik gabe, Jacobo Erregearen Bibliako (King James Version) Mateo 6: 24 salmoa aipatzen ari da, honela dio: “No man can serve two masters: for either he will hate the one, and love the other; or else he will hold to the one, and despise the other. Ye cannot serve God and Mammon”.

Itzulita: “Inork ezin ditu bi jaun zerbitzatu, bata gorrotatu eta bestea maitatuko duelako, edo bata iritsi eta bestea gutxietsiko duelako; ezin dituzue Jainkoa eta aberastasunak zerbitzatu”. (Eskritura Santuak, 1569, 6: 24).

Lahood itzalen jaun bezala definitzen duen ideia hiltzen den moduan formalki osatua geratzen da. Deabru hau Predikatzaila hiltzera doanean, Hullek lehenago iristen da eta bere atzetik tirokatzen du. Modu honetan, deabruaren gorpua balaren talkaren ondorioz proiektatuta irteten da, apuntatzen zuen leihorantz, honela “mugako” gurutzea hautsiz [F112 eta F113]. Hala ere, hortxe geratzen da, bere etxetik erabat irten gabe, gogora dezagun, infernua. Bi munduen arteko sarbidean, alegia. Stockburn bezala, Lahood ere ezin da paradisuari sartu.



F 112



F 113

5.1.3.2.3. Natura eta Kultura. Arima eta Gorputza

Eastwoodeko unibertsoan gehien errepikatzen den gaietako bat kritika soziala da. Carmelekoak berak zuzentzen dituen narrazio zinematografikoez baliatuko da protesta egiteko, eta, metaforikoki, inguratzen duen munduari eragiten dion gertakariren bat salatzen dute. *Pale Riderren* kasuan, Eastwoodek bere interes ekonomiko-pribatuak, komunitatearen beharrak eta natura lehenesten dituzten korporazioen aurkako eraso argia egiten du. Autoreak esaten duenari so eginez, uste du protagonistak “Estatu Batuetako lezio etiko asko” iragartzen dituela, “bortitza izan daitekeen modu batean, baina baita delikatua ere” (Schickel, 2010: 176).

Obra honek defendatzen du tiraniaren eta abusu fisikoen boterearen aurrean, gizarteak bat eginda eta animoz aldaezina izaten jarraitu behar duela (neurri batean *High Plains Drifterren* esandakoarekin jarraituz). *Pale Riderrek* indar fisikoari indar espiritualarekin aurre behar zaiola azaltzen du. Liskarrak liskar, kontakizun honek publikoa hezi nahi du, ulertaraziz benetako zoria ez dela urrea metatzea, bakoitzaren arima aberastea baizik, zoritxarren aurrean sendotzea, eta iraunkortasunean, fedean eta ahaleginean dagoela bidea.

C. K. LaHood & Son enpresa nagusi den mikrokosmosaren barruan, Meatzarien komunitate txikia bere esku gutziatsuetan erortzeari uko egiten dio. Narrazioak gaikako borroka hori elementu formaletara eramaten du. Alde batetik, meatzariek urrea lurretik ateratzeko erabiltzen dituzten metodoek aurrez aurre dagoen alde bakoitzaren izaerak definitzen dituzte. Hull Barret eta bereak, Carbon Canyonen bizi direnak, euren pala eta pikatzez baliatzen dira aurrera egiteko. Inguratzen dituen ingurune naturala errespetatuz eta ekologikoki jasagarria den bizitza bat eramaten saiatzen dira.

Coy Lahoodek, ordea, meztzaritza hidraulikoaren bidez erosten duen ingurune naturala hondatzen du. Metodo hori ibaien ibilgua desbideratzean datza, estutzen doazen hodi eta tutuen bidez, ura nahi izan besteko presioan irten dadin, non zurrustarekin apuntatzen den lurra deskonposatzeko gai izango den. Gobernu amerikarra egoeraz ohartzeko da eta

meatzaritza estilo hori debekatzen duten legeak izapidetzen hasten da. Arrazoi horrek justifikatzen du Lahoodek falta zaion azken lur zatia bereganatzeko duen irrika. Denbora pasa ahala, bere ustiaketa metodoa debekatuko dute eta hori gertatu baino lehen, falta zaion lur eremua sikatu nahi eta behar du.

Meatzaritza “osasuntsuaren” eta “toxikoaren” arteko elkarrizketa hura bikain iradokitzen da meategi bakoitza ureztatzen duten ibaiadarretan. Carbon Canyonen, meatzariek urrea antzinako erara ateratzen dute. Pikatzek harria apurtzen dute eta xukagailuetan hondakinak garbitzen dituzte. Natura errespetatzean, garbitasuna eta purutasuna mantentzen da [F114]. Lahoodtarren meatzaritzak, aldiz, erreketan ere lan egiten du, baina bere jatorria erabat artifiziala da, industrialia, zikina eta, hitz batean, itsusia. Hortaz, narrazioak eskaintzen dituen irudiak erakusten dute ur masa, zikin eta ilunak, zurrunbilotsuak, natura erabat minduta esanahi ahal dutenak [F115].



F 114

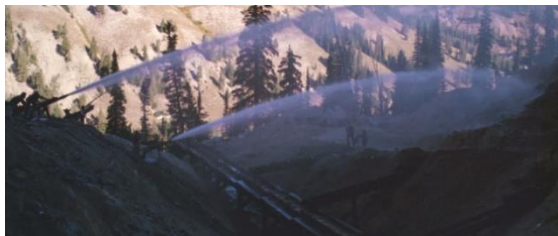


F 115

Ekologismoaren eta errentaren arteko liskar honek maila erlijiosoak ere hartzen ditu. Bi munduen maila formala Bibliakoaren gainetik dago. Zerbaitegatik, mendia, naturaren adierazle gorenaren narrazio honetan, zerurantz altxatzen da [F116] eta “bere presentziarekin filma ireki eta ixten da” (Benoliel, 2007: 48). Aldiz, Lahoodtarren meatze erauzketak, lurrean beherantz, infernurantz, zulatzen du [F117]. Plastikoki guztiz kontrako inguruak dira. Bizimodu bakoitzaren ordezkari eta defendatzaileek beraiek, naturala eta artifiziala irudikatzen dituzten garraiobideak erakusten dituzte. Horrela, Zaldizko Beluria bere zaldi zurian zamalkatzen da meatzari xumeei laguntzeko, eta Coy Lahood, berriz, Sacramentotik (Erljio izena) trenez iristen da, orain arte Carbon Canyonen aurkako ekintza ez eraginkorrek zuzentzeko, zaldiaren arrasto zuria trenaren kea uzten duen hilarri beltzarekin kontrajartzen da [F118 eta F119].



F 116



F 117



F 118



F 119

Filmak naturaren boterea eta zientziarena modu sotilean aurrez aurre jartzen ditu. Zibilizazioa, industria eta irabaziak tradizioaren, naturaren eta esfortsuaren aurka jartzen dituen manikeismoa. Beste hitz batzuetan esanda, Eastwoodek, narratiba honen bidez, westernak izugarri mitifikatutako Estatu Batuen sorreraren egiaren –Lahood anbiziotsu eta ustelak gorpuztua– eta, haren ustez, izan behar zuenaren arteko alderaketa ironikoa egin nahi du: Hull Barreten komunitate miresgarria, ahalegin, ontasun, maitasun eta errespetu balioetan oinarritua. Eastwoodek proposatzen duen urrea bakoitzaren barruan dago. Ausardia, maitasuna, ingurumenarekiko errespetua, bakea eta askatasuna gizabanako bakoitzaren izpirituan aurkitu arte zulatu beharreko balioak dira. Antzezlanak gure arimako meatzariak izatea proposatzen du. Saia gaitezen gure barruko urre distiratsua aurkitzen.

5.1.4. Unforgiven

*It's a hell of a thing, killing a man.
Take away all he's got and all he's ever gonna have.*

5.1.4.1. Sinopsia

William Munny, alargundu berria den familiako aita, baserritar izatera behartua bere bi seme-alabak mantentzeko, barne-ekaitza batean bizi da iragan hiltzaile eta bidelapuraren oroitzapenekin. Nekez ateratzen du aurrera txerriak sukarez hiltzen diren eta lurra lehorra baino lehorragoa duen etxaldea. Egun batean, ile horiko gazte bat, Schofield Kid, bere zaldiarekin agertzen da, “emakume, gizon eta haurren hiltzaile zaharren bila”, izotza baino hotzagoa den pistolaria: William Munny. Haren helburua Big Whiskeyn (Wyoming) emagaldu bat labanaz markatu zuten bi gizonak hiltzeagatik ematen den mila dolarreko saria kobratzea da. Baina hori lortzeko, Williamen laguntza behar du. Egun batez zalantzan egon ondoren, Willek, bere armei hautsa kendu eta Ned Loganen etxera zuzenean joatea erabakitzen du, bere bazkide ohia zena, Kidekin batera, enpresa gauzatzen lagun diezaion.

Aldi berean, Little Bill Dagget sheriff gogorra Big Whiskeyra bi pistolariak hiltzera joaten diren gainerako sari-bilatzaileak arrastoa sartzen ditu. Bob “ingelesa”, W.W. Beauchamp-rekin (bere biografoa) batera, horietako bat da, Little Billen jipoi bortitzak jasotzen dituen herrira iritsi bezain laster. Sheriff beldurgarriak espetxeratu egiten du, eta hurrengo egunean bota. Bob bakarrik joaten da, Beauchampek Little Billen alboan

geratzea erabaki baitu, beste ezer baino gehiago, hark kontatzen zizkion gezurretatik aldentzeagatik.

Gau hartan bertan, Will, Kid eta Ned Big Whiskeyra iritsten dira. Zuzenean doaz Greeleyko tabernara, non prostitutak bizi diren, eta beraiekin hitz egin behar dute eskaintzen duten sariari buruz. Will bakarrik geratzen da behean, egongelan, Ned eta Kid, goiko solairuan, emakumeekin txantxetan ari diren bitartean. Une horretan, Little Bill agertzen da, Will desarmatzen du eta jipoi basati bat ematen dio. Honek Kid eta Ned uxatzen ditu, ihes egitea lortzen dutenak. Willek egun batzuk ematen ditu konortea galdurik, jipoiaren ondorioz, sukarrarekin eta zauriekin. Osatzen denean, bazkideekin biltzen da eta, lehen objektiboa topatu bezain laster hil egiten dute. Hilketak horrek Ned abentura uztera behartzen du, ulertzen baitu bera ez dela beste garai bateko bidelapurra. Etxera itzultzen den bitartean atxilotu, galdekatu eta Little Billen esku torturatzen dute.

Egunsentian, Will eta Kidek bigarren tipoa hilko dute bere babeslekuetik irtetean. Saria kobratzeko Big Whiskeyko mugara itzultzean, Kid behera dator, egindakoaz damututa baitago. Dirua eramaten dien emakumeak Ned Little Billen eskuetan hil dutela jakinarazten die. Horren berri izan bezain laster, Willek Big Whiskeyn sartzea erabakiko du. Greeleyn sartu eta Little Bill eta bere lau laguntzaile hiltzen dituen sarraski bat burutzen du. Honen ondoren, Will bere etxera itzultzen da.

5.1.4.2. Analisia

*Unforgiven*ek Eastwood zinemagintzan arrakasta lortu zuen western generora itzularazten du. Narrazio honek genero amerikarraren bi ardatz tematiko nagusiak mahai gainean jartzen ditu. Alde batetik, justizia, ekintzaren detonatzaile gisa, eta, bestetik, mito bihurtutako mendebalde basatiaren konkista. Kaliforniako zuzendaria westerna osatzen duten estereotipo tematiko eta formaletan oinarritzen da, gizarte amerikarraren sorreraren inguruan bere gogoetak eta ñabardurak plazaratzeko.

Carlos Aguilarren arabera (2010: 203), film honek “hiru hausnarketa gradu biltzen ditu: westerna genero gisa, berak (Eastwoodek) barnean zeraman papera eta bere ibilbide propioa indarkeriaren izar gisa”. Baina azterketa honek bere arreta-gune propioak definitzen ditu eta garatu egiten ditu, narrazioak gaika zer proposatzen duen eta formalki eta narratiboki nola islatzen duen aztertzeko.

Alde batetik, ikerketa honek ez dio garrantzirik eman nahi western generoaren muga tematiko eta formalak definitzen dituen teoriari, horretan oinarritzen den arren obraren azterketa hasteko oinarri batetik abiatuz. Bestetik, analisi honetan ikusiko da komunitatea irudikatzen duten figurak disonantzian sartzen direla eta kanpoko agenteen beharra dutela beren arazoak konpontzeko. Horrek indarkeriazko espirala dakar, bi gai nagusi mahai gainean jartzen dituena. Batetik, justizia (nork ordezkatzeko duen eta nola); eta, bestetik, mendebaldeko basatiaren konkistaren kontakizunaren desmitifikazioa, hau da, westernaren beraren desmitifikazioa.

5.1.4.2.1. Unforgiveneko justizia

Narrazio honek justiziaren gaia bi alderditatik planteatzen du. Obraren hasieran, narrazioak ulertarazten du Big Whiskeyn ez dagoela guztientzako lege komun bat, soilik Little Billek, sheriff tiranikoak, aplikatzen duena, eta hau marko juridikoak ezartzen duenetik desitxuratuta geratzen da. Horrela, delituaren eta zigorraren arteko harremana auzitegietatik kanpo geratzen da, eta sheriffak berak ematen du epaia, bere irizpidea soilik kontuan hartuta eta edozein kexa mota entzungor eginda. Horren ondorioz, justizia eskatzen duenak gizartetik at geratzen diren lekuetan bilatuko du, argi baitago Big Whiskeyn legeek ezarritako kodea ez dutela justiziaren oreka mantentzen.

Lehenik eta behin, justizia beren kode moral eta genetikoan daramaten bi pertsonaiak aurkeztu eta definitu behar dira: zerk batzen dituen eta zerk bereizten dituen, nola hitz egiten duten elkarrekin eta nola geratzen den haien mundua obraren barruan.

Obra osoa egituratzen duen oposizioa antzezten duten bi pertsonaiek Eastwoodek justiziaren bilaketa legetik kanpo eta barruan bereizten duten ezberdintasunak definitzeko balio dute, bi pertsonaiak ia antzeko gizonak baitira, bata komunitatean –Little Bill–, eta bestea kanpoan –William Munny–. Beste ikerlari batzuek (Friedman, 2012, Buchanan eta Johnson, 2005, Buscombe, 2004, Tibbets, 1993, Miller 2000) azaldu dutenez, lanak legea (Little Billen gorpuztua) eta justizia (William Munny) kontrajartzen ditu. Hemen, justizia bi pertsonaien esku geratzen da, eta behin betiko bereizten dituen operatzen duten muga legala da.

Hasteko, bi pertsonaiek izen bera dute, “William”. Euren bizitzen udazkenean sartu berri diren gizonak dira, eta, horregatik, bake espirituala –William Munny– eta soziala –Little Bill Dagget– bilatzen saiatzen dira. Biak bat datoz bizitza berri bat eraikitzen ari direla esatean; Little Billi bere etxea bere eskuekin eraikitzen erakusten zaio eta pipa lasaigarritik erretzen duen etorkizun bat irudikatzen du ataritik ilunabarra ikusten duen bitartean. Aldi berean, Will ere bizitza berri bat eraikitzen saiatzen ari da bere bi seme-alabekin hutsetik abiatuta, horrela, ainguratuta duen baserritik ihes eginez. Redmonek ondo adierazten duen bezala, “aldatzeko ahaleginak egin arren, Little Bill eta Munny beren orainalditik erauzten dira, Alice Strawberryk aipatutako indarkeriaren mekanismoen bidez” (2004: 319).

Horrek pertsonai bakoitzaren etxeak xehetasunez deskribatzera eramaten gaitu, deskribapen soiletik haratago doazelako eta bertan bizi diren gizonen pertsonalitateez asko hitz egiten dutelako. Alde batetik, Little Billen etxea [F120] zuzena eta garbia dela ematen du, eraikuntza prozesu on batean dagoela, ondo landua eta mihizatua. Baina etxea teilatuko zuloz beteta dago, euriaren ur hotza eta gauaren iluntasuna sartzeko. Little Billek edalontziak eta lapikoak jarri behar izaten ditu etxe osoan, urez bete ez dadin. Gainera, bere laguntzaileetako batek dio etxe horrek ez duela “angelu zuzen” bakar bat ere, Little Bill inoiz ikusi duen arotzik txarrena baita.



F 120

Hori guztia komeria baino haratago doa, Little Bill, bere etxea bezala, itxura akastuneko gizona baita, ulermen moral hautsiezinekoa. Baina hori guztia estetika hutsa baino ez da. Bere teiltatu zulatu bezala, Little Bill zirrikitz beteko sheriffa delako, legeak inposatzen dituen angelu zuzenak alde batera utzita, Billek epaitzeko erabiltzen duen erregela propioa darama, angelu bihurrituak eta malmutzak praktikan jarritz. Horrez gain, kontakizun honetan iluntasunak, euriak eta lanbroak moraltasunerako ikusmen ona oztokatzen duten elementuen esanahi sinbolikoa hartzen dute; izan ere, aurrerago ikusiko den bezala, indarkeria eta krudelkeria ekintzak euria, ekaitza eta gaua konbinatzen direnean gertatzen dira.

Sheriff zaharkitu hura gai da legea alde batera utzi eta merezi dituenari jipoiak emateko. Little Billek ez du moraltasunaz eta justiziaz ulertzen Ned, William Munnyren lagun banaezina, zartagailuarekin galdekatzen duenean. Bere etxea bezala, gizon bihurria da, esan bezala, angelu zuzenik gabea, moral bihurritukoa, jabetza legea giza eskubideen gainetik jartzen baitu. Skinnyk Delilahren aurkako eraso basatiaren ondoren jasaten duen kalte ekonomikoa lehenesten du, prostituta gaztea jasan duen eraso basatia bera baino. Richard Schickelek honela definitzen du: “Little Bill Dagget (...) gizon *in extremis* da, lege eta ordenako gizona, eta ez du bere hirian inolako istilurik jasateko asmorik” (2010: 205).

Little Billen moraltasun bihurri eta justizia mugagabeak bere itxuraren eta errealitatearen arteko elkarrizketan du oihartzuna. Bera ez da gizon koherentea dirudienaren eta benetan denaren artean, Littleko etxea ongi eraikia eta nolabait “atsegina” eta polita dirudielako, bertan bizi den gizona bezala, irribarre “onbera” batez behatzean mailuaz joz ikusten dugunean. Edward Buscombek Dagget sheriffa “bakeari eusten eta legea defendatzen arduratzen den gizona” (2004: 19) bezala ulertzen du. Little Billek oso alde iluna eta basatia dauka eta William Munny dagoen maila moral antzekoan geratuz.

Bestalde, William, bere bi seme-alabekin batera bizi da, txirotasunean barrena, komunitate bezala ulertzen den edozein tokitatik urrun, ihes egin ezin duen pobrezia eta malenkonia batean murgilduta, bere etxe patetikoko leihotik, bere etxeko elementurik preziatuena begiratzen du, bere emaztea lurperatua dagoen zuhaitza. Williamen etxea bi espaziotan bereiz daiteke, argi eta garbi bere pertsona osatzen dutenak: kanpoaldea eta barnealdea.

Kanpotik etxea itsusia da, material pobre eta higatukoa, gaizki eraikia, irregularra, koloregabetua, tristea eta itxuraz erortzear dagoena [F121 eta F122]. Williamekin paralelismoa gauzatuz ia ezaugarri guztietan: gizon argal, bizarra gaizki moztua,

konkortua, zimurtua, nekatua, grisa, zarpailez jantzia eta desitxuratua bezala agertzen baitzaigu.



F 121



F 122

Bestalde, bere etxearen barnealdea [F123 eta F124], kanpoaldea bezala, zikina eta pobrea den iluntasunak erabat markatua geratzen da. Taulen eraikuntza txarraren ondorioz, hotza eta haizeak barnealderaino zeharkatzen du, eta argi izpi txikiak sartzea ahalbidetzen du. Gauza bera gertatzen da Willekin; izan ere, kontakizunak jakinarazten digun bezala, Will iragan izugarri bortitz, ilun eta odoltsua duen gizona da. Emazteari esker, iluntasun hori hautsi eta argi-zirrikitu batzuk sartzea ahalbidetu zuen. Will arima ilun eta bortitzeko gizona da, bere emazte Claudiarekin bizi izan zuen denbora laburrean aldi baterako baretua eta nolabaiteko barne bakean geratu zena. Friedmanen arabera, “Clint Eastwoodek etikoki kaltetutako bizitza baten istorioa kontatzen du” (2012: 21), William Munnyk bere iraganean hartutako erabakiei erreferentzia eginez.

Willen etxe barruan, bere iragana irudikatzen duen oroitzapenen kutxa bat gordetzen du, nagusiki bi elementutan sinbolizatua: errebolberra eta bere emaztearen erretratua [F124 eta F125]. Ez da kasualitatea Willek kutxa hori itzal artean gordetzea, bere nortasunaren barruan bezala, oroitzapen horiek bere barneko iluntasunik sakonenean eta intimoenean ezkutu baitira.



F 123



F 124



F 125

Will eta Billen etxeen atalarekin jarraituz, beren nortasunaren eta izaeraren metafora gisa, gizon hautsi, ilun eta dikotomiko gisa aurkezten baitzaie, Ned Loganen etxea disonantzian sartzen da. Aurrekoen etxebizitzek izan nahi luketena irudikatzeko balio badute, eta, ondorioz, baita beren bizitza propioa ere, gauza bera gertatzen da Neden etxearekin; izan ere, esan bezala, bakoitzaren etxeek izaera eta egoera espiritual eta sentimentala sinbolizatzen dituzte.

Etxea inguratzen duen paisaiatik hasita [F126], nahiz eta ikusi dugun Willen etxaldea lur lehor eta ia ustia-ezin baten barruan dagoela, Neden etxaldea benetan leku inbidiagarrian geratzen da, landaretza guztia hidratatzen duen eta baratze guztiak sortzen dituen erreka batez inguratuta, ganadua bizi da. Horrek Nede Sally “Two Trees” jatorri amerikarreko emaztearekin eraiki duen bizitza orekatua eta bukolikoa irudikatzen du.



F 126

Neden etxea ondo eraikia dago, atsegina da, hotz eta haizetik isolatua, hormek ez dute argia beren nahierara sartzen uzten, hau leiho distiratsu eta argitsuetatik sartzen baita, Will etxalde tristeko hormekin kontrastean sartuz. Teilatua, era berean, konparaziozko asmo argiz erakusten du narrazioak, kamera plano kontrapikatuan jartzen baitu, sabaia zein ederki eraiki den erakusteko [F127], Little Billen etxeko teilatu lardaskariak ez bezala, ez baitu ez pitzadurarik ez zulorik.



F 127

Bestalde, agerian geratzen da Little Bill eta William Munnyren aldagarri paternalista. Biek ala biek W.W. Beauchamp eta Schofield Kid-entzat guraso lanak egiten dituzte, hurrenez hurren. Biak, Bob ingelesarekin batera, izuak, alkoholak eta delinkuentziak markatutako iraganeko mundu batekoak baitira. Heriotzaren beldur ez diren gizon-motakoak dira, Kid eta W.W. ez bezala, miresle hutsak baitira. Beraiek dira beren

munduko tipo gogorak, kondairak sortu eta mendebaldeko konkistaren mitoa oinarritu duten gizakiak. Aurrerago ikusiko dugun bezala, Eastwood “desmitifikatzen” saiatzen da.

Bi pertsonaiek indarkeriaren zutabeen gainean oinarritzen dute eraikitzen ari diren etorkizun berri hori, baina batak mugaren alde batetik eta besteak bestetik egiten dute. Bestela esanda, Little Billek justiziaren agente izaten jarraituko du komunitatearen eta legearen mugen barruan eta Will, hortik kanpo, komunitatetik urrun, justiziaren agente gisa lan egingo du. Eta hortxe dago, hain zuzen ere, bereizten dituen desberdintasuna.

5.1.4.2.2. Justiziaren eraldaketak

Justiziaren atalaren sarreran aurreratu den bezala, *Unforgiven* western bat da eta, beraz, bere pertsonaiek justiziarekin lotura estua dute. Film honek haren etengabeko bilaketa kontatzen du, esku batetik bestera igarotzen dena narrazioan bertan. Bilatzaile batetik bestera pasatzean, haren kontzeptuak bere oinarrian eraldaketa bat jasaten du, eta, horrela, narrazioak justiziaren bi alderdi desberdin eskaintzen dizkigu, baina irakasten duen pertsonaiaren ikuspuntutik begiratuta: William Munny.

Justiziaren jazarpen ordaingarri hori Little Bill pertsonaiarekin jaiotzen da eta hiltzen da. Pertsonaia irainduengan odol-egarria baretzeko irrika sortzen du, eta horrek indarkeria-ekintzen katea sortzen du, probokatzailaren beraren heriotzarekin bakarrik gelditu daitekeena, Big Whiskeyko sheriffa bera, alegia. Bera da herritarren minbizi eta usteltzaile nagusia. Millerrek honela azaltzen du: “gaizkia agertu behar da lehenik (...) horrela, heroia erreaktore⁹ bat izango da, eta hori da justiziaren zuzentzaile batek hartu behar duen rola” (1998: 172).

Aldi berean, justiziaren bilakaera honek William bere emazte Klaudiaren heriotzatik berekin daraman gatazka isilarazteko balio du, argi eta garbi, bera ez den norbait izan nahi baitu, baina bere izaera ez dio utziko. Neden heriotzaren ondorioz, Willen nortasuna askoz ere desatseginagoa, piztiagoa eta beldurgarriagoa bihurtzen da.

5.1.4.2.2.1. Justiziaren eraldaketa kontzeptuala

Narrazioa bi trama paralelo handiz osatua dago, gero bakar batean elkartzen direnak. Baten detonatzaileak bestearen jaiotza eragiten du eta lehenengoaren itxierak bigarrenaren inflexio-puntua suposatzen du, bere punturik altuenera iritsi arte garatzen dena, gainera, filmaren klimaxa izango dena.

Hasieran, narrazioak Big Whiskeyn kokatzen gaitu, Wyomingeko muino hotzen artean galdutako komunitate batean. Herria, gau batean aurkeztua da, ekaitz isil batean murgildurik, itxura lasaian, *banyo* baten soinua, euriarekin nahasten da, mendebaldeko herri ezagun samar batean, gaueko margo baketsua marraztuz. Baina barealdia laster asaldatzen da, zeren eta Greelyko tabernan (herriko saloi eta putetxean), Quick Mike, Davey Boyren laguntzaz, Delilah Fitzgerald prostituta gazte aingeruzalea gorputz osoan sastakatzen ari baita, honek bere gorputz-adarraren tamainari mofaka egitea huts egin

⁹ Termino hori lehen ekintza baten ondorioz ulertzen badugu, erreakzioa.

duelako. Skinnyk, tabernaren jabeak eta prostituten kontratatzaileak, erasotzaileen eta maniaten haserrea geldiarazten du, haiek atxikitzeko.

Little Bill sheriffari deitzen diote justizia ezar dezan, Alice Strawberryren eskariei jaramonik egin gabe, beteranoena eta, beraz, bere gremioaren ordezkariarena, bi gizonak urkamendian zintzilikatzeko eskatzen duena, honek, mutilak isun arin batekin zigortzen dituen arren.

Isunak, berez, ez du zerikusirik Delilahk jasotzen dituen labankadekin, Skinnyri, bere orbainen ondorioz, inork berarekin oheratu nahiko ez duen gertaerak ekarriko dion eragin ekonomikoan oinarritzen da. Besteren jabetzaren urraketa bati erantzuten dio zigorrak, Delilahren giza eskubideen aurkako atentatu bati baino gehiago. Erabateko inpartzialtasun falta horrek Alice Strawberryren amorrua pizten du; izan ere, beste emakumeak beren aurrezkiak biltzera bultzatzen ditu, bi tratu txarren egileen buruari prezioa jartzeko.

Horrela irekitzen eta ixten da narrazioaren sekuentziarik garrantzitsuenetako bat, ondoren gertatzen den guztiaren eragile bezala balio duen detonagarrian baitatza. Konparaziozko bidegabekeria honek berebiziko garrantzia du, bere ondorio zuzena Alice eta gainerakoek Davey Boy eta Quick Mikerengatik eskaintzen dituzten mila dolarren erakarpena baita.

Une honetarako justiziak hierarkia kutsua hartu du; izan ere, Little Billek Skinnyren interes ekonomikoak lehenesten ditu Delilahk gizaki gisa dituen eskubideen aurrean, erasotzaileak akats bat egin duten mutil langileak direla eta bera bizitza txarreko emakumea baino ez dela ulertuta. Aliceren ikuspuntutik, justiziak zigorra eta eredugarritasuna lortzeko bidea izan nahi du, tratu txarrak ematen dituztenen heriotza eskatzen baitu, emakume bati tratu txarrak eman nahi dizkion edonorentzat abisu gisa balio dezan. Horrela, William Munny sartzen da istorio honetan, eta arestian aipatutako trama paraleloa irekitzen da.

Bere inguruko panorama existentzialaren aurrean, Willek bizi den baserritik irtetea erabakitzen du, berarentzat eta bere seme-alabentzat bigarren aukera bat bilatzeko. Justiziaren bilaketa honek, Willentzat zeharkakoa bada ere (sari batek bultzatzen baitu, ez Delilahren enpatiak), *Unforgiven* mendebaldeko beste lan handi batekin, John Forden *The searchers*, harremanetan jartzen du, zeren eta, guri dagokigun filmak bezala, protagonistak –Ethan Edwards– egiten duen bidaia planteatzen baitu. Emakume bat erreskatatzeko eta, omenaldi gisa, *Unforgivenek* Forden obraren ezaugarri izan ziren planoetako bat erretratzen du, kamera etxebizitzaren barruan jarritz, kanpoan geratzen denari begira, etxeko sarrerako atearen izkinetan kokatuta [F128 y F129].



F 128



F 129

Horrela, Willentzat justizia kontu inbertsonala da, urrunekoa, komertziala besterik ez, dirua azkar ateratzeko negozioa. Johannes Fehrleren doktorego-tesian (2011: 179) (20. lerroa) akats posible bat aurki daiteke, ironikoki, zentzu metaforiko batean, narrazioa protagonistaren azalean erakusten duen merkataritza-justiziaren kontzeptu hori ulertzeko balio duena, zeren egileak “Munny” izena “*Money*-rekin”¹⁰ nahasten baitu, eta horrela William “diru” gisa itzulita geratzen baita, eta hori da, hain zuzen ere, bere gogotik irtetera bultzatzen duena.

Nahiz eta gazte batzuek emakume bat labankadaz hil izana ez iruditu ondo, ez du harenganako benetako haserrea sentitzen. Eskaintzen duten saria besterik ez du buruan Willek. Hortaz, ahalik eta arrisku txikienak hartzen saiatzen da, bere asmoa bi tipo horiek hiltzea baita, dirua kobratzea eta etxera itzultzea, ahalik eta azkarren.

Baina dena aldatzen da kontakizunaren amaieran, hirugarren ekitaldian, Little Billek Ned Logan zartailuka hiltzen duenean. Lehenik, Davey Boy hil ondoren, Nedek berak, Kid eta Willekin osatutako taldea uztea erabakiko du. Ned konturatzen da jada ez dela lehengo gaizkile bera eta, beraz, ez dela hiltzeko gai. Willek sariaren zatia gordeko diola agindu dio, hilketetan zuzenean esku hartu ez badu ere.

Indarkeria areagotu egiten da Ned etxera itzultzen den bitartean, sheriffaren laguntzaileek atxilotzen dutenean eta Big Whiskeyko ziegetara eramaten dutenean. Honela, Nedekin akabatzen dute, baina hil baino lehen, jakinarazten dio Little Billy nor den William Munny: emakume, gizon eta haurren Missouriko hiltzailea

Ned Little Billek hil duela jakingo duenerako Willek bi erailketak egin dituzte eta saria jasotzeko zorian daude. Big Whiskeyko prostitutetako bat da gertatutakoaren berri ematen duena. Albiste honek justiziaren kontzeptuak Willentzat duen eraldaketa suposatzen du, profesionala baino ez dena gairatzen du eta esanahi guztiz pertsonala hartzen du, mendekua, alegia.

Hori dela eta, Willek Big Whiskeyn sartzeko gauera¹¹ arte itzarotea erabakitzen du, emakumeen dirua jaso arren, ez du etxera itzuli nahi, oraindik konpondu beharreko auzi bat baitu: Neden heriotza mendekatzea. Horrela, justizia bilatzea Alice Strawberryren

¹⁰ Ingelesezt, fonetikoki “*Money*” ez da gehiegi urruntzen Munnyrengandik, eta nahasmen bat sortzen du.

¹¹ Gaua indarkeria krudel eta odoltsuenaren hondoko oihala da, gorago aurreratu den bezala.

eskuetatik William Munnyren eskuetara igaro da, biak ala biak ekitatezko, bidezko eta inpartzialtasunaren ordezkariarengan (Little Bill) uste denaren jokabide moral eta etikoaren faltagatik.

Will Greelyko tabernara iristen da, bere lagun Neden gorpua ikusten du hilkutxa baten barruan, saloiaren sarreran, honela dioen kartel batekin apaindua: “*This is what happen to assassins around here*” 12. Une honetan, justiziak mendeku itxura hartzen du, zertzeko zorian dagoena. Will, lehenik eta behin, Skinnyren aurka tiro egiten du, armarik gabe dagoena, hilketa hori, bere lagun hila tabernaren sarreran jarri izanagatik zigortzeko. Horren ondoren, jasandako kaltearen konponketa bortitza egiten du, lehenik eta behin Little Bill hilez eta haren atzetik, gainerako laguntzaileak.

Horrela, *Unforgivenen* justizia definitzen duen zirkulu kontzeptuala ixten da. Little Billek hartutako erabakiengatik sortua filmaren hasieran eta ia arrazoi beragatik itxia. Little Billek Ned hil izan ez balu eta nahi izanez gero torturatu ez balu, Willek ez zukeen dena (bere familia, bizitza eta dirua) arriskatzea erabakiko, mendekua gauzatu eta azkenean bere justizia ezartzeagatik, legetik at dagoena, ez ahantzi.

5.1.4.2.2. Willen bilakaera

Justiziak kutsu inpersonal eta profesionala hartzen du, Willen bizitzan inolako eragin zuzenik ez duen afektibotasunetik urrun, baina harentzat, Neden eraiketa bere zorientasun eta justizia kontzeptuaren aurkako atentatua da.

Honek, Willen izaeran erabateko (er)aldaketa eragiten du, William Munny narrazioaren hasieratik erasotzen duen barne gatatzaren amaiera dakarrelako. Hasieran aurkezten den William honek ez du zerikusirik Neden heriotzaren ondoren ikusten den gizonarekin. Eraldaketa hori kanpotik bizi izan duen lehen pertsonaia Schofield Kid izan da, abentura hasi zenetik Will lagun izan duena. William Munnyren eraldaketa, abeltzain izatetik hiltzaile izatera, bi mailatan transmititzen da: bata tematikoa, Neden heriotza, bestea formala, Willek berriz edatea erabakitzen du.

Kidek Will ezagutzen duenean, bere irudimenak traizionatu egiten du. Heroi mitifikatuaren etxaldera iristean, bere txerritegiko lokatzak botatako baserritar-saiakera batekin topo egiten baitu. Kidek Wyomingeko prostituten sariaren kontua azaltzen du eta, lehenik eta behin, Willek uko egiten dio lanari, ez baitu bere burua inor hiltzeko gai ikusten, azaltzen du bera ez dela garai bateko bidelapurra, ez du ia ezer ere ez gogoratzen, alkoholaren biktima baitzen, halako basakeriak egitera eramaten zuena.

Willi gogoeta egiteko eskatu gabe joaten da Kid, eta orduan jartzen gaitu narrazioak Willen egoera sentimental eta espiritualaren jakinaren gainean. Will orbain emozionalak dituen gizona da, bere barnean bi alderditan hautsi duten bi arrail ditu.

Hasteko, bere hiltzaile iraganari aurre egin behar dion gizona da. Narrazioan zehar, lokartzen edo gaixotzen den bakoitzean, modu basatian hil zituen gizon, emakume eta

12 Hori gertatzen zaie hiltzaileei hemen.

haur errugabeak bere burura itzultzen dira Will beldurtzeko eta zigortzeko. Gainera, bere emaztearen heriotzak itxura metaforikoa hartzen du, Will, bere emaztearen dolua, sentimentala dena gainditzen duen bezala bizi duen gizona baita, berarekin izan zituen bi seme-alabak elikatu eta harrapatuta duen etxaldea aurrera atera behar baitu.

“Western guztiek heriotzari buruz hitz egiten dute” (Buscombe, 2004: 8)¹³ eta *Unforgiven* ez da salbuespena. Buscombek, narrazioaren hasieran, Willen etxaldea ilunabarrean eta gizon bat palarekin lurra zulatzen” (2004: 1) ikusten dugula seinalatzen du. Eszena honek karga sinboliko handia darama, bai eguna eta baita Will bera ere, biak bere bizitzaren ilunabarrean baitaude, ez da kasualitatea Eastwoodek bere pertsonaia eguzkia hartzen ari den tokian jartzea [F130]. Plano hori, narrazioaren amaieran errepikatzen da, honi, zuhaitzaren irudiari esker nabarmentzen den egitura zirkularra emanez [F131], bizitza eta heriotzaren ziklo naturalaren ikurra dena. Eguzkia sartzen edo hiltzen den bezala, egunsenti bakoitzean bizitzara itzultzen da. Hori ulertuta, Klaudia hil egiten da lurperatua izateko eta, horrela, Will etxaldearen paisaia tetrikoa laguntzen duen zuhaitzean irudikatua geratzen den natura elikatzeke.



F 130



F 131

Zuhaitz honek, eta bere sustraiek, Eastwoodi westernaren beste lan handi bat interpelatzeko balio diote, *Shane*: ume bat, aitaren figura baten bila jartzen baitu, Kidi, Williamekin gertatzen zaion bezala, Eastwooden obran trama guztiak bihurrituak egon arren. Lurralde basati batean finkatuta dagoen komunitatea, “Starret familiari gertatzen zaion bezala etxekotzen saiatzen dena, bertako etxaldetik lurralde basatiago batetik datozenek bota nahi dutena” (Saunders, 2001: 19).

Nolabait, William bere etxalde trataezinarekin saiatzen ari da bere burua lurralde horri errotu. Alde batetik bere emaztearekin ez aldentzeko; bestetik, obraren une horretan protagonistak ez duelako beste aukerarik. Hala eta guztiz ere, ez da ezer aldatzen bi planoen artean, Willek bere emaztearekin izan ezik, batek obra ireki eta besteak itxi egiten du: narrazioaren hasierako planoan, “bere hilobia zulatuz ikusten dugu, obraren amaierako planoan bere hilobia ikusten dugu” (Buscombe, 2004: 7).

Urtaroak berak ere definitzen gaitu Will bera, ez baita kasualitatea narrazioak zuhaitza lore eta hostoen adar hutsekin, alaitasunik gabe, udazkeneko urtaroran erakustea. Era berean, Will bere bizitzako udazkeneko garaian bizi da (hirurogei urte inguru ditu), bere bizitzako alaitasun eta maitasunik gabe geratu dela aipatu gabe, lorerik eta historik gabe,

¹³ Ditte Friedman (2012: 57) aipu hura ere erabiltzen du, baina hemen kontzeptu hori pixka bat haratago eramaten saiatuko gara formari dagokionez.

Claudia. Friedmanek narrazioa ilunabar bakoitzari dagozkion “bi parentesiren artean itxita dagoela proposatzen du” (2012: 154). Autore honen arabera, narrazioa irekitzen duen ilunabarrak “ikuslea naturaren erritmoekin eta Klaudiarekin konfrontatzen du, horrela, naturaren biktima da” (2012: 154). Horregatik, hiletak bat egin dezala ilunabarrarekin.

Esan bezala, Kid badoa eta Will preso eta giltzapetuta daukan etxalde horretan geratzen da, agian bere emaztearenganako maitasunak ez dio uzten bere hilobitik urruntzen. Nolanahi ere, narrazioak Will erakusten digu lehen aldiz txerritokian, ez kanpoan, ez inguruan. Nolabait, aurrera egiten uzten ez dion kartzela horretan harrapatuta geratzen da [F132]. Muntaia plano laburren bidez ixten du eta txerritegiko hesia osatzen duten barren artean txertatzen du [F133], gelaxka gisa. Argi dago ez dela nekazaria. Horrek irudien bidezko narrazioa erakusten digu, Will animalizatua da, txerrien maila berean jarria [F134 eta F135].



F 132



F 133



F 134



F 135

Willen barne gatazka, berak –hiltzaile hotz eta odolzaleak– eta izan nahi duenak – baserritar baketsu eta familiaren aita– banatzen dutena, bere amaierara iristen da (gorago aipatzen den bezala) Neden hilketa krudelaren ondorioz. Little Billek nola hil duen jakin ondoren, Willek trago bat behar du berria barnertzeko. Alkohol trago hori oso esanguratsua da, aurreko bi alditan Nedek edatera gonbidatzen baitu, eta bietan Willek ezetz esaten dio, gonbidapena errefusatu.

Lehenik, gau batean, Big Whiskey-ra iristen ari dela euria egiten hasten denean, Will sukarr oso gogor baten sintomak pairatzen hasi dela dirudi, Nedek hotz-sentsazioa arintzeko trago bat botatzea eskatzen dio. Bigarren aukera sotilagoa da, herrira iritsi direnean gertatzen da, Will bakarrik geratzen da Greelyko tabernako egongelan, Nedek botilarekin uztea erabakitzen baitu, bera prostitutek lan egiten duten pisura igotzen den bitartean.

Narrazioak forma estetiko bere esku jartzen du Willek whiskeyagatik zuen gaitzespena erakusteko. Will desesperatu bat ikusten dugu, sukarrak jota eta dardarka, erabat desenfokatuta agertzen zaigun botila baten ondoan, bere aurpegi izerditsuaen aurpegi baten aurrean [F136]. Horrela, narrazioak bi “pertsonaia” edo elementu horien arteko distantzia metaforikoa adierazten digu, ezin baitute plano berean fokuratu, ezin baitute inolako loturarik izan William Munny indarkeria erabili nahi ez duen bitartean. Modu honetan, obrak plano berean irudikatzen digu, baina botilak desenfokatuta egoteak, neurri batean ikusezina den objektua dela Willen perspektibatik iradokitzen digu.



F 136

Ironikoki, azkenean Nedek Willen whiskeyra bueltatzea eragiten du, helburu guztiz mendekatzailleekin, alkoholarekin baino ez baita, Willek barruan sartzen duen hiltzailea askatzen duena eta hainbeste urte ezkututzen daramana. Gaizkile beteranoaren izaeran eta hitz egiteko moduan aldaketa hori nabaritzen lehena Kid da, esan bezala. Azkenean bere osaba Petek deskribatu zuen William Munny ezagutuko du Kidek, Willi bere errebolberra entregatzeko agindua jasotzean beldurtzen denean. Neden hilketaren ondorioz, justizia mendeku bihurtzen da eta protagonista, berriz ere, behin izan zen bidelapurra da.

5.1.4.2.3. Biolentziaren aurka, bakea. Delilah

Narrazio hau bortizkeriak, mendekuak, zigorrak, odolak eta minak markatzen dute erabat. Elementu basati horiek areagotu egiten dira horiekin kontrastea egiten duten pertsonaien ondoan erakusten direnean. Horiek, odolarekin eta indarkeriarekin zerikusirik ez dutenak, Delilah Fitzgerald dek eraten ditu. Pertsonaia honek barkamena eta, batez ere, bakea irudikatzen ditu. Sara Anson Vauxek “film honetako gizon guztiak (eta baita emakume guztiak ere) bortitzak direla” (2012: 68) dioen epaia ñabartuz, hemen Delilahren salbuespena azaldu nahi da.

Prostitutek osatzen duten taldean, Delilah kanpoan edo aparte geratzen dela dirudi, gainontzekoek mendeku nahia edo, bestela esanda, odola odolaren truke adierazten dutenean. Bi eszena oso esanguratsu daude, Delilahren pertsonaia definitzen duen bakezaletasunaren erakusgarri argiak direnak.

Lehenengo sekuentzian, Davey Boyk eta Quick Mikek Little Billek ezarritako isuna ordaintzen dutenean gertatzen da. Udazkena igarota, Skinnyri eman behar dizkioten zaldiekin, Daveyk taldeko hoberena Delilahri oparitzen diote, jakinda ere gestu horrek ez

duela hilabete batzuk pasata gertatutakoa konpentsatzen, baina behintzat damuaren keinu gisa hartu daitekeen seinalea da. Alde batetik, Alice Strawberryk eta gainerakoek amorruz beterik begiratzen dute bi zaldizkoengan; bestetik, Delilah –kasualitatez– kolore oso bereizgarriko izara bat zintzilikatzen ari da: zuria, bakearen bandera balitz bezala, Greelyko tabernako esekitokian [F137].



F 137

Hau ez da kolore zuriak kontakizun honetan bakea sinbolizatzen duen lehen aldia. Argudio hori indartu egiten da azterketak lehenago definitu dituen etxeen barrualdeari erreparatzen zaionean. Kontua da, Neden etxeak bere hormak erabat isolatuta dituela, gaitza ez da haietatik sartzen, eta ezaugarri gisa, kolore zuriz margotuta daude [F138 eta F139]. Ned, Delilahrekin batera, bakezaletasunera gehien hurbiltzen den pertsonaia bakarra da. Bere etxe barrua bezala, bere arima ere zuria da, beraz, bakearen bertutea darama eta horregatik ez da berriz hiltzeko gai.



F 138



F 139

Delilah gainerako prostituetatik kanpo geratzen den bigarren aldia gertatzen da Skinnyk Aliceri galdeketa egiten dionean, bere besoa bihurtzen duen bitartean. Emakumeak ziria sartzen dio esatean ez dutela ez dirurik ez ezer. Sekuentzia horretan, prostituta talde osoa gela batean sartuta daude, Delilah, bitartean kanpoan geratzen da, gertakizun hori guztia entzuten baina jarrera pasiboarekin biziz [F140].



F 140

Bada beste elementu bat pertsonaia bakezalearen ezaugarri nagusitzat har daitekeena narrazioan, eta protagonistarekin, obraren indarkeriaren ordezkariarekin, estuki lotzen duena: Delilahen gorreek William Munnyren orbainekin lotzen dute, bi kasuetan, fisikoa baino ez dena gainditzen dutenak.

Delilahk aurpegian Big Whiskeyren indarkeriaren markak grabatuta dituen bezala, Willek gaitz bera pairatzen du, bere kasuan Little Billen eskuagatik. Kolpe horien ondorioz, Nedek, behin salbu daudenean, Willi hainbat puntu eman behar dizkio aurpegian, sheriffak eragin dizkion zauriak orbaindu ahal izateko.

Bortizkeriak eragindako zauri horiek formalki lotzen dituzte bi pertsonaia horiek. Horrela lortzen dute elkar ondo konpontzea eta elementu komunak aurkitzea narrazio osoan partekatzen duten eszena bakarrean. Ez da kasualitatea eszena hori, obra osoko atseginenetako eta lasaienetako bat, nolabait isolatuta geratzen dena odolez, minez, tratu txarrez eta hilketaz betetako narrazio baten barruan lasaiena izateagatik, elurraren kolore zuria nagusi den paisaia baten barruan garatzea [F141]. Iraganaz eta indarkeriaz markatutako bi pertsonaia horiek batzen dituen sekuentzia honek, biei, euren gainean dagoen barne kargaren atsedean bezala balio die. Horrela, euren bizitzetan benetako bake une bat partekatzen dute. Beste behin ere, kolore zuriak inplizituki daraman karga simbolikoa giroa markatzeko eta deskribatzeko erabilia izan da obran.



F 141

Paisaian eta kliman dagoen lasaitasun hori gauarekiko aurkakotasun argia da, ekaitzarekin konbinatua, zeinaz narrazioa baliatzen baita obraren unerik bortitzenak antzetzeko. Lehenik Delilah mozten duten gauean; gero, Little Billek Will ia ostikoka hiltzen duen gau ekaiztsuan; azkenik, Will bere mendeku odoltsua gauzatzen duen sekuentzian.

Delilah eta Willen hariari berriro helduz, pertsonaia guztiz kontrajarriak izan arren, William indarkeria justizia egiteko bide bezala irudikatzen duen izakia da. Eta Delilah, berriz, guztiz errukiorra eta gerraren aurkakoa den pertsona. Hala ere, biek iragan batek eragiten dien mina partekatzen dute, baina, dirudienez, berarekin borrokatzen badakite.

William, bere aldetik, bere emazte Klaudiaren heriotzagatik dueluan bizi da, oraindik ere maite duena, ez baitu inongo emakumerekin oheratu nahi. Delilahk, bestalde, gorputzari begiratzeak eta sekula desagertuko ez diren ebaki ugariz beterik ikusteak dakarkion karga “antiestetikoa” jasan behar du. Bada Delilah Willekin oso modu sotilean lotzen duen xehetasun iradokitzaile bat ere, edo, hobeto esanda, Claudiarekin zeharka lotzen duena.

Xehetasun hori, Willen baserriko zuhaitzaren azpian dagoen hilarria, zalantzarik gabe, bere emazte Claudia Feather Munnyri dagokiona, hilarrian bertan grabatuta dagoen bezala, bere letrak labanaz zizelkatuta dituela da. Klaudiaren izena eta jaiotza- eta heriotza-data idatzi diren modu zorrotzean arreta berezia jartzen bada, konturatuko gara elementu metaliko eta zorrotz baten bidez grabatu dela, ez dela zizel baten antzekoa, artista batena baino gehiago, labana edo aizto moduko bat baizik, nekazari txiro batentzat egokiagoa dena, eta hilarri duin bat ordaintzeko ere ez duena [F142]. Letra eta angelu zorrotzekin horiek Delilahren aurpegiiko markekin dute zerikusia, labanaz eginak, hala badagokio [F143].



F 142



F 143

Bada bigarren erreferentzia bat ere, ikusleari, zeharka, Delilahren pertsonaia Klaudiarenarekin lotzeko eskatzen diona. William “emaztearen izpirituari” buruz egiten dituen aipamenetan datza. Bere ustez, bere seme-alabak zaintzen ari da bera etxetik kanpo dagoen bitartean. Izpiritu honek, nolabaiteko antzekotasuna du Delilahren aingeru aurpegiarekin, Willek berak hala deskribatzen duena. Little Billengandik jasotzen duen jipoiak eragindako amets luze batetik esnatu ondoren, begiak ireki eta Delilah aingeru batekin nahasten du, hilda dagoela pentsatzen baitu lehenik eta behin. Modu honetan, bai Claudia, bai Delilah, biak izpirituak dira une batean ala bestean.

Narrazioak heriotzari keinu txiki bat egiten dio pertsonaiak eguzkiaren posizio berean jartzen dituenean, argi kontra jarritz. Eszenaratze mota hau bi alditan baino ez dugu ikusten: filma ireki eta ixten duen planoak (F130 eta F131ra itzuli), gorago deskribatu den bezala. Eta, bigarrenik, Delilah bera eguzkiaren posizio berean kokatzen denean kausalki –narrazioak horrela nahi baitu–, zehazki Will eta bera Klaudiaren inguruan hizketan hasten direnean [F144], aureola moduko bat marraztuz Delilahren buruaren inguruan.



F 144

Bi emakume horien arteko harremana gehiago nabarmentzeko, Willek emaztearekiko oraindik sentitzen duen maitasuna aitortzen dion une horretan bertan, badirudi bere

buruan dagoela Delilah aingeruzaleari begiraten dion bitartean; izan ere, narrazioak hura irudikatzen duen melodia azaltzen du, Claudiaren *leitmotiva*, gitarra akustiko bakar batekin irudikatua eta eszena zehatz horretan agertzen dena, Willek lore batzuk uzten dituen filmaren hasieran ezagutzera eman zaigu. Badirudi lanak Delilah Claudiarekin ahalik eta modu sotilenean lotu nahi duela.

5.1.4.2.4. Westernaren desmitifikazioa

Analisiak, hemen, iraganaren adarrarekin eta egiazkotasunarekin lotura duen garapen-ildo berria hartzen du. Bestela esanda, mitoa, berez, iraganean gertatutakoek merezi duten justiziaren aurkako atentatua da; izan ere, egia denaren eta gezurra denaren arteko aldea markatzen duten xehetasun edo ñabardura batzuk handitzea edo gehiegikeriaz jokatzeari da zeozer mitifikatzea.

Ñabardura horietako batzuk dira mendebaldeko konkista historia erromantiko eta heroiko bihurtzea, pistolariak ohorezko tipo, moraltasun paregabeko gizon eta errebolber bidezko dueluak bertute, azkartasun eta ausardiak erakustaldi bihurtzea, errealitate oso urrun. Pippinek ondo azaltzen duen bezala, “drama horien heroiak askotan superheroiak dira, jainkoengandik gertu. Gizon batek beste bost garaitu ditzake tiroketa batean” (2009: 226). Cookek bere aldetik azaldu duenez, “westernean, heroiaren jatorrizko papera biztanle berriak kokagunean aurki zezaketan edozein mehatxutatik babestea zen” (2012: 26). Zentzu honetan, mugako heroiak bere seme-alabak kanpoko mehatxuetatik babestu behar dituen aitaren figura bat da *Unforgivenen* ironikoa, gaitza komunitatearen sabeletik sortzen baita.

Westernak sortutako mundu mitiko horretatik abiatuta, *Unforgiven* arduratzen da egia azaltzeaz eta iraganaren eta errealitatearen arteko lotura estutzeaz. Horrela, mitoei marrazten duten lerro barreiatzailea desitxuratzen saiatzen da. Gai honek obra hau bere generoko ezagunenetako batekin tartekatzen du zuzenean, modu argian planteatu zuelako mitoa errealitate bereizten duen frontera hura: *The man who shot Liberty Valance*.

Lan horretan, prentsak heroi bezala erretratatu izan zuen Ransom Stoddard, herritarrak beldurtzen dituen gaizkilearen hilketa egotzi baitzion, Liberty Balance, alegia. Ospe horri esker, maila pertsonalean arrakasta lortu zuen, bai eta profesionalean ere. Urte batzuk geroago, iraganari begiratu ondoren, konturatu ginen ez zela bera izan, Tom Doniphon baizik, gaizkile gorrotatua isilpean hil zuena. Horrela, *Unforgivenek* lan honek ustezko heroi baten mitifikazioaren zentzuan utzi zuen lekuko tematikoa jasotzen du. Heroi horrek harro ez dagoen iragan baten onarpenarekin borrokatzen du barrutik, eta aldi berean, agente mitifikatzaileek (kazetariak, idazleak, etab.) merezi ez duten tipoei buruzko elezaharrak sortzen dituzte.

Narrazioak zazpigarren artearen historiako generorik ezagunenetako bat den eta Eastwoodek hainbeste zor dion zutabe tematikoak eraitsi dituzten egoerak eta tramak planteatzen ditu. Istoria garatzen den generoari dagokionez, heroi atipikotik abiatuz, mila dolarren truke hiltzea bezalako kausa ez oso heroiko batek eraginda eta sheriffak “ordena eta bakea” mantentzeko erabiltzen dituen metodoak, benetako dueluen

errealitatera iritsi arte. *Unforgivenek* publiko handiari proposatzen dion egiazkotasun edo desmitifikazio mezua helaraztea lortzen du.

5.1.4.2.4.1.Mittoa eta gizabanakoa

Narrazioak mitifikazioaren objektu zuzenak diren bi pertsonaia erakusten ditu, baina guztiz kontrajarriak. Bata elezahar bihurtu nahi baita, bere bizitza markatu duten gertakarien kontakizun gehiegizkoa eskainiz, hau da, miretsia izateko gezurrak esaten ditu; gizon hura English Bob da. Britainiar aristokrata, sistema errepublikar estatubatuarraren aurka etengabe aritzen dena britainiar koroaren figura maiestatetsua goraipatzeko. Big Whiskeyra joaten da prostituten sariak erakarrita, eta ez du zerikusirik zaldunkeriarekin, aristokraziako benetako zaldun batek dama gazte baten tratu txarren egileei ezarriko liekeen zigorra definituko lukeenarekin, saririk jasotzeko asmorik gabe. Boben benetako izaera naturala ezkututzen duen mozorroa Little Billek erauziko du, kolpeka bada ere.

Bestalde, Bobekin gehien kontrastatzen duen pertsonaia, bere gaztaro zoroan egin zituen ankerkeriak dramatizatu beharrean, garrantzia kentzen diena da. Are gehiago, gertaera horien eragile izan izana arbuiatzen duena, bestiek zuzenean galdetzen diotenean ea egiazkoa den beldur- edo miresmen-objektu bihurtu duen hori (kasuak kasu), William Munny da. Udazkeneko protagonistak, Little Billi pistolarien arteko dueluei buruzko bere teoria enpirikoki frogatzeko balioko dio, berak azaltzen duena, narrazioaren amaieran zentzua hartzen baitu, honek, euren armei zuzenean aurre egitera behartzen dituen.

Baina lehen urratsa Bob ingelesa heroi bat izateko asmoz gezurtia zergatik den argitzea da. Bob Big Whiskeyra iristen da trenez bidaiatuz, W.W. Beauchamp bere biografo banaezinarekin batera, miresten duen figura heroikoaren bizitza idazten ari dena, Bobek kontatzen dizkion gezur gehiegizkoak areagotzeko askatasuna hartuz.

W.W. pistolari ingelesarengandik aldentzea erabakiko du herrira iritsi eta gutxira. Sheriffaren agenteek Bob atxilotu dute, argi eta garbi debekatzen duen komunitate batean armak daramatzalako. Horren ondoren, Little Billek jipoi eredugarri bat ematen dio Big Whiskeyra “prostituten urreak” erakarrita joan nahi dutenentzat, berak dioen bezala. Bob espetxeratua da, beraz. Une horretan hasten da Beauchamp dilema. Alde bateitk, Bobekin egonda Mendebalde Basatiaren ezaugarri batzuk ezagutu ditu, baina gehienak, Boben apaindura eta gezurretan oinarritu egin dira. Beste aldetik, Little Billen figura aurkeztu berri izan zaio. Sheriff honek ez da Bob bezalakoa, mundu bortitz beretik etorritakoa bada ere. Little Billek mendebaldeko egia biluzia eta sinple baino sinpleago azaltzen dio W.W.-ri. Sheriffak deskribatzen dion munduan, ez dago apenas lekuri ez balentriarako, ez bertuterako, ez zalduneriako. Duelu gehienak (*cowboyen* ohorea frogatzeko proba gorena) bi mozkorren arteko lehiak baino ez ziren izaten eta, kasu askotan, metodo zikinak eta lotsagabeak erabiltzen zituzten irabazteko. Hala azaltzen dio Little Billek Beauchampi eta horrek idazlearen sormenak antolatutako mundu idealizatuarekin akabatzen du.

Narrazioak berak birritan jartzen du Beauchamp miresten dituen baina dilematikoki bakarrarekin gera daitekeen bi irudien artean. Lehenengoa, [F145], Little Billek Bob

jipoitu aurreko unea da. Biografoak bere ustezko heroia nola desagertzen den ikusten du, bera bezalako tipo basati batenganako beldurrak jota. Errebolberrarekin Bob bezain bertutetsua izateaz gain, Little Bill Daggetek ez du errukirik sentitzen ustezko “lagun zahar” edo, gutxienez, ezagun bat hiltzeagatik. Orduan sentitzen du Beauchampek engainatua izan izanaren lehen sintoma; izan ere, Bob bezain pistolari ona dela uste duen norbaitek ez luke bere beldurra publikoki erakutsi behar, Big Whiskeyko sheriffaren aurrean dagoenean egiten duen bezala.



F 145

W.W. bi tipo indartsu horien artean kokatzen den bigarren aldia, behin Bob atxilotu eta espetxeratuta, Little Bill irakurtzen ari denaren ondorioz barre algarak botatzen hasten denean da, “The Duke of the death”¹⁴, Bob esleitzen ari den ustezko noblezia tituluarri erreferentzia zuzena egiten dion izen bat, ez baitakigu bere buruari egozten zaion (liburuan azaltzen diren heriotasun guztiak bezala) [F146-F147-F148]. Little Billek Bob animatzen du, aldi berean barregarri utziz, titulua, nahi gabe, “Heriotzaren ahatea”¹⁵. izenburuarekin nahastuz. Little Billek Bob zaharra umiliatzea erabakiko du, W.W. Beauchamp engainatu baten begiak irekitzeko.



F 146



F 147

14 Ingelesez zentzua hartzen duen txiste bat da hori, “*duke*” (duke) eta “*duck*” (ahate) hitzak, zalantzarik gabe, antzekoak baitira.

15 Heriotzaren Dukea.



F 148

“*The Duke of the death-ren*” ataletako batean, Bob ingelesak pistolari baten dama bat erreskatatzen duela kontatzen da, bi errebolber eramateagatik bereizten dena. Beauchampen begirada harrituaren aurrean, Bobek ez daki non ezkutatu bere lotsa Billek gaiaren egia argitzen duenean. Bob ingelesak ez zuen damarik erreskatatu. Bobek taberna batean izandako mozkorren arteko tiroketa batean datza errealitatea. Gau hartan, pistolari bat hil zuen Bob mozkor-mozkor batek modu groteskoan, bere armaren kanoia baino handiagoa zen organoa edukitzeagatik. Bob jeloskor zegoen, ez baitzuen lortu bere burua defendatzen ari zen dama ustezkoarekin oheratzea. Andrak Bob hil zuen gizonarekin geratzea erabaki zuen. Duelu justu batean aurre egin beharrean, Bobek bere arerioaren arma bere eskuan lehertu zela aprobetxatu zuen norgehiagoka irabazteko.

Horrela, English Boben fartsa erabat argituta geratzen da. Horregatik, Beauchampek Little Billekin geratzea erabakitzen du, etorkizuneko eleberriak aberastu ditzaketen Mendebalde Basatiari buruzko xehetasun gehiago ezagutzeko. Zentzu horretan, biografo fantasiatsua bere bilaketaren paradigma aurkitzea lortzen du, mendebalde basatiaren benetako pistolaria, bere gogortasun eta epeltasunagatik definitzen dena. Little Billek idazle sinesgarriari mendebaldeko munduaren inguruko ezagutza teoriko eta enpirikoa eskaintzen dio; horra hor pertsonaia honen balio “historikoa”. W.W. zibilizaziotik datorrela dirudi, mendebaldeko kostaldearekin alderatuta hamarkada asko aurreratuta daramatzen amerikar ekialdeko kostaldetik. Horregatik, inguratzen duen guztiaren aurrean harrিতua bezala ikusten da. Bormannek azaltzen du *Unforgivenen* “mitoak pertsonaia batetik bestera igaro behar duela” (2009: 3) –Bob, Little Bill, Willen amaitu– bere forma metafisikoan irauteko, eta Beauchamp da materia gorpuzgabe honen atzean dabilen pertsonaia, William Munnyren pertsonaian gorputza hartzea suertatzen den arte.

Sheriff sadikoak W.W.ri azaltzen dionez, duelua garaitzeko gakoa ez da zein abiadurarekin atera eta tiro egin ahal den aldi berean (orokortuta dagoen bezala); izan ere, kasu gehienetan, presak traizionatuko du tiratzailea, eta jaurtiketa bertan behera utziko du. Garaipenak, ordea, epel, bare eta hotz dagoenari laguntzen dio. Horra hor gakoa: hoztasuna. Obran zehar behin baino gehiagotan nabarmendu den kontzeptua, batez ere Willen izaerari dagokiona.

Horren harira, Munnyren pertsonaia hautsia gizabanakoaren eta heroiairen arteko elkarrizketari buruz mintzatuko da, edo, nahiago bada, errealitatearen eta mitoaren arteko elkarrizketari buruz. Kid haren etxaldera iritsi bezain laster esaten dion lehen gauzetako bat, bera bezalakoa izan nahi duelako mirespenez betea, William da (bere osaba Peteren arabera) “elurra baino hotzagoa, ez dio inoiz giharrak dardar egiten”.

Erreferentzia hura ez dator bat Willi buruz ikusten dugunarekin, eta, horregatik, westerneko heroiaren desmitifikazio-objektu bihurtzen da; izan ere, William Munny pistolari, bidelapur eta hiltzaile bat erakutsi beharrean, Kid joan ondoren, ikusten dugun gauza bakarra gizon-hondakin bat da, errebolberrarekin lata estatiko batera asmatzeko gai ez dena, eta are gutxiago bere zaldian ibiltzeko kapaza. Willen eraldaketa, lehenago aipatu den bezala, Little Billek Ned hiltzen duenean eragiten dion mendeku egarrion datza. Kidek, azkenik, bere osabak hainbeste aipatu dion hiltzaile errukigabe eta odoltsua ikusten du bere begien aurrean, eta, izan ere, eboluzio horrek beldurra eta errezeloa eragiten dio gazteari, Willek krudelkeria hutsez hilko duela pentsatzen baitu.

Behin William Munny barruan daraman hiltzailearekin harmonian dagoenean, aurrera eramanez nahi duenari aurre egiteko behar duen ausardia (mozkortzen den bitartean) ematen dion whiskey botilari esker, bere zaldiaren gainean doa, kausalitatez, azkenean Big Whiskeyren sakonera eta ilunenari men eginez. Oraingoan zaldiak errespetatzen du Will, hasieran ez bezala.

Emakume, gizon eta haurren hiltzaile mitikoa, tren bat leher egiteko kapaza dena, Greelyko tabernan agertzen da, barruan dauden guztien begirada sinesgabearen aurrean, W.W. Beauchamp-etik hasita, bere bizitzaren istorioa ikusteko zorian dagoena. Little Billek lehenago kontatutakoak zentzua hartzen du; izan ere, Willek guztiak hilko dituen tiroketa hasten denean, bera lasai mantentzen da, apuntatzen eta tiro egiten, presarik gabe, eta, horrela, egiten dituen tiro guztiak asmatzen ditu, Little Billi gertatzen ez zaiona, hain zuzen ere, bere abiaduragatik traizionatua dena.

Horrela, William Munny mendebaldeko sheriff gogorrenetako bati aurre egiten dion taberna batean sartuko da, lau laguntzailerekin batera, eta onik aterako da denak hil ondoren. Mitoa Greelyko egongelan dabil eta W. W. Beauchamp han izan da gertatutakoaren testigua izateko. Honela, mendebaldeko gizonen ustezko heroiotasuna desmitifikatua geratzen da, narrazioaren arabera, edariak ematen duen itsukerian datzana, ustezko heroi karismatiko batzuk marrazteaz gain, armen bidez diru azkar bat irabazi nahi dutenak.

5.1.4.2.4.2. Justiziaren inguruko mitoa

Horrela, teoriarik merezi duen gaizkilea hiltzea justifikatzen duen ustezko moralitasuna desmitifikatzeko balio duten egoerak azaltzen ditu narrazioak. Obrak ekintza heroiko batekin inolako harremanik ez duten bi hilketak erakusten ditu. Heriotza horiek, narrazioaren hasieran, Delilah, Quick-Mike eta Davey-Boyren gorpua labanaz markatu zuten zaldizko bikoteari dagozkio.

Delitu horrek ez luke ez errukirik ez penarik eragin behar gaizkile horiekiko, baina kontakizunak bi heriotzak bizitza errealean diren (edo izango lirakeen) bezala erakusten ditu, mitikoarekin bat egin lezakeen edozein edulkoratzaile edo lokarri ezabatuz. Bi hilketak traketsak, zikinak eta lotsagarriak dira; izan ere, ordain-bilatzailerek (William, Kid eta Ned) ez dute euren helburuak defendatzeko aukerarik ematen, tiro egiten baitiete espero ez dutenean, hau da, traizioan. Horren ondorioz, ikuslea gaizki sentitzera irits

daiteke, bi gaizkileak hiltzeko moduagatik eta euren heriotzetan dagoen erritmo geldo eta bihurriagatik.

Bestalde, erailketak ez dira duintasunik gabekoak, ez bakarrik tratu txarrak ematen dituztenentzat; ordain-bilatzaileak eurak ere beren kontzientziaren biktima dira, eta hain modu odoltsuan aurkitzen dute gizon bati bizia kentzea zein gogorra eta krudela den ohartarazten direla modu gogor eta gordinean. Kid eta Nedek sufritzen dute hiltzeak suposatzen duen ankerra, ez baitu konponbiderik, eta zama horrekin kargatu behar da betiko. Bi exekuzio horiek Ned eta Kid (hiritar arruntak) nor diren ulertzeko balio dute, edo, hobeto esanda, hiltzaile ez direla konturatzeko balio die.

Azken batean, *Unforgivenek* gaizkile bat hiltzean egon daitekeen mito arrasto oro ezabatzen du, justizia mota hori ematean egon daitekeen justifikazioa ezkututzen du eta, gainera, bi aldeek horrelako egoeretan inplikaturik egotean jasan dezaketen damu eta minaren begirada hotz eta erreala azaltzen du.

5.1.4.2.4.2.1. Ned-en erailketa. Ikusmen luzea

Metaforikoki, Neden erailketak pertsonaia honi buruz lehen begi bistakoan dirudiena baino gehiago dio. Sekuentzia honen hasieran, Nedek berak ekintza burutzeaz arduratzea erabakitzen du. Amildegi batzuen gainean ezkutatuta, hirukote hiltzailea Davey Boyren zain dago, jakinda euren biktimak haiek bigilatzen ari diren bidetik pasako dela. Une batean, Nedek tiro egiten du, baina ez du Davey-Boyn asmatzen, bere zaldian baizik. Lurrera erortzean, zaldizkoa ia mugiezin geratzen da; izan ere, bere lagunei jakinarazten dienez, une horretan bere ondoan dauden harkaitz batzuen atzean ezkutatu direnez, hanka bat hautsi du.

Kidek asmatu duten ala ez galdetzen duen bitartean, bere miopia dela eta, ez da benetan gertatzen ari denaz jabetzen. Davey-Boy toki seguru batera arrastatzen saiatzen da, Nedek, berriz apuntatzen duenean, tiro egiteko gai ez dela ulertzen du, bera ez dela garai bateko hiltzailea eta, horregatik, Willek agintea hartu eta azken tiroa egiten du, Davey Boyren bizitzaren akabatuko duena behingoz, era odoltsu baino odoltsuagoan bada ere.

Narrazioak, honela westernaren *cowboyen* punteria izugarriaren mistizismoa ezabatzen du, hain dramatikoa eta erreala den sekuentzia horretan. Lehenik eta behin, gizaki bat hiltzeko gai ez den frankotiratzaile bat erakusten du. Eta, bigarrenik, erabakitzen dutenean nork tiro egingo duen, berezi baino bereziagoa den egoera zinematografiko batean –batez ere, western batean–, tiro egin dutenek ez dute guztiz argi bete-betean asmatu ote duten ala ez. Hirukote erailtzaileak euren artean eztabaidatzen dute [F149], biktimak berak baieztatzen duen arte: “lagunak, hiltzen ari naiz! Lagundu!”, oihukatzeke azken ahalegin batean, Davey-Boy odolustuta hiltzen da, negar eta larritasun artean, ur pixka batengatik erreguka [F150].



F 149



F 150

Neden ikusmen handia, metaforikoki, bere bihotz handiaren sintoma da, eta bere ikuspegi moral handiaren erakusgarri. Hilketak bere sinadura darama, definitzen duen armari esker egiten baita, irismen luzeko Spencer erriflea. Davey-Boy tirokatu eta akabatu baino lehen, ulertzen du horrek zama moral ikaragarria ekarriko diola. Iraganean, bidelapur zoroa besterik ez zenean, kontu horiek jasateko kapaza zen; aitzitik, orain, familia zoriontsuko gizona denez, ezin du.

Adinak eta ikusmen handiak Nedi eman dioten jakinduria, Kid gaztearen pertsonaia eratzen duten ezjakintasun eta ospe-irrikarekin kontrastatzen dute. Horrela, narrazioak txanponaren beste aldea azaltzen du, norbait hiltzea saihesten ez jakiteak dakarren mina erakusten duena, hau da, hiltzearen ondoriozko damua aurreikusi ez izana. Zentzu honetan, Schofield Kid da lezioa ikasten duena eta, Nedek bezala, hiltzeko ere ez du balio.

5.1.4.2.4.2.2. Kid erailtzailea. Ikusmen laburra

Lehen hilketan bezala, Neden pertsonaia gehiago ezagutzeko balio zuena, honek Schofield Kid benetan nor den argi eta zuzenean erakusteko balio du. Indarkeria dela medio, Nedek ezagutu bezain laster bazekien Kidek harroputz hutsa baino ez zela, bere ikusmen luzea eta sakonari esker. Ustezko gaizkile aditu honek, William Munny bera baino hiltzaileagoa izan nahi duena, pronto ulertuko du zein gogorra den tipo bat hiltzea.

Elkar ezagutzen duten lehen unetik, Nedek zalantzan jartzen du Kidek tinko eusten dion guztia, bost gizon hil dituela eta mota horietako kontuak. Nedek begirada erreal eta aditua irudikatzen du, Kiden fantasia eta harrokeriaren aurrean, lehena jakintza enpirikoak definitzen baitu (esperientzia, alegia), eta bigarrena, bestelakoetatik entzundako kontakizun soilak.

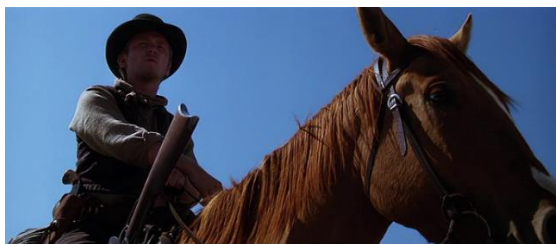
Bi pertsonaia horien ikuspegiaren arteko talka ideologikotik haratago doa, fisikotik haratago. Izan ere, Neden ezaugarriarik esanguratsuena, bere ikuspegi bikainetik eratorria, bere punteria handia da estu-estu lotua sinbolikoki bere adina, ezagutza eta esperientziarekin. Kidek, aldiz, bere miopiak definitzen du, gehienez berrogeita hamar metroko erradioan ikusteko gaitzen duena. Ikusmen falta hori, edo ikusteko gaitasun mugatu hori, bere adingabetasunaren sintoma da. Hau da, hanka sartu baino lehen arazoak eta ondorioak aurreikusteko ezgaitasun galanta. Horregatik guztiagatik, euren armak maila plastikoa konfiguratzeko dituzte euren arteko diferentziak eta ezaugarriak. Batek irismen luzeko errifle bat baitarama (Spencerra, lehen esan bezala), eta besteak, aldiz, distantzia laburrean hiltzeko Smith and Wesson-en Schofield errebolberra.

Aurreko guztia erakusteko, Schofield Kid izango da Quick-Mikeren hilketaren protagonista. Davey-Boy hil ondoren, Nedek taldea utziko du eta Will eta Kid bigarren hilketara egitera ausartuko dira. Honek, lehenengoak bezala, ez du inolako loturarik ekintza heroikoa edo harrotasunezkoa dela esan dezakeenik. Bikote hiltzaileak, kasu honetan, bere objektiboa ezkatatuta dagoen babeslekutik irten arte itxaroten du biktimak eginkariak egin arte. Une “duin” horretan, Kid isil-isilik hurbiltzen da, eta, bere miopiarekin ondo ikusteko moduko distantziara hurbiltzen da eta hiru aldiz tiro egiten du. Honela, hilketak honek, inplizituki, Kiden izaera erakusten du, koldarra eta erdi-itsua.

Honen ondoren, Kiden sekuentziak, pistolari gaztea erabat adoregabetuta erakutsiz amaitzen du: negarrez, garrasika eta lurlean botata [F151] (Ned-ek Mikeren hilketan parte hartzen duenean bezala [F149]). Azkenean, ordura arte inor hil ez izana onartzen du, Nedek uste zuen bezala. Irudi hori, maila figuratiboan, Schofield Kiden irudiarekin kontrastatzen da, narrazioaren hasieran erakusten dena, bere zaldiaren gainean, erriflea eta pistolarekin eta uneoro haserre dabilen gaizkile bezala [F152]. Kiden pistolari-mozorroa behin desagertzen da. Hainbeste irrikatzen zuena burutzen duenean, bera tipo arrunta dela ikusteko balio dio, ez dela beste gizaki normal bat baino gogorragoa, ezta hotzagoa ere. Azkenean, bere miopia-“moralak” errealitatea ikusten uzten dio, biolentzia hori lortzeko bidea izan bada ere, argi dago Kidek ez daukala William Munnyren izaera hotza eta bortitza, eta behingoz ulertu egin du. Willek argi baino argiago esaten dio, gomendatzen dionean pistolak bertan uzteko, hobe duelako betaurreko batzuk erostea.



F 151



F 152

5.1.4.2.5. Indarkeriaren espirala Big Whiskey-n

Obran zehar, narrazioak hainbat egoera azaltzen ditu, eta pertsonaiek indarkeriazko espiral baten barruan ikusten dute beren burua, inork ez baitu hortik ihes egitea lortzen. Hasieratik amaierara arte, pertsonaiek justifikatzen dute hori erabiltzea, justiziarako bide bermatzaile gisa. Lege-metodoak eraginkorrak ez direnean, gizabanakoek beste baliabide batzuk bilatzen dituzte beren justizia-nahiak asetzeko. Hor ikusten dira sheriffak egoeratik kanpo, eta hiltzaileak eta sari-ehiztariak jokoan sartzen dira. Mitoaren eta indarkeriaren arteko harremana ulertzeko beste modu bat Greenbergekin egindako proposamena da. Bertan, “gizarteak errealitatea mitifikatzeko duen beharra (...) ekintza zalantzarriak justifikatzeko helburuarekin” (1993: 53) azaltzen du. Hortaz, mitoa eta errealitatea bereizten dituen muga hori estu-estu lotuta dago legea eta legetik at dagoen irudimenezko lerroarekin.

Legearen barruan, agentearen (edo agintearen) zeregina indarkeria larriagotzea saihestea da. Hori lortzeko, arazoa errotik mozten du, gaizkileak eta errugabeak berdin kolpatzen

ditu, eta sheriffa bera da komunitatearen barruan larderia-maila gorena duena, haren papera bidelapurrarenarekin ordezkatzuz.

Horren ondorio zuzena zera da: indarkeria profesionalizatzeko, legeen esferaren barruan, sheriffa bera bezain gai den gizabanako bat agertzen denean, izu-mailak kategoriatu hilgarriak hartzen dituela. Zentzu horretan, agente baten edo bestearen heriotza da indarkeriaren espiral baten amaiera bakarra, denboran zehazterik gabe luza daitekeena. Obra honetan, argi dagoenez biolentziaren bi figura profesional ezagutzen ditugu, maila parekoan daudenak: William Munny eta Little Bill.

Horixe planteatzen du *Unforgiven*ek William Munny eta Little Bill Daggetek bizi duten muturreko basakeria dialektikarekin. Bi gizon horiek, aurrean azaldu bezala, indarkeria eta justizia gorpuzten dituzte, bata legetik kanpo eta bestea barruan. Biak dira indarkeria areagotzearen erantzuleak. Ez dirudi Williami axola zaionik Little Billek bere hiritarrak beldurtzea, ez baita Big Whiskeyren ordena sozialean zuzenean inplikatzeko Little Billek pertsonalki iraintzen duen arte.

William Munny da Big Whiskey landatu izan den indarkeriaren zuhaitza errotik mozten duen pertsonaia, Little Bill eta Skinny eta besteekin akabatzen duenean. Horretarako, bere mendekua betetzeko, ausardiarekin eta oharkabetasunaz hornitzeko, Will berriz edatea erabakitzen du, eta Big Whiskeyra bere justizia inposatzera joatea erabakitzen du. Neden erailketaren berria ematen diotenean, albiste hori ondo asimilatzeke edan behar du, eta nola ez, sekuentzi hura zuhaitz baten azpian gertatzen da [F153]. Aurkeztu zaigun lehen zuhaitzarekin erriman, bere emaztearen hilobiaren ondoan hazi dena. Bi zuhaitz, beraz, Neden emaztearen bereizgarri den izenari zentzua emanez: Sally –gogoratu dezagun– Two Trees (“Bi Zuhaitz”)– [F154].



F 153



F 154

Sally aurkezten duten lehen unetik, mesfidantzaz begiratzen dio Williami, honek, eta ez arrazoirik gabe, zantzu txar bat dakarrela iragartzen baitu, nahikoa du Williamek bere zaldiaren gainean ezkutatzeko duen eskopeta begiratzea hori jakiteko. Zentzu honetan, Sallyri naturaren maitale eta babesle izatea egozten zaio, bai maila materialean –horregatik, bere ingurunearekin harmonia perfektuan dagoen etxe bat gidatzen du–, bai eta garrantzi handikoa ere: berak, bakoitzaren barne izaera hautematen du. Horregatik, hiltzeko gai ez den gizon moral batekin bizi da, hau da, Nedekin. Aldi berean, bestea gorrotatzen du, William, bere senen aurka borrokatzen saiatzen den arren, bere izaera hiltzaileak ez baitio uzten benetan dena besterik izaten. Hots, hiltzailea dena hiltzailea da, eta horren aurka ezin da ezer egin. Koldarra denarekin gauza bera gertatzen da. Obra honek, lehen esan bezala, mozorroak kentzen ditu behin baino gehiagotan.

Sallyren izenak osatzen duen esanahia osatuz, narrazioak beste bide bat erabiltzen du obraren egitura zirkularra oso modu iradokitzailean transmititzeko. Obraren ekintza basati eta odoltsuenak, Big Whiskey, garatzen dituen herriaren diseinu urbanistikoan datza. Ez da kasualitatea herri honek sartzeko bi sarrera (edo bi irteera) izatea. Hori iradokitzen da komunitatearen mugen barruan armarik ezin dela eraman zehazten duten bi idazkunen bidez [F155 eta F156]. Horrela, narrazioak herri honetara sartzeko edo bertatik irteteko bi bide daudela adierazten du. Buscombek (2004: 25) balizko “huts” edo “gazapo” baten ideia proposatzen du, edo, beste era batera esanda, obraren jarraipen formalean huts egiten du, horregatik kartelak desberdinak izatea.



F 155



F 156

Izan ere, deigarria baino deigarriagoa da kontakizunean Bob eta Will Big Whiskeyn bat ez etortzeak, lehen sari-ehiztari bat irteten den une berean, (Bob) [F157] bigarren bat dator (William Munny) [F158]. Bi pistolariak bat datoz naturako espazioa eta trenbidea lotzen dituen ibilgailuan [F159 eta F160]. Baina espazio ezberdinetatik, Bob bagoi barruan lo egiten baitu, jaso duen jipoiaren ondorioz izugarri zauritua, eta Will ere, ahul dagoena, baina ia hilgarria den gripe batek eragiten dion ekaitzagatik. Badirudi lanak ez duela uzten Big Whiskey sari-ehiztariengandik askatzen, zeren eta, bide batetik ihes egiten badu ere, beste bidetik sartzen den segundo batek, indarkeriaren espirala ez baita inoiz desagertzen.



F 157



F 158



F 159



F 160

5.1.4.2.6. Estatu Batuetako komunitatea eta Big Whiskey

Unforgiven hain erradikala den modu honetan, Mendebalde Basatiaren konkistaren mitoaren aurka egiten duen salaketa. Kasu gehienetan, western generoa “Estatu Batuetako mendebaldeko konkistaren inguruko mitoa bezala definitzen da, eta, ondorioz, bere inguru basatiaren etxekotzea” (Hayward, 2006: 498 Friedmanen, 2012: 23). Hala ere, *Unforgiven* teoria hori alde batera utzi eta errealtatearekiko ikuspuntu leialago bat eskaintzen saiatzen da. Azaltzen baita legearen gizonak, gizarte amerikarra definitzen duten zutabe demokratiko eta errepublikarrak ziurtatzeaz arduratzen direnak, gizon bortitz soilak zirela, beren legea komunitatearen mugetatik alde batera edo bestera pistolaz ezartzen zutenak.

Westernaren ezaugarri aipagarrienetako bat mugako heroiaren irudia da. Hori, eskuarki, munduaren ezagutza mugatik haratago (errebolberraren erabilera handia eta biolentziarako trebetasunak) komunitatearen zerbitzura jartzen duen gizona da. Bidelapur soilaren kontrakoa, gizartean ere sartzen ez dena, baina indarkeria bere onerako erabiltzen duena. Westernaren herioia, mundu zibilizatuan sartzen ez den gizona da, baina,aldi berean, heroi bezala ulertu dezakegu, bere burua sakrifikatzen duelako edo bere bizitza arriskuan jartzen duelako, besteen onerako.

Unforgivenen kasua ironiko baino ironikoa da, bidelapuraren figura sheriffa bera delako. Teorikoki, komunitatearen mugen barruan segurtasuna eta ordena zaintzeko ardura duena izanik, bizikidetzaz oinarritzeko beharrezkoak diren bakea eta askatasuna hausten dituena da Little Bill. Horrela, beharrezkoa da gizartearekin zerikusirik ez duen kanpoko agente bat sartzea, ordena eta bakea itzultzen dituena.

Hala ere, ez da ahaztu behar William Little Bill hiltzera bultzatzen duena ez dela Big Whiskeyri Quick Mike eta Davey Boyk Delilahri egindako gordeen aurreko bakea eta lasaitasuna itzultzea. Gorago azaldu den bezala, William dator Neden heriotza bera hil duen sheriffa hiltzen. William bere mendekuari hasiera ematen dion moduak berak, komunitate batera bere arazoak konpondu eta ondoren alde egiteko iristen den herioia desmitifikatzen du, mugako heroiaren lehen araua hausten baitu: “armarik gabeko gizon baten aurka tiro egitea” (Tibbets, 1993: 10-11). William Greely’s tabernan agertzen da eta Skinnyren aurka tiro egiten du, honek bere burua defendatzeko aukerarik izan gabe. Gonzalez Vallésen ustez, narrazioaren gai nagusia horretan datza, zehazki, “indarkeriaren deseraikuntzan (...) heroiaren krudelkeria ere erakutsiz, armarik gabeko etsai baten aurka egiten” (2013: 524).

Halere, ikerketa honetan narrazioak oro har westerna eta bere figura heroikoa deseraikitzeke balio duela proposatzen da. William ez da herioia, Little Billen islapen ilunagoa baino ez. Komunitatearen desoreka konpontze bigarren mailako helburua da berarentzat, zirkunstantziala suertatu den egoera, alegia; izan ere, Ned hil izan ez balute, bera Big Whiskeytik joango zatekeen luzaro gabe, eta komunitate hori miseria sozialean eta narrazio osoan bizi diren autoritatearen beldurrean utziko zukeen. Horrela, *Unforgivenek* mugako heroi berri bat marrazten du.

Honela, narrazioak lege-gizonen irudia desmitifikatzea bilatzen du, eta, aldi berean, Estatu Batuetako komunitatean, sheriff bat gaizkile batengandik bereizten duena, legerako lan egiten duen aldea dela salatzen du. “Willek indarkeria erabiltzen du gaitz espezifikokoak zuzentzeko, eta Little Billek, berriz, bere ego propioa baieztatzeko” (Babiak, 1998: 63).

Herritar arruntek demokrazia parlamentarioan bizi beharrean, edonork, ukabilkada batez edo pistola-puntaz, justizia ezar dezakeen sistema batekin borrokatu behar dute. Horixe bera da Bobek barre egiten diona agertzen den lehen unetik, gizarte amerikarrean frogatuta geratzen baita ez dagoela inolako eragozpenik presidente bat hiltzearekin, hogei urtetan bi hil baitituzte. Bobek dio, eta badirudi nolabait narrazioaren gaia irudikatzen duen ahotsa dela, Estatu Batuak zibilizazio moral eta inbidiagarria izatetik urrun –western klasikoak marrazten duen bezala– gizarte bortitza eta basatia dela. Tibbetsek zera proposatzen du: *Unforgivenek* “galdera kezkarriak planteatzen ditu indarkeriak gure gizartean duen izaerari eta ondorioei buruz” (1993: 13) (egilearen gizarte estatubatuarrari dagokionez).

Horregatik guztiagatik, narrazioak oso plano esanguratsu bat eskaintzen du, non William Munny agertzen den, bere zaldian, Estatu Batuetako bandera atzean duela, Big Whiskeyko biztanleei lege berri bat ezarriz [F161]. Behin Little Bill akabatu duenean, justiziaren agente berriak prostituta bati tratu txarrak ematen dizkion edonor hiltzeko mehatxua egiten du Williamek. Buchananez nazio amerikarraren sorrerari buruzko ikerketarekin amaitzen du, zeinak, oro har, westernak, baina, bereziki, *Unforgivenek*, “fronterako legeen sorrera arakutzen duen” (2005: 106). Narrazioak, dirudienez, horrela dela esan nahi du: Frantziako ilustratuen ideia iraultzaileak alde batera utzita, odolaren, bolboraren eta beldurraren metodoaren bidez izan dela amerikar lurzoruan sustraiak errotzeko erabili izan den filosofia, sinple bezain basatia.



F 161

5.1.5. Bronco Billy

*You should never kill a man unless
it's absolutely necessary*

5.1.5.1. Sinopsia

Bronco Billy McCoy mendebaldeko Mundu Basatia birsortzen duen zirku-ibiltari baten jabea da. Ez du harmailak betetzerik lortzen, eta, beraz, ez du oreka ekonomikorik lortzen. Hala ere, ikuskizuneko partaide guztiek maite eta estimatzen dute. Bere emanaldi gorena, “Zoriaren erruleta”, ikuskizuneko ikusgarriena eta arriskutsuena da. Honen ondorioz, Billy laguntzaile perfektuaren etengabeko bilaketan bizi da, bere laguntzaileak oso gutxi irauten dutelako lanpostu horretan.

Amerikako herri ezberdinetan zehar egiten duen ibilbidean Antoinette Lilyrekin topo egiten du, New Yorkeko gazte eder baina jasanezinarekin, hogeita hamar urte bete baino lehen ezkondu behar duena bere aita milioidunaren dirutza era legitimoan heredatzeko. John Arlingtonekin ezkontzeko izapideak egiten ari da. Hala ere, honek diruaren truke ezkontzea onartzen du. Ezkontza gauean, Johnek lapurtu eta utzi egiten du. Neska dirurik ez daukala ikustean bere burua, Broncoren konpainiarekin elkartzen da, soldata bat erraz lortzeko soluzioa izan daitekeelako. Etxera itzultzeko dirua behar du. Lilyren desobeditzeak Billyri muzin egiten dio, gidoitik etengabe irteteak deskontzentratu egiten baitu. Hala eta guztiz ere, berak lana ondo egiteko berezko trebetasuna erakusten du.

Aldi berean, New Yorken, Lilyko amaordeak Arlingtonek Antoinette hil behar izan duela suposatzen du. Horrela, herentziarekin geratzeko aukera ikusten du, Lilik ez baitu bizitza seinalerik ematen. Polizia informatzen dute eta egunkariak oinordekoaren heriotza argitaratzen dute, antza, Johnen esku. Poliziak atxilotu egiten du ustezko hilketagatik, eta Lilyren familiaren abokatuak akordioa egiten du berarekin, 500.000 dolarren truke ustezko hilketaren erruduntzat jo dezaten. Arlingtonek, eromen eraso bat jasan izana alegatzen du, eta lehen mailako eroetxe batean giltzapetzen dute. Modu honetan, kartzela saihesten du eta hortik urte batzuetara aske geratuko lirake.

Bitartean, Broncoren zirkuaren karpak su hartu du zenbaki horietako batean. Horren ondoren, eroetxe batera joaten dira, eta, bitxia bada ere, josteko tailer bat duen instituzioa da, pazienteen errehabilitaziora bideratua. Zuzendariak lagundu egingo die, Bronco Billyk ezin konta ahala aldiz antzeztu baitu eurentzat doan. Kasualitatez, Arlington giltzapetuta dagoen erakunde bera da. Abokatuarekin egindako hitzarmenez damututa, zuzendariari kontaktatzen dio gertatutakoa. Horrela, hedabideek Antoinette Lilyren inguruan eraikitako gezurrak ezagutuko dute.

Ordurako Broncoz maiteminduta dago, baina egia ezkutatu dionez, berak uko egiten dio. New Yorkera itzuliko da, nahiz eta milioiduna izan, depresioan erori eta bere buruaz beste egingo duen. Azken unean, Clear Water bere laguna eta Billyren kolaboratzaileak ikuskizunera itzultzeko deitzen dio, inor ez baitzen bera baino hobeto “Zorizko

Erruletan”. Horrela, karpa berria eta harmailak gainezka dituztela, Lily eta Billy elkarrekin itzuliko dira.

5.1.5.2. Análisis

Ziurrenik, Clint Eastwooden obrarik kixoteskoena edo “Capraren estilokoa” (1985: 79) Tom Stempelen ustez, *Bronco Billy* errealitatearen eta fikzioaren arteko elkarrizketa argia planteatzen du. Denboran galdua dabilen *cowboy* bat inozentziaz baliatzen da mundu batetik bestera igarotzeko. Broncoren deskokatze hori da Corliss, Harvey eta Morrisentzat filmaren ekarpenik handiena da. Eastwooden heroi hau “iruzur anakroniko bat” dela aditzera ematen baitu, “maitagarria bada ere, anatema soil bat da bere jarraitzaileentzat” (Corliss et. al., 1980: 49-55). Ildo beretik, David Thomsonek *Bronco Billy* “antiheroi iruzurtia eta autosuntsitzailea” (1984: 65) dela dio.

Eastwooden westernen bereizgarri diren seriotasun eta mistizismotik aldenduz, *Bronco Billy* antzerako eszenatoki bat birsortzen da, baina “tonu komikoan” (Gabbard, 1995: 766) eta, neurri batean, haurrentzako ere bideratutako filma izan daiteke. Carlos Aguilarrek proposatu du *Bronco Billy* Eastwoodekin “Hollywoodeko parametroekin bat ez datorren” (2008: 156) jarrera erakusten duela, lan komertzial batetik asko urruntzen delako. Pezzotak asmatu egiten du lan honek Clint Eastwooden filosofia islatzen duela iradokitzean:

Eastwoodek, anakronismo kontzientez, denek aukera berdinak izan ditzaketen gizarte baten amets amerikarrari omenaldia egiten dio. *Billy* bere inguruan biltzen duen komunitateak arraza guztietako pertsonak biltzen ditu, akatsak egin dituztenak, baina haiengatik ordaindu dutenak, baina amets amerikarra, 1980an, harri-kartoizko mundu batean bakarrik egin daiteke (1997: 90).

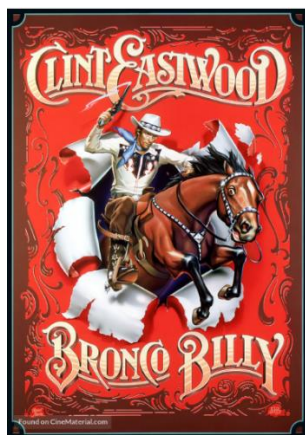
Bronco Billy, “edo gizon baten errealitatearen ukapena” (Benoliel, 2007: 44) gizakiaren pertzepzioak norberak bere buruaz duen nozioa manipulatzeko duela erakusten duen froga da. Beste hitz batzuetan esanda, film honek nor izan nahi den eta nola bizi nahi den aukeratzeko askatasuna eta identitate aukera askea jorratzen ditu. Kasu honetan, gaur egungo sedentarioa, arrazionala eta oso lehiakorra den gizarte amerikarra *far west* mundu erromantiko, basati eta aurreikusezinarekin disonantzian sartzen da. Bronco bere barne mundua bere garaiko errealitatera egokitzea erabakitzen du, nahi dutenak euren fantasia partekatzerara gonbidatuz.

Ikusleen beroa eta maitasuna irabazi nahi du protagonista ameslari eta berezi honek. Horregatik, narrazioak haurren ikusleengan jartzen du arreta. Horiek dira “*Bronco Billy’s Wild West Show*” bizirik jarraitzea lortzen dutenak. Oso modu sotilean bada ere, Eastwooden asmoa da salatzea, gizarte amerikarraren biztanleria gazteena inozentzia galtzen duen heinean, *cowboy* fantasiatsua ikuskizuna desagertzera doala.

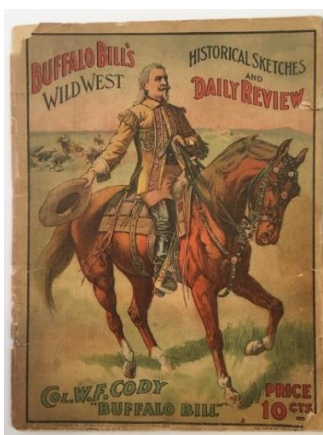
5.1.5.2.1. *Bronco Billy* historian zehar

Filmak Buffalo Billek XIX. mendearan amaieran Europaren osoaren aurrean egiten zuen Mendebalde Basatiko ikuskizuna ekartzen du gogora. Narrazioak berak *cowboy* mitikoa imitatu nahi du, bi pertsonaien inzialak bat etorraziz (B. B.). Filma iragartzeko erabili

zen kartelak ere, Buffalo Billek 1883an sortutako bere ikuskizuna sustatzeko erabiltzen zuenarekin antzekotasun batzuk ditu [F162 eta F163].



F 162



F 163

Bronco Billy 1920ko hamarkadako zinema mutuko film laburren zuzendariari egindako erreferentzia argia da, “Nickel odeons” bezala ezagunagoak, ikustea kostatzen ziren hamar edo hogeitazentimoko txanponengatik. AEBetako behe-klaseko publikoari zuzenduta zeuden, garai hartako ohiko zinema garestiegia egiten zitzaiona. Are zehatzago, Gilbert M. Anderson, “Broncho Billy” bezala ezagunagoa, Hollywoodeko lehen westernetako kondaira bihurtu zena. Anderson “Max Aronson” (Kinzer, 2003) izenarekin jaio zen, eta historiako lehen western zinematografikoaren aktore-zerrendan parte hartu zuen, “Edwin S. Porterren *The Great Train Robbery* (1902) trenari eraso egiten dion taldeko kide gisa” (Springhall, 2011: 21). Eastwoodeko Billy Bronkoak film honi erreferentzia egiten dio, bere hitzak aipatuz: “New Jersey zapatak saltzen dituen gizon batek (Billy McCoy) Tom Mix moderno edo antzeko zerbait bihurtzea amesten du” (Schickle, 2010: 149).

Billy McCoy bezala, Broncho [F164] (edo Bronco [F165] ere idatzia) “publiko zabal bati amerikar moraltasun pastoralaren eta limur zezakeen melodramaren nahasketa emateko ezaugarri zehatzak” (Astre & Hoarau, 1986: 153) izateagatik bereizten zen. Bronco Billyk jarrera eta moral lezioak ematen dizkio bere haur publikoari, metaforikoki, 1920ko hamarkadako gizarte amerikar gazte eta heldugabea irudikatzen duena. Errebolberrak erreminta gisa zuten mesias moduko horiek esaten zuten “zer zegoen ondo eta zer gaizki, zer zen zuzena eta zer ez, modu errazean buru errugabe horietara iristeko” (Schaefer, 2004: 553). *Star-cowboy* horiek aitaren irudiak egiten zituzten erreferentzia miresgarririk ez zuten jendearentzat, aitazko-figurak, hain zuzen. Horixe bera gertatzen zaio Eastwoodeko Bronco Billyri, bere testuinguruko zibilizazio industrial eta krudeletik

aldentzeko, zineman bakea eta moralitasuna aurkitzen baititu, aurrerago ulertuko den bezala.



F 164



F 165

Eastwooden film luzea *The Resurrection of Broncho Billy* (James Rokos, 1970) filmaren luzapen bat bezala ere har daiteke, “Benetako akziozko film labur” onenaren Oscar saria irabazi zuena (Phillips, 1999: 126). Kontakizun hau, James Rokosek zuzendu zuen, eta, besteak beste, John Carpenterrek idatzi zuen, eta baita muntaiaz eta soinu bandaz arduratu zen ere. Johnny Crawford gaztea du protagonista, eta Eastwoodeko Billy Broncoarekin kontrastea egiten du. Kaliforniarraren zinta Rokosek marraztutako *cowboy* gaztearen ustezko “etorkizuneko bizitza” batekin lotu beharko litzateke, behin hiritik irtetea lortuz gero. Narrazio hori azkar aztertzeke modukoa da, Bronco Billy eastwoodiarraren psikologia berezia ulertzeko balio baitu, nondik etorri zen eta aurretik nola birsortuko zen ulertzeko.

Hasteko, *cowboy* ameslari eta gazte hau hiri handi batean bizi da (Eastwoodeko Bronco Billyren New Jersey jaioterria den bezala), bere gelako hormak *Far Westeko* izarren posterrez bustita daude: John Wayne, Kirk Douglas, James Stewart eta abar. Bere paranoia kixoteskoak bere egunerokotasunean laguntzen dio hirian zehar. Etxeko sarrerako korridorea edertasunez apainduta dago landare igokariz osatutako parra batekin [F166 eta F167]. Horiek hirigintza-espazioaren (komunitatearen) eta haren irudizko munduaren (natura basatiaren) arteko trantsizioa irudikatzen dute. Bere barne-mundua

(westerna) kanpoaldearekin, hots, errealitatearekin, lotzen duen mugak ez du gizarte garaikidearen arauen arabera bizitzen uzten, berarentzat ez baitaude bereizita.



F 166



F 167

Bizitzaren erabateko askatasuna zibilizazioaren mugetatik kanpo, kasu honetan, Bronco gaztea inguratzen duen flora, naturak inbaditutako pasabide horrek irudikatzen du. Alde batetik, naturak menderatuta, erabat konkistatu ditu bere etxea eta adimena. Bestetik, lorategia ureztatzen duen bere bizilagunak, XXI. mendean hiri handian bizi den pertsona bati auresuposatzen zaion natura kontrolatzen du [F167].

Narrazioa bera pertsonaia honen alegiazko mundua hiri barruan konfiguratzeaz arduratzen da. Lautadan iluntzen ari duen zerumugaren lerroa (westernaren ohiko klixexa), hemen, asfaltoak sortutako zeruertz batez ordezkaturia da. Protagonistak hiriko zuhaitzen artean paseatzen du, naturan murgilduta dagoela irudikatuz [F168]. Wild Bill Tuckerren erloju bat jasotzen du, egunero miresten eta bisitatzen duen agurea. Gizon honekin Broncoren irudimena areagotu eta aberastu egiten da. Biak denboran harrapatuta geratu dira, dagokien garaian, eta, horregatik, erlojua geldirik dute, apurtuta baitago.

Billyren silueta luzea, etxe orratz garaien aurka dago [F169], mugatik haragoko lautada zabalen horizontaltasunarekin talka egiten dutenak. Metaforikoki, “komunitatearen” menpe dagoen izaera menderaezinari aurre eginez. Zentzu batean, gizarteari aurre egiten ari zaiola dirudi, altuera pareko bi pertsonaiak aurrez aurre jarritz.



F 168



F 169

Errepide bat zeharkatzean, bere buruak trafikoaren soinua baserriko abereen soinuarekin nahasten du, bere dementzia elikatuz. Oinezkoentzako pasabide bat zeharkatzean, bere buruan, gizon trajedunarekin dueluan borrokatzen da, hau da, aro modernoko gizabanako kosmopolitaren uniforme daraman tipo batekin [F173]. Muntaiak plano-kontraplanoan kontrajartzen ditu, eta kamera pertsonaiengana hurbiltzen du bidegurutzean aurrera egin ahala. Bronchok alegiazko errebolber bat ateratzeko keinua egiten du [F174]. Azkenean, sekuentzia geratzen da antiklimax edo klimax faltsu batean, nahiago izanez gero, ez baita ezer gertatzen, jaunak hiri-*cowboy* honi begiratzeko duen arrotasunaz gain.



F 170



F 171

Jarraian, taberna ilun batean sartzen da, non pianola bat jotzen duen, ziurrenik, bere irudimen hiperaktiboaren asmakuntza dena. Bezero batek oparitzen dion garagardo erdia ere ez du ordaintzeko. Billy hau Eastwoodeko Bronkoa bezain pobrea da. Hortaz, tabernatik irteten da eta erlojua lapurtzen dioten kalezulo batean jipoia jaso ondoren. Hortik, freskagarri bat hartzen du kaleko postu batean. Zerbitzariaren bi trentza simetrikoek zinema klasikoan islatutako emakume amerikar bertakoen orrazkera tipikoa gogorarazten dute.

Atsedean eta lasaitasunerako leku bat aurkitzen du gertuko parke batean, zuhaitz baten adaburuaren azpian [F172]. Une hori ez dator bat hirian aurretik izandako itolarri eta zaratekin. Artista eder eta gazte batek ikusi eta erretratu batean hilezkortzea erabakitzen du [F173]. Berehala maitemintzen dela dirudi, baina neska aspertu egiten da westernaren gaineko bere hitz-jarioaz, jaiki eta alde egiten du, Bronco, hasieran bezala, bakarrik

jarraitzen du, antza, inork ez duelako nahi bere mundu partekatzea, bere irudimenezko unibertsoan parte hartzea.



F 172



F 173

Horrela, narrazioaren azken sekuentziak protagonistaren irudimen eldarniotsura eramaten du ikuslea, oraingoan artistaren koadroan ikusitakoak inspiratuta. Bera gogoetatsu geratzen da, hari jarraitzea ala ez baloratuz, neskak urruntzen jarraitzen duen bitartean. Bat-batean, zaldi baten oinkada azkarrak entzuten dira lauhazka (bere psikearen beste artifizio bat). Parkea mendebaldeko lautada zoragarri batean bihurtzen da, eta nola ez, eguzkia erdi etzanda agertzen da, arrastian [F174]. Irudiek, orain arte sepian, kolorea hartzen dute, hiriko errealitate triste eta itzaldua bere irudimen idealizatuaren bizitza zoriontsu eta koloretsuarekin kontrastatu nahian. Sekuentziak bere zaldian lauhazka erakusten du, eta emakumea, berriz, harrituta eta txundituta bere aurrean. Harrigarria bada ere, berak itzuli egiten dio aurrez galdutako erlojua –denboraren nozioa erabat galdu duela dioen metafora–. John Carpenterrek berak konposatutako “Bronco Billy” abestiak soinu gisa jotzen duen bitartean, elkarrekin zorientasunerantz doaz, poz-pez [F175]



F 174



F 175

5.1.5.2.2. Zentzutasuna eta eromena: amets amerikarra

Bronco Billy obra da Eastwoodek gauzatu nahi duen salaketak hartu duen forma, kasu honetan, narrazioa. Nazio amerikarraren sortzaileen jatorrizko bizimodua galtzea, hurkoari inolako interes ekonomikorik gabe laguntzen ziona, komunitatean bizikidetzaz handiagoa eta hobea lortzeko ahaleginetan ari zena. Amerikako XIX. mendeko literaturak eta XX. mende hasierako Hollywoodek birsortu duten bezala, antzinako *cowboyak*

jokabide altruista eta zaldunen eredu ziren. Ez zuten gastuei erreparatzen, ezta kontuak doitzen ere. Bizimodu sinple, primitibo eta pragmatiko hura hiriaren barrutik sortzen diren balore kapitalistekin kontrastatzen da.

Amerikako gizartean nagusi den kosmobisio horrek ez du zerikusirik Bronco Billy eta bere gizonak ahalik eta modurik duinenean eramaten saiatzen direnarekin. Aberastasun materialaren ulermen irrigarri hori modu komikoan irudikatzen da. Adibidez, Billy banku batera hiru dolarreko txeke bat kobratzera hurbiltzen denean, edo kide guztien aurrezkiak eta irabaziak gordetzen dituen metalezko kutxa txikia erakusten duenean. Bidelapurren familia osatzen dute guztiek, eta Billy aitaren figura modukoa da, guztien gidaria dena, bereziki Lennyrena, gazteena. Bizitza modernora egokitu gabeko talde soziala dira. Mendebalde Basatian ematen dute onena, horretan benetan gai dira eta. Horregatik, errealitatearen eta fikzioaren arteko muga, neurri batean, ez da existitzen haiek txikitu dutelako euren bizimoduarekin, eta horietako bakoitzak bere nortasunari eusten dio, showaren barruan, zenbaki bakoitza amaitu ondoren.

Talde honen helburu gorena arrantxo bat erostea da, haurrentzat zuzendutako “Mendebalde Basatia” antzezteko. Bronco eta bere lagunek ere mendebaldeko zine basatiaren bidez eskaini zaien irudi utopikoaren biktima dira. Euren ikuskizuna “indiarrek eta *cowboy*ak elkarrekin zoriotsu bizi ziren” garaiaren birsorkuntza bezala aurkezten baitute. Ametsak amets, Colek eta Williamsek euren bertuteak zerrendatzen dituzte, “determinazioa, adorea, fedea eta leialtasuna” (1983: 213).

Bronco bere ikuskizun dekadentearekin aurrera jarraitzera bultzatzen duena ikustera joaten diren haurrek txalotzen duten zorientasuna eta suhartasuna da. Haurrek ematen diote bizitza zirku talde honi. Haiek eta eroetxe bateko egoiliarak. Horrela, narrazioak ulertarazten du Bronco Billyren fantasia eroek eta haurrek soilik partekatzen dutela, sinbolikoki, protagonista bera dena.

Bronco eta bere lagunek pairatzen duten eskizofrenia bere zenitera iristen da, bere karpa erre ondoren, beste bat erosteko dirua lortzen saiatzen direnean: tren bati egindako lapurreta, western klasikoaren eszena mitikoenetako bat berpiztuz. Edwin S. Porterren *The Great Train Robbery* (1902) [F176] kontakizunarekin zuzenean harremanetan jartzen da sekuentzia hau. Lan honetan sortutako fantasiak talka egiten du Bronco eta bereek aurre egin behar dioten errealitate gordinarekin. Don Kixotek errota erraldoiak garaitu

nahi dituen bezala, Bronco Billyk tren bat gelditu nahi du zaldi batekin eta gezi batzuekin [F177]. Jakina, huts egiten dute beren ahaleginean.



F 176



F 177

Eszena hau ezkututzen duen beste mezu bat, aurrerapen industrialak, tren-makinaren abiaduran, naturaren arauen arabera bizitzera ohituta dauden *cowboy* erromantikoen bizi-eritmoarekin talka egiten duen abiadura geldiezin da. Talde protagonistaren izaera trenbidearenari aurre egiten dio, zibilizazioaren erabateko garaipenaren ordezkaria dena. Metalezko errailek behizainen zaldien apatxeekin talka egiten dute. Ez da kasualitatea gelditu nahi duten trena Union Pacific Railroad Companykoa izatea, 1862an sortua, Estatu Batuak ekialdeko estatuetera eta Amerikako Gerra Zibilaren erdian hedatzen ari zirela. Abraham Lincoln izan zen konpainia hori sortzeko baimena eman zuena, ondasun militarrek alderdi unionistara eramateko.

Hori ez da Bronco Billyk *The Great Train Robbery*ri egiten dion erreferentzia bakarra; izan ere, bi kontakizunen amaieran, protagonistak “laugarren horma” deiturikoa hausten du publikoarengana zuzenean jotzeko. Trenari eraso egiten dion taldeko buruak errebolberrarekin apuntatzen ditu ikusleak pantailaren beste aldean [F178] eta Bronco, modu sotilagoan, bere atzamarrarekin [F179], bere ikuskizunaren eta filmaren ikusleei zuzenduz. Aldi berean. “*The Resurrection of Broncho Billy*” lanak berak ere ez du lan hau Broncho gaztearen poster batean hasten [F180].



F 178



F 179



F 180

Ameslari talde honen karpa salbatzeko azken baliabidea eroetxeko joste tailerlean dago, eta urtero joaten dira bertara. Eastwoodek gizarte amerikarrari kritika edo iseka egiten dio Bronco Billyren ikuskizunaren karparen inguruan. Narrazioaren hasieran, hau ia ikusezina da –bere ikuskizuna bezala– paisaiarekin kamuflatzen delako [F181]. Nolabait esateko, ia ez da existitzen, hasieran konpainia inguratzen duen auraren irudikapenaren isla. Narrazioaren amaieran, aldiz, eroetxeko egoiliarrek bandera amerikarrez betetako karpa deigarria josi dutenean [F182], harmailak bete egiten dira. Konpainiako pertsonaiek jasaten duten transformazio-arkua ederki irudikatzen da karparen ikonizitatean. Antza, hori zen falta zitzaien gako nagusia, AEBko mitoak inguratzen eta estaltzen duen atmosfera horren sintoma materiala, euren banderan bertan irudikatuta.



F 181



F 182

Ironikoa da zoro talde batek (zilegi bada) bandera amerikarrez betetako karpa bat josten duela. Mendebaldeko konkista irudikatzen duen sukar handiaren zati da dena. Euren ikuskizunari harmonia emateko falta zitzaien gakoa elementu honetan zetzala konturatzen dira. Denys Lévyk oso hausnarketa interesgarria eskaintzen du karpan jasandako eraldaketari buruz:

(Karpak) estatuaren aurkako mendekuaren itxura hartzen du, herrialdearen ikurrak urratzen dizkiogunarena: benetako herrialdea Wild West Show hori da, fikzio hutsa bada ere (edo izan bada ere) (...) azkenean arrakastatsua, kolektibo bat, pronostiko ororen aurka westernaren oinarrizko printzipioei eusten diena. (Levy, 2010: 45).

Era publizitario eta esperpentiko horretatik, Bronco eta beretarrek euren sukarra publikoarengan kutsatzen dute, eta beren lehen abandonatutako zirkuaren harmailak betetzea lortzen dute. Euren ametsa, amets amerikarra, betetzen dute; helburu pertsonalen alde borrokatzea eta helburu horiek lortu arte ez gelditzea. Narrazioak azaltzen du espiritu amerikarra iraunkortasunean datzala, lehiaketaren aurka, lankidetzan eta kooperazioan ezkututzen direla zoriontasunera eta arrakastara eramaten duten bidea.

5.1.5.2.3. Amerikar ikuskizunaren bira ziklikoa

Eraldaketa bat jasaten duen gauza bakarra taldearen ikuskizuna apaintzen duen bilgarria da, hau da, karpa. *Bronco Billy's Wild West Show* taldeko kide guztiek bizi izan duten eboluzioaren irudikapen gisa balio du honek, esan bezala. Ameslari izatetik beren ametsa eta hutsik egotearen harmailak beteta egotera pasatzen dira. Carlson aipatuz, Bronco Billyk heroien imitatzailerak izatetik Amerikar heroia izatera” (2002: 58) eboluzionatu zuen.

Gainerakoan, film hau bere formen errepikapenagatik eta narrazioaren edukiagatik nabarmentzen da. Talde honen ibilbidea erabat ziklikoa da, urtero leku berberetara joaten dira data berberetan. Ez dira batere aldatzen beren ekintzetan. Honek, obrari hainbat sekuentzian zehar plastikoki irudikatua ikusten den zirkulartasun tematiko bat eskaintzen dio, batez ere, ikuskizunaren zenbakiei dagokienez. Horregatik, urtero estatuen zehar egiten duen ibilbide abenturazale hutsa gainditzen du, showak forma errepikariak hartzen baititu, nola ez, “biratzen” direnak.

Hasteko, ikuskizunaren esentziak berak forma arketipiko biribila du: karpa zirkularra da. Zenbaki bakoitzak forma zirkularrak ere marrazten ditu. Lennyk abiadura ematen dio akrobaziak egiten dituen lokarri bati [F183], Big Eagle bere buruari bueltak ematen dizkio euriaren dantza berezi bat emulatuz [F184], Doc Lynchek aurkezpen hitzaldi bera errepikatzen du egiten dituzten zenbaki guztietan eta Bronco Billyk, eszenatokiaren perimetroaren inguruan akrobatikoki zamalkatzeaz gain [F185], Fortunaren erruletaren izarra da, Antoinette Lilyrekin batera [F186].



F 183



F 184



F 185



F 186

Guztiek familia zirkulu handia osatzen dute, adibidez arazo garrantzitsu bat eztabaidatzeko elkartzen diren bakoitzean. Lehen aldia, filmaren hasieran, bere kolaboratzaileek Bronco bere soldata kobratu gabe hilabete asko daramatela leporatzen diotenean gertatzen da, eta Billyk, bere ondoan mantentzen dituen dirua bada, ez dituela bere ondoan nahi erantzuten die [F187]. Azkenean dena ahazten da eta adiskidetasuna sendotzen zaie. Geroago, Big Eagle eta Clear Water gainerakoei seme bat izango dutela jakinarazi nahi dietenean, familiaren zirkulu handia osatzen dute berriro. Oraingo honetan, ordea, planoak ikusleari Lily, oraindik, familian sartu ez dela jakinarazteko balio du [F188].



F 187



F 188

Lily ez da beste taldekideek partekatzen duten fantasiako eta ilusiozko mundu horretan sartzen. Inozotasuna galdu du eta ezinezkoa da hori berreskuratzea. Hiritik dator, New Yorketik, milioiduna izateko helburu hutsarekin. Jarrera hori, hain zuzen, Bronco Billyk eta gainerakoek gorrotatuko lukete. Ez dute hiri handietan jarduten, iraganean huts egin zutelako testuinguru horietan. Bronco klaustrofobia moduko bat du New Jersey hazi zen gela ilun eta txikiagatik. Errealitate neketsu horretatik ihes egiteko bide bakarra zinema zen, westernak zehatzagoak izateko. Espetxetik atera ondoren, zinemako aretoetan ikusten eta sentitzen zuena bere haragian bizitzea zoriontsu izateko modu bakarra dela ulertzen du. Horregatik, hiria itolarriarekin eta zapalkuntzarekin lotzen du. Naturan eta espazio zabaletan aurkitzen du askatasuna. Horrela irudikatzen du Eastwoodek natura eta komunitatearen arteko western-liskar klasikoa, hau da, bere heroiaren ikuspuntu “eskizofrenikoaren” bidez. Zibilizazioaren eta naturaren arteko dialektikari aurre egiteko beste modu bat diruari dagokionez proposatzen den harremana da: aberastasuna ekialdeko estatuekin lotzen da eta natura basatia mendebaldeko lurraldeekin.

Lilyren pertsonaiak ere bere bilakaera propioa du narrazioan zehar. Berak antzeman gabe, obraren iluminazioak, bera ere, hirian bizitzeak suposatzen duen ustelkeriagatik preso bizi dela jakinarazten digu. Materialtasun soila gidatzen du pertsonaia honen bizitza eta horrek bere arima usteltzen du. Espetxean bizi da Lilik, horregatik pertsonaren zirrikituak zeharkatzen dituen argia metaforikoki kartzelatzan dute itzalek sortutako espetxe batean [F189].



F189

Hala ere, Bronco Billyren errealitate fantastikoaren bidez zoriona lortzen du. Poliziak dena argitu ondoren, *cowboy* kijoteskoak Lilyk engainatu egin duela jakingo du, John Arlingtonekin izandako ezkontzaz ez baitzion ezer kontatu. Bronco ez zuen ezagutzen Lilleren helburu eta nortasun diruzaleak. Hori gerta ondoren, poliziek New Yorkera eramaten dute, bizi den goi mailako gizartearen gailurrera, bere familiarekin –horregatik, sekuentzia hura etxe orratz batean filmatuta dago, teilatupean, etxean–. Hasieratik lortu nahi zuen helburu zekena betetzen du, milioiduna da. Aitzitik, azkenean ulertzen du ez dela zoriontsua. Bere benetako familia Bronco Billyren konpainian bizi zen, eta horrek bere berezko dohaina justifikatzen du Fortunaren Erruletan beste inork baino hobeto jarduteko. Bera, gainontzekoak bezala, espetxean (metaforikoa bere kasuan) bizi izandako beste pertsona da, konpainiako beste kide guztiak bezala, benetako askapena ezagutu duena, bere larruan bizitzea Mendebalde Basatia edo askea, nahi izanez gero.

Hiriko bizimodua amesgaiztoan bihurtzen da (Bronco eta bere gizonekin gertatzen denaren aurka, euren errealitatea amets bihurtzea lortu dutenak). Paradoxikoki, bizitza horrekin amaitzea erabakitzen du somniferoen gaindosi baten bidez. Clear Waterren deia jasotzen duenean, ahoa pilulaz beteta dauka. Bronco bere laguntza behar du Fortunako Erruletan partehartzeko ordezkorik ez daukatela jakitean. Azken unean iristen da eta, honela, beragatik bakarrik itzuli dela ulertzen du. Horregatik Bronco Lily barkatzen du. Sekuentzia erromantiko honek Antoinetten eboluzioa ixten du. Hasi zen leku berean amaitzen da, ikuskizunean. Hala ere, jada ez da pertsona bera, benetako aberastasuna adiskidetasunean, familian, heraturan eta altruismoan datzala ikasten baitu.

5.1.5.2.4. Broncoren ikuspegi utopikoa

Filmaren mezua agerian geratu da Bronco eta Lilyren irudien bidez. Leheneak, western mutuaren subjektu moralizatzaileek bezala, jokabide lezioak ematen dizkio publikoari modu argi eta errazean. Bigarrenak, Ipar Amerikako gizarte kapitalistako bizitzaren lehiakortasunaren biktima, Billyren eta beren erokeriak arbuiatzen ditu. 80ko

hamarkadako amerikar gehienek bizimodua sinbolizatzen du. Hala ere, bere eraldaketa ez da hutsala. Bertan, Eastwoodek eta Bronco ikuslearengan eragin nahi duten mezua kondentsatzen baita, modu malkartsu eta barregarri samarrean bada ere. Lehiatik lankidetzara, indibidualtasunetik kolektibitatera, erronkatik laguntzara, etsaigotik adiskidetasunera.

Estatu Batuak show bat, ikuskizun bat, ilusio bat, entretenimendu bat, haurrentzako ipuin bat eta helduentzako mito bat dira. Tom Mixek honela definitu zuen: “Mendebaldeko konkistaren dramatizazio idealizatu eta moralizatzailea” (Astre & Hoarau, 1986: 161). Buffalo Billek eta Mendebaldeko Konkistaren kondairaren gainontzeko sortzaileek eraiki zuten ondarearekin jarraitzeaz arduratzen denetako bat da Bronco Billy erromantikoa. Bitxia bada ere, ikerketa honen hasieran aipatutako “Broncho Billy” Anderson 1883an jaio zen, Buffalo Billek bere ikuskizuna sortu zuen urte berean. Era berean, Anderson 1971n hil zen, Rokosen laburmetraiatik urtebetera. “*The Resurrection of Bronco Billy*” izenburuak western izar zaharraren heriotzari erreferentzia egin diezaioke. 1971, gainera, Clint Eastwood zuzendari bezala *Play Misty For Me* (1971) filmarekin estreinatu zen data da. Dirudenez, westernak oinordeko berriak aurkitzen ditu, oinarrian duen mitoarekin jarraitzen dutenak. XIX. mendearen amaieratik, ez da falta izan iparramerikar nazioaren jatorria kontatzen dakienik.

Westerna ez da iraungitzen, historiaren barruan etenda dagoen denbora delako, eta, ohiko gertaeretan ez bezala, denbora-tarte mugiezin batzuen barruan kontserbatzen da. Horregatik ez dago anakronismorik westernean, ez aurrerantz, ez atzerantz. Istorioak modu linealean kronologikoki aurrera egiten duen bezala, mitoa zirkulu itxi bat da, inoiz irteten ez den betiereko itzulera batean biratzen duena. Mito oro bezala, hilezkorra eta aldaezina da, bai eta indarrean dago ere.

5.2. Western kamuflatuak

Western kamuflatuak, esan bezala, genero zinematografiko horren ezaugarriak eta berezitasunak dituzten obrak dira. Era ezkutuan bada ere, film luze hauek westernaren baliabide erretoriko asko erabiltzen dituzte. Honako hauek dira: *Mystic River*, *American Sniper*, *Gran Torino* eta *The Mule*.

5.2.1. Mystic River

*There are threads in our lives. You pull one,
and everything else gets affected*

5.2.1.1. Sinopsia

Jimmy Markum, Sean Devine eta Dave Boyle, ume hirukote inozo baino inozoagoak, Bostongo East Buckinghameko espaloi zolatu berri bateko zementu freskoan beren izenak idazten dituzte. Baina euren bihurrikeria eteten dituzte ustezko polizia batek eta itxurazko apaiz batek. Euren autoa gelditu eta galdekatu egiten dituzte. Dave Boyle autoan sartzera behartzen dute, bere amarengana Rester kalean eramango argudiatuz; aitzitik, Jimmy eta Sean geldi-geldirik dauden tokiaren aurrean bizi dira. Modu honetan, Dave lau egun ematen ditu sekuestratuta, baso batean, ihes egin eta etxera itzultzea lortzen duen arte.

Hogeita bost urte beranduago, Jimmyk, janari-denda bat du auzoan. Bi urte eman ditu kartzelan, armaz egindako lapurretatik; hemeretzi urteko alaba bat izan du, Katie, lehen bikotearekin, Marita zenarekin, eta beste bi Annabethekin, egungo emaztearekin, haurtzaroan ia sartu ez direnak. Sean Bostongo Estatuko Poliziaren inspektorea da, eta Lauren emazteak ez dio hitz egiten, baina ez du bertan behera uzten elkarren arteko erlazioa. Dave, beisbol jokalaria handia izan ondoren, orain langile-klasekoa da eta bizitza aspergarri eta sinplea darama, Celeste emaztearekin eta Michael umearekin batera.

Katiek bere lagunekin ezkongabeko agurra ospatzen du. Hurrengo egunean Las Vegasera mugitu nahi da, bere bizitzako maitasunarekin ezkontzeko, Brendan Harris, oso mutil jatorra eta estimatua auzoan. Halere, Jimmyk gorroto du mutikoa. Katie ezin izango du ihes egin auzotik, aurreko gauean etxeratzen ari zela hiltzen baitute. Bi umek auto bat odoletan agertu dela ohartarazi dute poliziarri. Horrela, Sean eta bere lankidea, Whitey Powers sarjentua, kasua eramateko izendatu dituzte.

Jimmy oso kezkatuta dago Katiek ez duelako bizitza seinalerik ematen. Goizean ez da lanera joan, ez dago bere lagunenetxean eta ez da bere nebaren ospakizunera iritsi (horren lehen jaunartzea). Laster jakingo du zergatik: polizia bere alabaren autoari argazkiak ateratzen ikusiko du, odolez zikinduta baitago. Seani azalpenak eskatzen dizkio, badaki poliziaren perimetroan dabilela. Katieren gorpua parke erraldoi baten sakonenean dago, hartzentzako tranpa batean.

Paraleloki, Jimmyk eta Seanek ikerketa bat hasten dute auzoan hiltzailea nor den argitzeko. Begirada guztiak Daverenganantz doaz, McGill's tabernan Katiearekin bat egin

zuelako bere hilketaren gauean. Celeste bera ere susmopean dago, Davek bularrean labana ebaki batek odolez blai baitzuen, eta eskua erabat handituta, zerbait edo norbait jo izanaren seinale. Davek dio narkotrafikatzaile bat hil zuela kolpeka.

Seanek Dave galdekatzen du, baina ez du susmorik ezta susmagarririk ere aurkitzen. Jimmy, bere aldetik, bai, Celestek esaten baitio uste duela Davek Katie erail zuela gau hartan. Hortaz, Jimmyk Dave Mystic ibaiaren ertzera darama. Hor Davek pederasta bat hil zuela aitortzen du, Katie desagertu zen gauean, baina Jimmyk ez dio sinesten eta, horregatik, hil egiten du. Aldi berean, Seanek Katieren benetako hiltzaileak aurkitzen ditu: Ray Harris, Brendanen anaia txikia (mutua dena), eta John O’Shea, bere laguna, desagertutako aitaren errebolberrarekin jolasean, ustekabean, Katie hil zutenak.

5.2.1.2. Analisia

Mystic Riverrek gizakiaren barne banaketa edota bikoizketa azaltzen du. Pertsonaiek “erditu” egiten dira, zentzu literalean, euren barneko izaerak bi erditan zatitzen delako, “errugabetasunaren galera” (Marzabal, 2016: 161) edo, hobeto esanda, horren lapurreta dela medio. Heldutasunean sartzeak muga bat suposatzen du protagonistetako bakoitzaren nortasunean, lehenaldia eta ondorena banatzen duena. Horregatik, dena bitan banatuta dagoela dirudi, obraren nortasun bikoitzaren adierazlerik handienetik hasita (Dave Boyle) eta obraren estrukturan bukatuz, narrazio honen egitura kronologikoki zatituta dago. Iraganean gertatutako tragedia batean oinarritzen da, gero hori nolabait atzean uzteko, estruktura apurtzeko. Eta orainaldian jazotzen ari dena hartzen du berebiziko garrantzia. Izan ere, Mystic ibaia bera, Boston hiria bitan banatzen du.

Simetriak narrazioaren zehar errepikatzen dira etengabe. Eastwoodek pantailara daraman istorioa indarkeriaren formak berriz ere motibo zirkularrak hartzen ditu (*High plains drifter* eta *Unforgivenen* bezala). Gure analisia Dennis Lehanek idatzitako eleberriaz baliatzen da filmean azaltzen diren xehetasunetan eta egoeretan sakontzeko, bestela ulertuko ez lirakeenak.

Western oso presente dago narrazio honetan, *noir* drama bat, *thrillerra* edo Bostongo langile auzo batean girotutako tragedia grekoa dirudien arren –aurrerago ikusiko den bezala–, genero amerikar nagusia definitzen duten ezaugarri tematiko guztiak ezkutatuta daude *Mystic Riverren*, bai obran bai ibaian bertan. Westernak, dirudienez, zuzendari kaliforniarraren sormen artistikoaren DNA konposatzen du. Dennis Lehaneren eleberriaren sakontasunetatik abiatuta, Eastwoodek bere filmak egiteko modua definitzen duten berezitasunak berreskuratzen ditu. Behin gainazalean, narrazioak berak eskaintzen dituen itzaletan ezkutatzeko.

Huertak asmatu egiten du istorio hau westernarekin estuki lotuta dagoela defendatzean, “filmaren kontakizun basatiak *Mystic Riverrek* azaltzen duen mendekua garatzen den espazioa izan bailitezke” (Huerta, 2006: 185 Gómez Alemany, 2016: 17). Lanaren alderdi hori garatzen saiatzen da gure azterketa. Espresionismo maila jakin bat ahaztu gabe, ia “gotikoa, sexualitate esplizituarekin, otso eta banpiroez josia” (Polirsztok, 2010: 124) ipuinaren dimentsioa ezartzen du film honek.

Outlawak, bere gaizkile taldearekin, hau da, Jimmy eta Savage anaiekin, erlojupeko lasterketa batean sheriffaren aurka arituko dira. Eta sheriffak, Sean inspektoreak kasu honetan, Mugaz Haraindiko heroiaz mozorrotu beharko du. Lurralde basatiaz duen ezagutza guztia erabiliko du komunitatean ordena birsartzeko. Bostongo East Buckingham dugu eremu hori. Mystic ibaia komunitatea eta Mundu Basatia banatzen duen muga da. Batean giza-kodeak funtzionatzen dute, Seanek defendatzen dituen giza-legeen arabera araututa daudenak. Bestean, odolaren kodea, Jimmyk inposatzen dituen araberakoak, gizartetik at geratzen denaren esparruan mugitzen diren harremanak, alegia.

Biktima, bikoitza da kasu honetan, Dave Boyle, alde batetik, Katie Markum, bestetik. Biek, euren hilketak, egun berean konponduak ikusten dituzte, nazio amerikarraren jatorriari erreferentzia egiten diona, Kolonen Eguna edo *Columbus Day* bezala ezagunagoa dena. Western oro bezala, narrazio honek ere Estatu Batuen jaiotza du hizpide, zeinak odola eta indarkeria sustrairik sakonenean errotuta dituen.

5.2.1.2.1. Justiziaren muga: Mystic ibaia

Narrazioak behin baino gehiagotan azpimarratzen du Bostongo eremu zibilizatuaren eta ez denaren arteko muga, hau da, basatia edo zibilizatu-gabea. Horregatik, herritar horien bizitza atsekabetzen duen indarkeria erakusten duten sekuentziei bidea eman aurretik, kamerak Mystic ibaia zeharkatzen du, Jimmyk definitzen duen bezala, norberak bere “bekatuak lurperatzen” dituen tokia, leku honek antzezlaneko pertsonaiarentzat hartzen duen esanahi erlijioso aipatuz. Hona hemen Bostongo bi komunitate horien arteko ezberdintasun handia, Wallace Katzek maisuki azaltzen duena gurera ekartzea merezi duena:

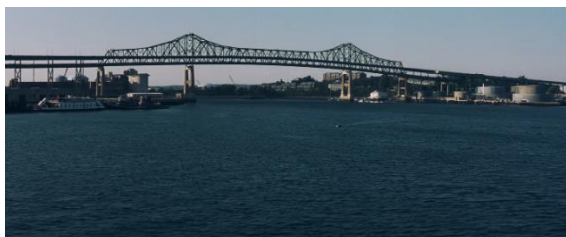
South Bostonetik kanpoko mundua dramatikoki aldatu da, ez du zertan hoberako egin, baina *Southie-ek16* aldaketaren egitatea onartzen duten arren, ez dute ulertzen. Eta zenbat eta gutxiago ulertu, orduan eta gehiago makurtzen dira ustez uler eta kontrola dezaketenera: euren familiak, katolizismo karismatikoa, odolaren instituzioetatik eratorritako auzo-baloreak, aitaren figuraren autoritatea eta mendekuak dakarren justizia mota eta bekatuen zigor gogorrak; biolentzian oinarritutako maskulinitate identitatea eta emozioen ezabaketak suposatzen duen harrotasuna; errutasuna, sekretua, susmoa eta konfiantza eza areagotzen duten arduraren nozio edota ikusmoldea, batez ere, auzokidekoa ez den edonori bideratuta. Baina filmak erakusten duen bezala, erakunde eta balio horiek behin eta berriz probatzen eta porrot egiten duten egoerak ematean, agortuta daude argi eta garbi (2004: 121).

Egoera horiek guztiek garatuko dira atal honetan, narrazioaren detonazioa abiapuntutzat hartuta: Katieren hilketa. Deigarria baino deigarriagoa da obrak nola adierazten duen mezu hori, irudien bidez, bere gorpua aurkitzen duten sekuentziaren hasieran. Poliziaren

16 Bostongo hegoaldean ugari diren irlandar jatorri katolikoko biztanleak, langile klasekoak gehienak, izendatzeko erabiltzen den terminoa.

helikoptero batek ibaia zeharkatzen du, haur batzuk Pen Parken ondoan dagoen auto odoldu baten aurkikuntzaren berri ematen duten bitartean.

Helikopteroaren ikuspuntu subjektibotik, narrazioak Boston moderno eta garbi baten muga zeharkatzen du, protagonisten auzoan barneratzen den bitartean. Ibaiek tonu ilun, goibel eta sakona hartzen du, krimena gertatu den lekura hurbiltzen den heinean [F190]. Mystic ibaia da gaitza goratzen duen tokia, “dena kutsatuz” (Casas, 2003: 170). Behin barruan, padurak erakusten dituen plano bati bidea ematen dio [F191], zeharkatzen dituzten trenbide zaratatsuengatik ezagutu daitezkeenak [F192]. Honen ondoren, helikopteroa Pen Parken barneratzen da [F193], non, lehen, abandonatutako orube sinpleak ziren, orain, beisbol zelaiak eta aparkalekuak daude, agintariak ingurua erreskatatzeko edo, hobeto esanda, etxekotzeko egindako saiakeren sintoma. Azkenik, Katieren autoan gelditu aurretik [F194], kamerak natura basatiko egoera hau East Buckyko padurekin urtzen du [F195], eleberrian esaten dioten bezala. Aditzera eman ez Pen Parken gertatutako basakeria eta biolentzia barrutiko bazter guztietara iristen dela. Ez da kasualitatea natura Jimmyren bizilekura iristea, narrazio honetako indarkeriaren adierazle nagusia, “East Buckinghameko erregea” (Lehane, 2003: 184), berak uste duen bezala. Hura da natura menderatzeko gai den bakarra, eta, horregatik, bere logelak hormak lore-motiboekin bustita ditu: arrosadi erraldoi bat, zehatzago esateko, gela inguratzen duena [F196]. Edo, beste zentzu batean, naturak adierazten duen biolentzia Jimmyren nortasunean guztiz errotuta dagoenez, bere etxea menperatu du. Edozein kasutan, indarkeria, antzinako kode moralak, biolentzia, (giza) natura eta Jimmy zuhaitz beretik hedatzen diren adarrak dira.



F 190



F 191



F 192



F 193



F 194



F 195



F 196

Katie Markumen hilketak berehala suntsitzen du bere aitak, Jimmyk. Bere zoritxarraren erruduna nor izan den jakiteko irrika sortzen da pertsonaia honen barnean, hori izango baita bere motorea, aurrera egiteko aitzakia. Indarkeria-mekanismo bortitza jartzen du martxan hiltzailearen aurpegia agerian uzteko. Bere helburua lortzeko, bere koinatuak, Nick eta Val Savage anaiak, bere banda ohia konposatzen zutenak, bere konplizeak izango dira, Katieren osabak baitira; Annabeth horien arreba txikiena baita. Jimmyren eguzkitako betaurreko beltzen forma esajeratua formalki pertsonaia honen bidelapur-nortasuna gogorarazten du [F197]. Agian, iluntasunak eragozten dio egia argi ikustea, eta horrek dakar gero Jimmyren hanka-sartze gorena: Dave erail, inozente bezain inozoa den pertsonaia. Eleberriaren hitzaurrean, Henry eta George otsoek, Dave bahitu ondoren, Jimmyk, bere begiradaren hoztasuna eta epeltasuna ikusita, “egunen batean norbait kargatuko dela eta horrek ez diola loa kenduko argi dago” (Lehane, 2003: 39). Izan ere, profezia hori bi aldiz betetzen da. Jimmyk lehendabizi Ray Harris hiltzen duenean eta, hortik urte batzuk geroago, Dave. Bi kasuetan ez du damu zantzurik ezta aztarnarik ematen.



F 197

Bestalde, Seanek eta Whiteyk polizia-ikerketa baten ohiko lanak hasiko dituzte. Katie hiltzeko modua birsortzen dute, frogak biltzen dituzte, balizko lekukoak galdekatzen dituzte, eta abar. Laster jakingo dute Jimmyren asmoa, bere alabaren hiltzailea hiltzeko ikerketa ofizialari aurrea hartzea.

Hortxe dago, hain zuzen ere, gizarte zibilean mundua gobernatzen duten legeen eta ibaiaren beste ertzean nagusi den kodearen arteko aldea. East Buckingham auzoak bere arauak ditu, legea alde batera utzita, non auzoaren arazoak barrutik konpontzen diren, poliziaren esku-hartzerik gabe. “East Buckinghameko auzoak berreraiki gabeko darwinismoa iradokitzen du” (Morrey, 2005: 42).

Teoria eboluzionistak aipatzeak ez dio logikari ihes egiten. Alde batetik, East Buckinghamen natura-basatiari hobeto moldatzen eta egokitzen denak bizirauten duelako. Gizarte “hura harraparien eta harrapakin naturalen artean banatzen da” (Morrey, 2005: 43): Jimmy, polizia faltsua eta apaiza, batetik; eta Dave eta Katie, bestetik.

Antza, Darwinen teoriak definitzen duen mundu honetan, baimenduko gintuzke Jainkoaren presentzia eza dagoela defendatzeko. Aitzitik, hori ez da horrela, aurrerago ikusiko denez. Beldurrean, indarkerian eta mendekuan oinarritutako mundu hura auzokideen arteko harremanak zelan antolatzen diren antzematera eramaten gaitu filmak.

Barne kode hori dela eta, Seanek eta Whiteyk Eve Pideon eta Diane Cestrari, Katie bere ezkongabeko agurra ospatzera joan zireneko lagunei, galdeketa egitera doazenean, poliziarekin hitz egin nahi ez dutelakoarekin topo egiten dute, East Buckinghameko kodeari jarraituz. Seanek egoera hori laster identifikatzen eta ulertzen du, berak haren parte izan baita, haurtzaroan. Auzokideek “muinoa” izendatzen duten horretan hazia izan baita, East Buckinghameko kale bat, goiko aldean kokatua, beheko trenbideetako etxeak baino eraikin hobek zituen. Berak ezin hobeto daki neskatoek Savage anaiekin hitz egin dutela. Familia honen abizenak, Bostongo langile auzo honen ezaugarri den nortasun ezdeusaren berri ematen du¹⁷. Beraiek, Jimmy bezala, paduretako kide dira, East Buckinghamen berezko pobrezia barnean, auzoko gunerik zalapartatsuen eta basatien.

Lehaneren eleberriak dioten bezala, muinoa paduretatik bereizten duen ezberdintasuna, lehenengoan jendea bere etxeen jabe dela da; bigarrenean, ia biztanle guztiak alokairuan bizi diren bitartean. Sean, Jimmy eta Dave helduak direnean, East Buckingham pobreziatik irteten hasten da, exekutibo eta bulegari asko auzora mugitzen hasi direlako, hiri handiko heziketa eta bizimodua ekarriz. East Buckingham Pen Parken inguruan eraiki zen, Penitentiary Parken txikigarria dena. Bere izena, gaur egun natura nagusi den parke handia dagoen tokian, lehen presondegi bat zegoelako da. Presozainak Muinoan kokatu ziren, eta konbiktuen senideak, berriz, Paduretan. “Beranduago, lehenengoak goi kargu administratiboak eskuratzen joan zirenean, auzoa Bostoni atxiki zitzaion” (Lehane, 2003: 179). Horrek esan nahi du komunitate honen sorrera krimenean eta basakerian dagoela. Hori dela eta, naturak ingurunea menderatzen du, espetxea kendu ondoren eremu hura mugatzen duten hesiak bakarrik geratzen dira. Hala ere, gizarte honen jatorriaren oroitzapena Seanengan gorpuzten da, polizia-kartzelari izanik Muinoetan bizi dena, eta Jimmy, preso ohi eta kriminala, paduretan. Horrela, iraganaren oihartzuna orainaldira iristen dela dirudi.

17 “Savage” ingelesez “basati” esan nahi du.

Egitura horrekin jarraituz, narrazioak modu paraleloan igarotzen diren bi ikerketa azaltzen ditu. Sean eta Whitey burutzen dutena poliziala da eta Bostongo ertz zibilizatu irudikatzen du. Bestea, Jimmyk eta Savagetarrek egiten dutena, izaera pertsonalekoa da, edo, bestela esanda, mendekuzkoa. Jimmyren asmoa, behin bere alabaren hiltzailea aurkituz gero, bere ertzera eramatea da, honek egia azaleratu dezan.

Ikerketetan eman diren hurrengo urratsek Daverengana hurbiltzen dituzte bi aldeak, Mystic-en korronea pertsonaia apal eta hauskor hontan sartuko balitz bezala. Bere jarrera bitxia, bere esku zaurituaz gain, Katieren heriotzaren deskribapenarekin bat dator, tiro bat jaso ondoren, jipoi izugarri bat jasan zuena. Whiteyk Daveren susmoa du ezagutzen duen lehen unetik, gizon honek aura beldurgarria eta berezi xamarra irradiatzen baitu. Sarjentuak susmatzen du Dave izaki bitxia dela eta arriskutsua ere izan daitekeela. Lehaneren eleberrian, Powersek asmatu zuen esatean “indarkeria barruan sartzen zaizun gaixotasun bat dela” (2003: 196). Filmean, esaldi hori Daveren pertsonaiara egokitzen da, birus honekin kutsatua izan dena. Horregatik, Whiteyk haren autoa lege-trikimailuen bidez konfiskatu eta ikertu egiten du. Aitzitik, Davek buruko nahasmendu larriak dituela jakin arren, Seanek ez du zalantzan jartzen bere errugabetasuna, nahiz eta ez sinetsi Davek nola zauritzen duen eskua.

Savage anaiak Whiteyren ondorio berera iristen dira. Dave izan behar du hiltzailea. McGill’s-en Katierekin bat egin zuen Jimmy ezkutatu izana, erabat lesionatutako eskua, poliziak komisariara eraman izanarekin batera, oso esanguratsua da. Jimmyri hiltzeko erabakia hartzera bultzatzen diona, Celestek bere susmoak baieztatzen dituela da. Emakume honek ez du ulertzen zer gertatzen zaion bere senarrari eta, honen jarrera desorekatuak eta goibelak sorrarazten dion beldurrak alde batera uzteko eskatzen dio. Nolabait, Celeste Jimmyren babesaren bila dabil, gogora dezagun “auzoko erregea” dela. Aitzitik, ez du Seanengan konfiantzarik, auzokoen aurrean Dave eta Jimmyren aspaldiko lagun gisa aurkezten bada ere. Horregatik, mugaren beste aldeko kodea ezagututa, Celestek (Eve eta Diane egin bezala) ziria sartzen dio Seani, Dave Katie desagertu zen gauean iritsi zen orduari buruz galdetzen dionean.

Davek bere oroimenean duen traumari aurre egiteko duen modu bakarra, gertatu zitzaiona bere buruari kontatzea da, hirugarren pertsonan, berari ez balegokio bezala. Davek, aurrerago sakon garatuko denez, bere nortasuna bikoizten du, bitan banatuz: kotxera igo eta otsoengandik ihes egitea lortu zuen haurra, alde batetik. Bestetik, trauma sortu zuen eta orain Dave zenaren gorputzean bizi den izakia. Bere nortasunaren alderdi honen bitxikeria zera da, Lehaneren eleberrian, Davek western-itxurako fantasia sortzen duela gasolindegian jaso zuen gizonarekin, behin otsoen gordelekutik irten zenean:

Davek sarritan galdetzen zion bere buruari zer gertatuko zatekeen otsoengandik ihes egin zuen mutila benetan film bateko pertsonaia izan balitz. Izan ere, Ronek (laguntzera joaten zaion gasolindegiko jabeak) gurasoek seme-alabei erakusten dizkieten gauza horiek guztiak erakutsiko zizkion; zaldiak siloratuko zituzten, errifleak kargatu eta abentura amaigabeen bila abiatuko ziren, heroiak izango ziren naturaren erdian, eta otso haiek guztiak garaituko zituzten (Lehane, 2003: 44).

Bi ikerketen bereizmenean dagoen ezberdintasuna, Mugaz Haraindiko irudian dago, narrazio honetan Sean Devinek irudikatzen duena. Jimmy *outlaw* bat den bezala, Sean sheriffa da, ordenaren eta legearen zerbitzura dagoen agentea. Bere jakintza erabiltzen du, mugaz haraindikoa, guztiok ezarritako legeetatik ihes egiten duen mundu batean oreka berrezartzeko. Ironikoki, Seanek ez du bere helburua betetzen. Ikerketa Katie hil zuen pistolan zentratzeko hipotesian, Dave baztertu arren, Seanek ez du komunitatetik kanpoan dagoen bizitza definitzen duen indarkeria espiral betierekoari amaiera ematea lortzen. Hortaz, jakina, Katieren hiltzaileak topatzen ditu; aitzitik, krimen baten amaiera beste baten hasiera dakar: Daven eraiketa konpontzea, nola ez, Jimmyk gauzatutakoa.

Whiteyk eta berak benetako hiltzaileak aurkitzen dituzten bitartean, Jimmy Daven kontra doa. Bere lagun ohia mozkortzen dute Savage anaiek eta Jimmyk Mystic ibaiaren ertzera arrastatzen du, bere bazterrera. Davek Katie hil zuela aitortzen badu bizia barkatuko diola agindu ondoren, Davek, gaizkilez erabat inguratua eta hurbiltzen zaionagatik beldurtuta, krimen hura egin duela baieztatzen du. Jimmyk bere hitza hautsi eta bere lagun zaharrarekin akabatzen du.

Hurrengo goizean, Seanek Jimmyren akats larria ezagutuko du, hilketa onartu gabe, bere lagunari gertatutakoaren berri emango diona. Seanek asmatu egiten du, berak badakielako nola funtzionatzen duten bi munduek, bai zibilizatua eta baita basatia ere. Mystic-en bi ertzak hartzen dituen begirada du, nolabait esateko. Jimmy, aldiz, ez. Mugatik haratago mugitzen aditua da, horregatik zen bere taldearen liderra hogeiterterekin, eta berak antolatzen zituen lapurreta guztiak. Bitxia bada ere, Jimmyk eta beretarrek hockeyko maskarak erabiltzen zituzten beren aurpegiak ezkutatzeko, hala kontatzen du Looney jaunak, lapurreta egin zuten likore-zaintzaren jabeak. Horrela, Jimmyk iraganeko trauma du lagun, kirol hori praktikatzen zuten bitartean gertatu baitzen Daveren bahiketa.

Dave Boyleren hilketa ez da lehena eta Seanek jakin badaki, Jimmy oso tipo arriskutsua da. Katie hil zuen balaren jatorria ikertzean, honen jatorriek, polizia, Jimmyren iraganarekin harremanetan jartzen dute. Bala hura duela hamarkada batzuk “Just Ray”¹⁸ Harris izeneko batek kamioi baten lapurretan erabili zuen errebolber berekoa dela jakingo dute, non Jimmy Markumek eta Savage anaiek ere parte hartu zuten.

Jimmy salatua eta atxilotua izan zen, norbaitek bere izena eman zuen. Lapurretaren erantzukizuna bere gain hartu eta bi urteko espetxe zigorra ezarri zioten. Kartzelan egon zen bitartean, Ray Harrisek Marita eta bere jaioberria zen Katie zaintzen zituen. Hala ere, baldintzapeko askatasunean irtetean, Jimmyk bere laguna zenaren traizioa ezagutuko du, bera izan baitzen Jimmyren izena eman zuena. Horregatik, urte batzuk geroago Daverekin egingo zuen bezala, Ray Harris Mystic-era eraman eta hil arte tirokatu zuen. Hala ere, behin mendeku pertsonala beteta, Jimmyk hildakoaren familia zaintzen du. Astero soldata bat bidaltzen du Harris familiako etxera, inork ez daki nondik datorren diru hura, antza, pentsatzen dute Rayk berak bidaltzen duela, ez dakite eta hilda dagoela. Atzerrian edota beste hiri batean bizitzen ari dela pentsatzen dute.

¹⁸ Ray “Baino ez/Solik”, ezizenik gabe esan nahi duena.

Hona hemen aurretik East Buckinghameko zementuan “tragedia greziarra” dela esan dena edo, Katzek dioen bezala, “tragedia amerikarra”(2004: 120). Douglas Morreyk filmean agertzen den “denborazkanpokotasun narratiboa” azpimarratzen du, *Mystic River* “XIX. mende amaierako unibertso moraletik datorrela iradokiz” (2005: 41). Hau da, zineman westernak birsortutako unibertsoak hartzen duen garaia. Juan Pablo Serraren ustez, lan honetan zehar “antropologia tragiko bat, guztiz mihiztatua, non patuaren saihestezintasunak giza bizitzak behin betiko osatzen dituen” (2007: 69) elementu guztiak aurki daitezke, bizitzak pertsona batzuk edo besteak traumatizatzea erabakitzen duen arbitrariotasuna aipatuz. Hala ere, obraren barruan bada ezkutuko trama bat, eta horretan sakondu nahi du azterlan honek. Narrazioak ez du azaltzen Jimmyk Brendan Harris eta bere anaia Ray Junior gorrotoaren benetako arrazoa. Hala ere, irakurketa dramatiko bikoitza egin daiteke indarkeriaren espiralaren logika ulertuz, inork ezin baitu hortik ihes egin.

Just Rayk Jimmy salatu zuen kamioi baten lapurretari buruzko galdeketa batean. Hori dela eta, poliziak Jimmy espetxeratu zuen bi urtez. Denbora tarte horretan, Maritak Katie erditu zuen eta, bere senarra kartzelatik irtetean, azaleko minbiziaz hil zen. Bi urte horietan zehar, Just Ray-k Maritaren eta Katieren zainketaz arduratu egin zen, baina Jimmyk jakinaren gainean egon bezain laster, hots, ohartu zenean Rayk salatu zuela, Mysticeko ertz batera eraman eta bertan erailtzen du.

Hamarkada batzuk beranduago, Rayk bere mendekua betetzen du, Talioaren Legeak Jimmyren aurka egiten du Harris anaietako batek Katie hiltzen duenean. Are dramatikoagoa da Harris anaiaena. Batak –Brendanek–, Katie maite du; besteak –Ray Junior–, neskatoa hiltzen du (horra hor tragedia klasikoaren itxura osatzen duen ezaugarria). Gainera, ume honen mututasuna bere aitaren ezizenaren oihartzun sinbolikoa da: “Just” Ray, hots, hitz-gehigarririk gabe edo esateko beste ezer gabe, horregatik bere semeak ez du hitz egiten.

Biolentziaren espiralak belaunaldiz belaunaldi igaro egiten da. Just Rayk egin zuen bezala, Jimmy Harris familiaren mantenuaz arduratzen da, hileru bostehun dolar bidaliz. Jimmyk “adoptatu” egiten ditu bere kide ohiaren semeak. Horregatik, bere alabari, gazteenetik, Harrisetako edozeinengana hurbiltzea debekatzen dio. Alde batetik, horien familiaren burua hil duelako. Bestetik, bera bezalako sinesmen katoliko sakonak dituen norbaitek ezingo lukeelako inolako maitasun erromantikorik jasan sinbolikoki bere seme-alabak diren bi pertsonen artean. Bai Katie bai Brendan, odolez elkar lotutako seme-alabak dira. Zentzu batean ala bestean, Jimmyk ezin du haien arteko harremana baimendu, ezta onartu ere. Katiek maitasunak suposatzen duen odolaz jaio zen, senidetasun genetikoa dute, jakina. Bestetik, hori ez da “familia” kontzeptuak onartzen duen ulerkera bakarra. Odola, Brendanen kasuan egon baitago ere, Jimmy-ren “semea” baita, pertsonaia honen aita erail baitzuen eta orain, Jimmyren babesean dagoen beste oinordekoa da.

Traizio, iragarpen, mendeku, hilketa, guraso eta anai-arreben arteko erromantze horiek guztiek ematen diote Eastwooden filmari tragediaren usain itogarria. Egoera hura gizarte zibilizatuaren mugetatik kanpo bakarrik gauzatu daiteke, Mystic ibaiaren ertz basatian.

5.2.1.2.2. Jainkoa egon badago, baina ez du parte hartzen

Narrazioak, behin baino gehiagotan, Jainkoaren presentzia narrazioan zehar iradokitzeke erabili nahi diren metaforak eskaintzen ditu. Erljio katolikoa oso presente dago East Buckinghameko biztanleengan. Hala ere, badirudi Jainkoak ez dituela ikusten auzoko hiritarrek jasaten dituzten ezbeharrak, gertaeren emaitzetan parte hartu gabe, gizakiek nahierara jokatzeari ahalbidetzen du. Ustezko pasibotasun horrek Jimmyren pertzepzio metafisikoarekin kontrastatzen du, pertsona baten bizitza markatzen duten gertakarien nolabaiteko joera iradokitzen baitu. Horrela, patua jokoan sartzen da narrazio honetan, iraganaren eta etorkizunaren arteko korrespondentzia-jokoa eginez, hartu-eman mingarri eta dramatikoan. Hiru protagonistek jasandako trauma, apaiza eta polizia faltsua protagonista dituen, Jimmyren tatuajea du oihartzuna, bere bizkar osoa hartzen duen gurutze bat, eta baita Sean polizia inspektoreak aukeratutako lanbidean ere, hurrenez hurren. Bi irudi horiek ziklikoki errepikatuko dute Davek txikitan pairatu zuena.

Sortzailearen presentziak edozein toki hartzen du bere baitan narrazioan, hainbat lekutan aldi berean egotera ere iristen da, bere bereizgarri den nonahikotasuna erakutsiz. Horregatik, poliziak egiten ari den bilaketa erakusten duen muntaia-sekuentzian, Nadineren lehen jauntzararekin batera (Katieren neba txikia), Jainkoa elizako bertaratutako gainetik dago. Sekuentzia horretan Jainkoaren presentzia agerikoa da, begi-bistakoa. Baina, aldi berean, airetik, poliziak zaintzen ari dela dirudi, helikopteroek marrazten dituzten gurutzeetan zehar [F198] honen agerpena iradoki dezakegu. Ez da kasualitatea eszenaratzeak kameraren kokapena eta angelua kokatzea, aireko aparatuen hauen gurutze formako silueta azpimarratzeko moduan, kamerak jaitsi eta ikuskatzaileak Katieren ihesaren ibilbidea eginez erakutsi ondoren [F199].



F 198



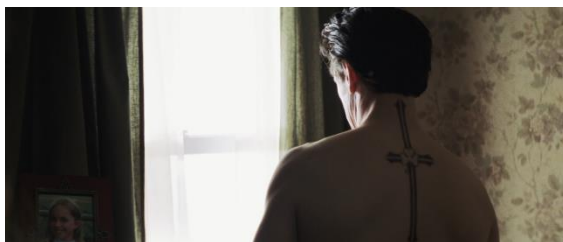
F 199

Errukiorra izatetik urrun, Jainkoa, era batera edo bestera, obraren unerik tragikoenetan eta guztietan dago. Celeste Boylek lixiba egiten duen bitartean, Daveren istorioa baieztatu duen albisteren bat bilatzen du prentsan etsi-etsian. Izan ere, gogora dezagun trafikatzailerik bat kolpeka hil zuela, hura lapurtzen saiatzen ari zela. Celestek ez du gertakarien bertsio horretan sinesten, bere senarrak bere kontakizuna egiteko erabili duen irrigarritasunagatik. Hala ere, telebistan topo egiten du bere senarra goizaldean odolez beteta iritsi zela azaltzen duen berriarekin. Gurutze bat altxatzen da Boyle familairaren ezkon-ohean [F200], Jimmy bizkarrean tatuatuta erakusten duen gurutze handi bera, Dave hil ondoren bere gelan hausnartzen duen bitartean [F201]. Modu honetan, esan genezake Jainkoaren esku egon litzatekeela telebistan berri ematea Daveren istorioa baieztatzen zuen albisteren bat emititzea. Ez da horrela, aitzitik, zorigaitza Daveren zuzentzen ari da

pixkanaka-pixkanaka eta obrak Jainkoaren presentzia azpimarratu nahi du hori gertatzen den bitartean.



F 200

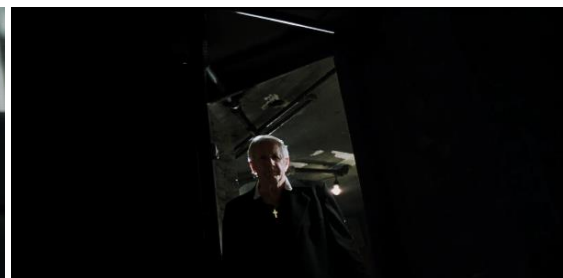


F 201

Horrekin jarraituz, Dave Boyle bahitzen duten bi pederastetako bat, George “otso koipetsua” –Lehaneren eleberrian izendatzen den bezala– apaiza dela dirudi, bai atzamarrean daraman gurutzearekiko eraztunagatik [F202], bai lepoan zintzilik duen urrezko gurutzearengatik [F203], apaiz katolikoaren abitua jantzita joateaz gain. Michael, Celeste eta Daveren semea, Noeren arkaren koadro handi baten azpian dago [F204], Jainkoaren izaki ugari berreskuratzea lortu zuena, bere aita erasotzen duten otsoak barne. Sean ere ez da gurutzeen influentziatik ihes egiten, behin gorpua aurkitu eta gorputegira eramaten dutenean, korridorearen argiztapenak bere argi izpiak zabaltzen ditu, Sean xurgatzen duen gurutze bat marrartzuz [F205], bera horretaz jabetu gabe.



F 202



F 203



F 204



F 205

Jimmyk Dave [F206] hiltzeko egiten duen tiroak hil berri den pertsonaia honen zeruko atea irekitzea esan nahi du. Tiroaren sua marrazten duen zirkuluak irudia enkoadraketa itsutzen duen distira batekin urtuz [F207]. Argia ibaiaren eta gauaren iluntasunean gertatzen da, tiro honen ondorengo planoak, zero oskarbi batean baitatza [F208 eta F209], heriotzak beste bizitzarako bidea irekitzen duela sinbolizatuz.



F 206



F 207



F 208



F 209

Heriotzaren (tiroaren) eta zeruaren (paradisua) arteko konbinazio hori, motibo zirkularren ondorioz gauzatzen dena, aurretik ere kontatu izan da filmean zehar. Hirukote hau ateratzeko gai ez den ziklo bortitza egiaztatzeko balio du. Katieren gorpua Pen Parken aurkitzen dutenean, hainbat polizia behar dira Jimmy Markum kontsolaezin baten amorrubiziari eusteko. Jainkoari oihukatzen dio zergatik kendu dion (bigarrenez) maite duen pertsona bati –Marita izan zen lehena–. Deigarria da alaba “Penitentziako Parkean” hil izana, Jainkoa Jimmyri gertatzen ari zaion bekatu-zerrenda luzea ulertzeko balio baitu, Seanek dioen bezala: “Eta zer demontre esango diot nik aitari? Jimmy, Jainkoarekin zorretan zeunden eta kobratu egin dizu”. Agian Seanek ez ditu bere lagunaren krimenak deskubrituko, baina Jimmy ere ez da kapaza Jainkoaren begietatik ihes egiteko.

Kamerak eszena ikuspuntu zenitaletik erakusten du, hau da, bertikalki beherantz bideratuz, objektibotik begiratuko lukeen Jainkoa balitz bezala [F210]. Izan ere, Jimmyk berak aitortzen du “Just” Ray hil zuenean Jainkoaren etsipenezko begirada sumatzen zuela, zerutik begiratuta. Honen ondoren, ikuspegi zenitala aldatu gabe, irudiek, hartzentzako tranpari bide ematen diote, non, kasualitatez, forma biribila duen Katieren gorpu ubeldua dagoen [F211]. Aipatzekoa da bere gorputz geldoa hilotza dagoen zuhaitz zahar eta lehorraren enborra dela [F212]. Zuhaitz handi baten presentzian [F213], metafora errepikariari gogorarazten dio Eastwoodek maite duen pertsona baten heriotza erretratatzeko erabiltzen duela, naturarekin duen berraragitzearekin lotuta, *Unforgiveness* eta *The outlaw Josey Wales*-en lanetan egin zuen bezala. Film honekiko desberdintasuna, hemen, zuzenean, lurraren azpian erdi lurperatutako gorpua erakusten dela da, naturak partzialki estalia, gorputzaz jabetzen hasten dena. Aurreko beste bi lanetan ez da halako gordintasunik erakusten.

Sekuentzia zenitalera itzuliz, orduan kamerak gorantz egiten du panoramikoki, zerua enfokatuz [F214], Katieren izpirituak egin behar duen bidaia sinbolizatuz, East Buckinghameko irlandar jatorriko biztanleek besarkatzen duten kristau fedeari erreparatuz gero. Izan ere, kamerak, bere goranzko mugimendua, Pen Parkeko paisaia menderatzen duten zuhaitzen adarrek marraztutako beste zirkulu batean gelditzen du.

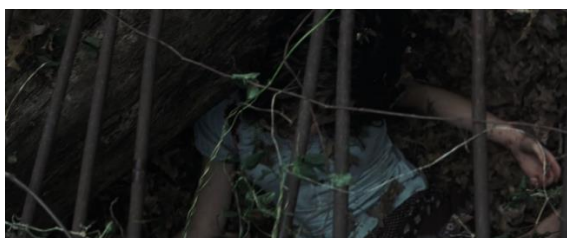
Davek zeharkatzen duen zirkulu bera gogora ekarriz, gogora dezagun Jimmyren tiroan barrena.



F 210



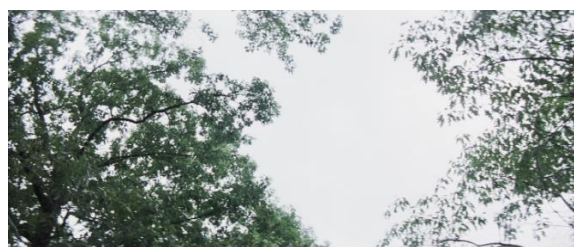
F 211



F 212



F 213



F 214

Zeruko zirkulua modu sotilean erakutsia zen Nadine Markumen Jainkoarekiko jaunartzean. Kontakizunak sekuentzia hura Jesukristoren margolan bat erakusten duen eliza batean filmatzea erabakitzen du. Euren buruen gainean erabat biribila den margo bat dago sabaian, Pen Parkeko zuhaitzek marraztutako zirkulua gogorarazten duena [F215].

Metaforikoki, bi neba-arrebak jaunartze bat egiten ari dira Jainkoarekin. Nadinek lurretik –elizatik–; Katiek, aldiz, zuzenean egiten du, edo zeruko ateetatik sartu da, beste mundura pasatuz. Pen Parketik egin zuen goranzko bidaia espiritualetan, ganberak, bere forman, elizako margoen egitura erdizirkularra gogorarazten duen horma bat erakusten du [F216], narrazioak eskaintzen duen paralelismoa ulertzeko balio duena, bi anaiordeen jaunartzeari dagokionez. Gainera, horma hori zizelkatutako bi hartzek apaintzen dute, Dave umearen atzetik basoan joan ziren bi otsoak gogorarazten dituztenak. Alaba batek komunitatean sartzen den bitartean, besteak irteten da.



F 215



F 216

Simetrikoki, Dave, Katiek ihes egiten jakin ez duen baso batetik eskapatu zen. Pen Parkek harreman formal estua du Dave bahitu zuten tokiarekin, naturan bertan ere bai. Hiriko parke bat natura “etxekotua” deritzonaren zati dela esan daiteke, kasu honetan, baita usteldua ere. Hala ere, East Buckinghamean egoteak leku basati bihurtzen du.

Davek baso ilun batean zehar ihes egin zuen modua [F217], Katiek Penetik jazarri zuten gauean bizi izan zuenarekin bat dator. Narrazioak sekuentzia fokalizatzen du detektibeen ikuspuntutik. Sean eta Whitey pertsekuzioa berreraikitzen saiatzen dira, zentzu batean, otsoen larruan jarriz [F218], ikusleak, Daveren askapenaren sekuentziari esker argiago ikus dezakeen arren. Bera bi “otsoengandik” ihes egiten ari zen. Katie Ray Harris Junior eta John O 'Shea (beste harrapari bikote batengandik) ezkutatzeko korrika egiten ari zen. Haiak jarraitzen zioten gertatutakoaz ezer esan ez zezan, baina, azkenean, hiltzea erabaki zuten.



F 217



F 218

Dave bahitua izan zen moduarekin jarraituz, deigarria da Plymoutheko motorraren orroa [F224]. Hau da narrazioak otsoaren kurrinka simulatzeko hartzen duen soinu forma, sekuentzia osoan zehar etenik ez duena: hondoko oihal bezala balio du eta zantzu edo sentazio txarra eta gaiztoa iragartzen du. Izan ere, Sean eta Dave beldurtzen ditu. Ez, ordea, Jimmyri, zeinak ez baitu inoiz hockey-makila askatzen, prest dago, beraz, bere burua defendatzeko. Eszenaratzea bere izaeraz hitz egiteko erabiltzen da hemen. Bi otsoetako inor ez da ausartzen hamaika urteko Jimmy bati aurre egiten. Narrazioaren hitzaurreko bi pedofiloak bezain krudela izan daiteke, edo are okerragoa.

Autoaren barrualdeak koba edo leize itxura ere hartzen du [F225]. Baina, aurrerago azalduko denez, bahitzaileek basoko gordelekuan giltzapetuko dute Dave. Hogeita bost urte geroago, Davek bere burua erreskatatzen du, beste otso bat kolpatuz, nerabe batez abusatzen ari den pederasta bat hil arte. Txikitan ezinezkoa izan zitzaiona egitea lortzen du. Egoera kontatzen duen sekuentzia autoaren barrutik filmatuta dago, hau da, beste haitzulo bat edo, zentzu metaforikoan, haitzulo bera [F226 eta F227].



F 219



F 220



F 221



F 222

Behin heldua, Jimmy bera otso bihurtzen da. Komunitatearen barruan bizi da, baina gizartetik kanpo, sinbolizatzen duen artaldetik urrun. Bere taldearen buruzagia da. Horri buruzko zalantzarik balego, narrazioak berak Jimmy hogeita bost urte lehenago Henry eta George otsoen leku berean kokatzen du [F223 eta F224]. Haiek Plymouth marroi ilun, ia beltz bat gidatzen bazuten ere, Jimmyk kolore bereko larruzko jaka bat janzten du, ia gorputz osoa estaltzen diona. Gurutze bat ere marrazten du bere besoekin, Henry otsoapaiza daramatzana emulatzen. Hortaz, otsoak eta banpiroak, gurutzeak eta Jainkoa, heriotza eta motibo zirkularrak... Denbora pasa ahala, pertsonak hazten dira, jakina, baina bakoitzak haragitzen dituzten pertsonaiak, aldiz, ez.



F 223



F 224

Narrazioak, horrela, obraren egitura simetrikoa ixten du, baita bere motibo zirkularrekin ere, obraren zentzu ziklikoa osatzeko balio dutenak. Dave hil ondoren, Seanek Jimmy galdekatzen du eta gertatutakoaren egia ulertzen du. Nolabait, Jimmy ez da damutu egindakoagatik. Hil duen gizona ez zen txikitan jolasten zuten Dave bera. Ordu batzuk lehenago labana sartu eta tiro egin dion gizon hori behingoz hil nahi zuen izaki bat zen. Banpiro bat, auzoko kaleetan aurrera egiteko batere asmorik gabe paseatzen ari zena. Horregatik, Jimmyk Seani aitortzen dio Dave Boyle ikusi zuen azken aldia duela hogeita bost urte izan zela, bi pederasten kotxe hartan igo eta handik ateratzeko erreguka begiratzen zien bitartean [F225 eta F226]. Narrazioak, euren pertsonaiak, haurrek jasan zuten mina berpiztera behartzen ditu, agertoki berean kokatuz, Dave betirako desagertu zen ueña gogoraraziz. Davek bi aldiz pairatzen du East Buckinghamaren indarkeriaren zikloa bere bizitzan zehar. Jainkoaren onginiak erabat ahaztutako gizona da.



F 225



F 226

5.2.1.2.3. Bizirik dagoen hildakoa. Banpiroaren itzala

Boston hiria bitan zatitzen duen ibaitik bertatik, *Mystic Riverrek* hirukote protagonista aurkezten du, horietako batek haurtzaroan jasan zuen traumaren ondorioz, guztien nortasuna bi zatitan banatzen duena, “hirurak, zuzenean edo zeharka, basakeria pedofiloaren biktimak baitira” (Martínez Llamas, 2004), baita euren gertukoena ere. “Hiru gizonak, hiru emakumek, hiru senar-emaztek –Jimmy eta Anabeth Markum, Dave eta Celeste Boyle eta Sean eta Lauren Devine– bizi dute film honetako drama” (Siles, 2008: 50). Bahiketak protagonista bakoitzari ekarri zizkion ondorioei buruzko ikuspuntu ezberdinak azaltzen ditu lanak. Dave izan arren bere haragietan bizi izan zuena, Seanek eta Jimmyk ez diote ihes egiten iragan traumatikoaren eraginari. Film luze honen barruan, lanak pertsonaien egoera emozionala erakusteko proposatzen dituen bide narratibo eta formalak azalduko dira. Batez ere, izaera zatikatua, dilematikoa eta bikoiztuta adierazteko.

Narrazioak Daveren nortasunaren alderdi hori hiru bider azpimarratzen du, kamerarekin haurrek euren izenak grabatu zituzten espaloien zatia enfokatuz. Jimmyk eta Seanek astia izan zuten haiek erabat idazteko, baina Dave erdibidean geratu zen. Galdu egingo duen nortasunaren zatia modu sinbolikoan erakutsiz, horrela betiko zementuan markatuta geratzen baita [F227, F228 eta F229]. Iraganaren eta orainaren arteko aldea banaezina da lurrean grabatutako letra horietan. Bocic eta Vargasek diotenez, “denboraren igarotzea zementuan iradokitzen da” (2018: 3). Hori baino lehen, badirudi eszenaratzeak iradokitzen duela Daveri gertatuko zaiona. Douglas Morreyk zementu freskoaren perimetroa babesten duen hesiak Daveren gorputza nola banatzen duen adierazten du, eta ez Sean eta Jimmyrena, gainera, aurpegia bitan zatituta duen bakarra da, kasu honetan, jantzita daraman beisbol txapelagatik [F230]. Txapel horrek, gehitu behar da, pertsonaia hau taxutzeko balio du, kirol honen zale eta bertutetsu handia baita.



F 227



F 228



F 229



F 230

Bahiketa erakusten duen sekuentziak forma oniriko samarra du. Argiztapenak itzala proiektatzen dio Dave beldurtu bati, pederasta bikoteari gelditzeko erregutuz, pertsonaiaren alde zatitua osatuz [F231 eta F232]. Hortaz, alde batetik, Dave ume inozoa dago; bestetik, itzalak bere nortasuna bitan banatzen ari den adierazpen formala, traumak hartu duen materialtasun zinematografikoa. Itzalak, nolabait esateko, Davez jabetzen dira. Gizakiaren alderdirik ilunena jasan izanak eraldatu egiten du, eta, zentzu batean, itzalak jabetzen dira pertsonaia horretaz. Ez da ezer geratzen otsoen gordelekutik ihes egin ondoren zen ume inozoz. Horregatik, ihes egin eta etxera itzultzen denean, narrazioak bere silueta erakusten du, kontraargian argiztaturik [F233]. Itzalak benetan kontsumitu duela erakutsiz, edo, hala ere, itzalaren alde dela iraun duena, Dave haurra erditik kenduz.



F 231



F 232



F 233

Dave haurtzaroan zena izateari uzten dio eta bizirik dagoen hildakoa izatera pasatzen da, hau da, banpiroa. Bere semea Michael edukita, honek otsoek kendu zioten erdia ordezkatzeko, hau da, bere izatearen alde errugabea da. Horregatik, bere aitak, bere maltzurkeriari esker otsoengandik ihes egin zuen haurraren istorioa kontatzen dionean, narrazioak, Daveren gorputza, itzal artean ezkutatu du, bere aurpegiaren alde bat erakutsiz [F234]. Modu osagarrian, kontraplanoan, obrak, Davek bere semearen profilararen bidez [F235] (bakean lotan) galdu zuen zatia argitzen duen bitartean. Baten erdi-alde ilunena, bestearen erdi-inozentearekin betetzen da. Batek galdu duen izaeraren ezaugarria eta besteak, oraindik, mantentzen duena.



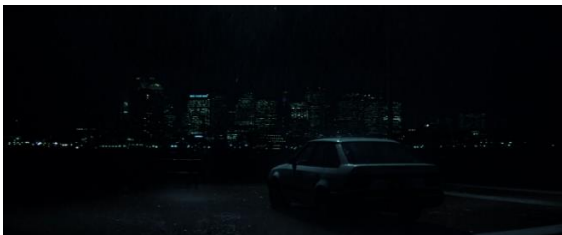
F 234



F 235

Celeste da gehien sufritzen duena bere senar eroriari darion tristura eta malenkonia. Etxean odolez beterik agertu zenean, goizaldean, eskua zaurituta, Katierekin bat egin eta egia ezkutatu zuenean, puzzlearen piezak bildu besterik ez zuen egin behar. Davek bere alderik goibelena erakusten dio, urteetan zehar bere barrenean ezkutatu duena aitortuz. Celestek ez zuen ezagutzen bere senarraren barne-mina, honen banpiro-izaera ezkutua. Txikian bizitako traumarekin bizi izan da Dave, haren presentziara moldatu egin zen eta, neurri batean, hori disimulatzea lortu zuen. Hala ere, Katieren erailketarekin eta begirada guztiak bera buruan jarrita ikusten duenean, jasaten ari den presioa hain bortitza denez, ezin du barnean daraman sufrimendua mantendu –sekuentzia hura, *M. Eine Stadt sucht einen Mörder* (Düsseldorfeko banpiroa) filmaren klimaxa burura datorkigu, epaiketaren sekuentziara, hain zuzen . Horrela, Celestek senar ero baten irudia ikusten duenean, harenganako beldurra areagotzen da. Davek bere bertsioa defendatzen duen arren, bere emazteak ez dio sinisten. Egunkarietan, oraindik ere, ez dute berririk eman pederasta baten hilketa bati buruz, bai ordea, Katieren erailketari buruz. Horrek, Daveren esku-zauritua gehi honen jarrera bortitza eta desorekatua Celestek jasan dezakeen mugetaraino eramaten du. Horregatik, obrak erantzukizun formalari dagokionez, pertsonaia hartu eta Mystic ibaiaren ertz batean kokatzen du, behin-betiko erabakia hartzeko.

Egoerak eragiten dion minak, hau da, bere senarraren bertsioan sinesteak edo ez sinesteak, Jimmyri bere senarrak alaba hil duela aitortzeak edo ez egiteak, Mystic ibaiaren ertzetako batera eramatera eramaten du, ekaitz klimatiko zein emozional baten erdian hausnartzeko [F236]. Atsekabetzen duen dilema moral hori bikain irudikatua geratzen da euriaren bidez, bere autoaren aurreko leihotik eroriz, kontsumitzen duen egoera depresiboa erakutsiz, kristaletik irristatzen diren tantek berak askatu ezin dituen malkoak sinbolizatzen baitituzte, eta, aldi berean, haizetako-garbigailuaren mugimendu pendularrak barnean bizitzen ari den elkarrizketa manikeoa sinbolizatzen du [F237]. Erabaki zuzena hartzeko borroka, bere garunaren alde batetik bestera bidaiatzen duena, bere ibilbidean dilema korapilatsuari erantzuna aurkitzen saiatuz.

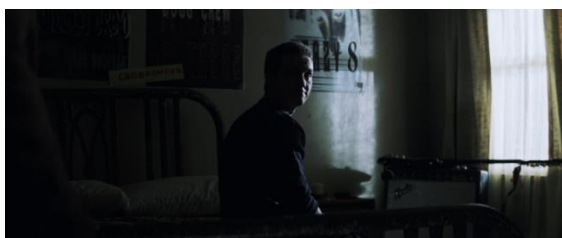


F 236



F 237

Katie galduta, Celesteren aldarte bera du Brendanek. Horregatik, narrazioak baliabide formal bera erabiltzen du bere egoera emozionala publikoari azaltzeko. Bere hormako leihoaren argi kontrak euria patinatzen erakusten du bertatik [F238], bere malkoak aurpegitik erortzen diren bitartean [F239]. Brendanentzat gogorrena da, jakin gabe, bikotekidearen hiltzailearekin gela partekatzen ari dela. Raymond ezin dio egia esan, anaia nagusia erabat hondoratuta ikusi arren. Horrela, gaztetetasunari datxezkion xalotasun eta zorionik gabeko beste pertsonaia bat bihurtzen da, eta itzaletan erortzen da ezinbestean. Honen ondorioz, argiztapenak sekuentzia hau ilunpetan marrazten du.



F 238



F 239

Azkenean, Dave hiltzen dute. Henryk eta Georgek, garai hartan zen umea hil zuten arren, otso talde berria, Jimmy eta Savagetarrak, formula bera errepikatzen dute eta banpiroa amaitzen dute. Dave bere heriotzarantz doan auto batean igotzen da, bere biktima lasai egoteko keinuak egiten diote, lagunak balira bezala [F240 eta F241]. Ondoren, umea zenean egin bezala, atzera begiratu egiten du, hor ez dagoen norbaiten laguntzaren bila [F242]. Baliteke publikoaren laguntzaren zain egotea. Bitxia bada ere, autoan sartzen den bigarren aldi horretan bere aurpegiaren erdia baino ez da erakusten [F243]. Profilaren alde bat, besteak hamarkada batzuk lehenago galdu duela baitirudi, lehen esan bezala. Eserlekua bera ere desberdina da, bestean Dave haurra eseri baitzen.

Narrazioak Jimmy otsoen Plymouth-a ibili zen lekuan kokatzen bazuen bere otso posizioa iradokiz, Davek ezin du hogeita bost urte lehenago desagertu zen erdia hartu zuen leku berean kokatu, hasierako umea eta egungo umea ez baitira pertsona bera [F242 eta F243]. Henryk eta Georgek desagerrarazi ez zuten erdia suntsitzen du Jimmyk. Horregatik, haren erailketaren sekuentzian bi pertsonaien aurpegiaren erdia bakarrik erakusteko moduan filmatzen da [F244 eta F245].



F 240



F 241



F 242



F 243



F 244



F 245

Jimmy trauma batek zatitutako pertsonaia ere bada: Katieren hilketa. Bere nortasuna, bere gurasoak ziren bi mutur kontrajarrien nahasketa da. Alde batetik, bere amaren ezaugarri ziren isilune luzeak heredatu zituen, “non berak sekula ez zuen ikusten ama begira geratzen zen tokiak” (Lehane, 2003: 36), beharbada bere barruko leku hutsetan so egiten zuen. Bestetik, alkoholak aitari eragiten zizkion kolera-eraso berberak jasaten ditu.

Eastwooden kontakizunean erabaki behar du berriro hil ala ez, Katieri esker ihes egitea lortu zuenaren iraganera itzuli ala Mysticeko urekin eskuak berriro zikindu. Jimmy da kontakizun honen agente mendekatzailea, baina ironiaz, okerreko gizonaren aurkako mendekua gauzatzen du. Horrela, filma inguratzen duen halo tragikoa areagotu egiten da. Aldi berean, “bidegabekeria honek heroi iraindu baten mendekuari buruzko Hollywoodeko ohiko kontakizunetatik aldentzen du” (Berkowitz eta Cornell, 2005: 316). Daveren hilketa arbitrarioa bat dator Katieren heriotzaren arrazoirik gabeko kausarekin. Bere ikuspegitik, gure bizitzan badira bakoitzaren patua markatzen duten hari batzuk. “Horietako batetik tira egiten baduzu, gainerako guztietan eragina izango du” (Lehane, 2003: 184). Jimmy errudun sentitzen da hamaika urte zituela autora ez igotzeagatik. Sean bere lagunak “horregatik barkatzea behar duela iruditzen zaio” (Lehane, 2003: 185). Hala egin izan balu, ez zen ausartuko Maritarengana hurbiltzen, emakume ederra bezain itzela baitzen. Daveren orde, Jimmy lau egunez bortxatua izan balitz, ez luke Marita bezalako emakume batekin berba egiteko ausardiarik izango. Horrela, Katie ez zatekeen jaio eta berak ez zukeen mundura ekarriko eraildako izakia.

Bere patuaren ondorioz, Jimmy Annabeth emakume indartsuarekin ezkonduko da. Pertsonaia honek barne banaketa bat ere badu, aipatu bezala, narrazio honetako kide guztien ezaugarria dena. Lehanek aukeratu zuen izen beretik abiatuta, Anna-Beth pertsonaia hau konfiguratzeko, bi izen elkartuta egotea iradokitzen du, bakar bat sortzeko. Bestalde, bere antzekotasun fonetiko ez da literatura klasikoko pertsonaiarik ezagunenetako batekin alderatzen: Lady Macbeth, alegia. Emakume honek, narrazio osoan protagonista den sekuentzia bakarrean Annabethen egiten duen bezala, Lord Macbeth erregizidua egitera bultzatu zuen. Honela, berak Eskoziako tronua eskuratzea

lortu zuen, beranduago, bere kontzientziak jasaten duen damuaren ondorioz, suizidioaren bidez bere bizitzari amaiera ematea erabakitzen duen arren.

Honela, Annabethek gauza bera egiten du, East Buckinghameko “erregeari” gogoraraziz elkarrekin indartsuenak direla, ez zela ezer txarririk izan Dave hiltzean, bere familiagatik egin baitzuen, babesteko, bere bihotz handia erakutsiz, banpiroa hiltzea beharrezkoa zela argudiatzen baitu. Jimmyren belarri bati xuxurlatzen dio, bere atzean jarriz, albo batean [F246]. Bestean, Jimmyren kontzientzia ikusezinaren aurka egiten ari balu bezala, “Lady Annabeth-k” iradokitzen dionaren aurka borrokatzen ari dela dirudi. Azkenean, emazteak emandako gertaeren bertzioak eskaintzen dion erosotasun moralaren aurrean, Jimmyk amore eman eta berarekin oheratzen da, Annabethek proposatu berri dion konplizitate kriminala besarkatuz.

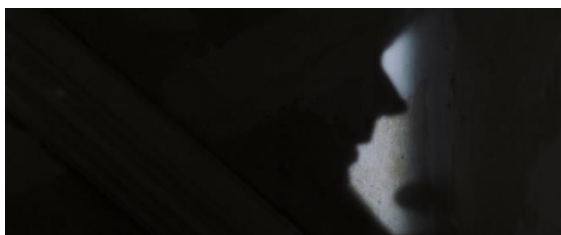


F 246

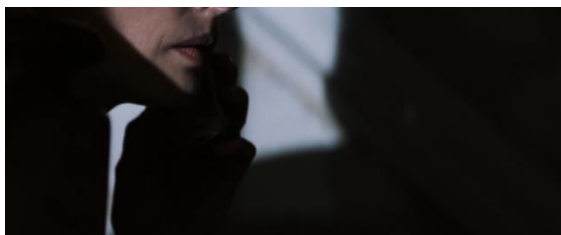
Seanek, bestalde, amets batean bizitzen ari dela sentitzen du, edo baliteke amesgaizto batean. Bere aburuz, hamaika urteko haurra dela oraindik uste du, ihes egitea lortu izan balu bere bizitza nolakoa izango zen irudikatzen duena. Beste ikuspuntu batetik, Poliziaren inspektore bihurtzeko erabakia, hau da, George “otso handiaren” ustezko lanbidea hartuz, bere burua babesteko ahalegin inkontzientea da. Bestela esanda, zeharka bizi izan zuen traumaren nahigabeko ondorio bat, egun hartan Daveri laguntzerik izan ez zuelako erru sentsazioa orekatzen saiatuz. Traumak haurtzarotik jarraitzen dio, uneoro errepikatzen den amesgaiztoaren itxura hartuz. Seanek egoera pertsonal oso gogorra bizi du Laurenekin, hots, bere emaztearekin. Laurenek Sean abandonatu du, hau oso pertsona hotza delako, koraza batean bizi baita eta, horrek bere emaztea urruntzera eramanean du azkenean.

Lauren Seanekin duen egoerak sortzen dion dilema jota bizi da. Maite du, baina bere baitan itxita dagoen izakia da. Narrazioan zehar, modu partzialean ezagutzera ematen digute, poetikoki ilustratua, bere profil itzala erakutsiz [F247]. Laurenen barne egoera oso gogorra da. Bere dilema, Celesteren kasuaren antzera, bere senarrari bigarren aukera bat ematean ala ez ematean datza. Zatituta dagoen emakumea denez, alde batetik, itzalak bere nortasunaren izaera ilunena bereganatzen du hasieran; bestetik, enkoadraketak Laurenen aurpegia bitan banatu egiten du, oraingoan horizontalki [F248]. Emakumearen dilema honek, Seanen egonkortasun emozionalari kalte egiten dio, bere emaztearekin hitz egiten duena, berak, ezeri erantzuten ez dion arren [F249]. Alaba bat izan dute, eta Seanek ez du haren izena ere ezagutzen. Ezin du saihestu emaztearengana berriro hurbildu nahi izatea.

Oroitzapenari eusten dio, argazki moduan, iraganean zoriontsu izan zirela erakusten duena [F250].



F 247



F 248

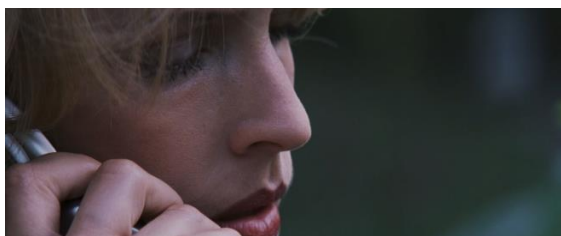


F 249



F 250

Azkenik, Katie Markumen kasua argitu ondoren, Laurenek berak bere ezkontzaren alde berriz egiteko erabakia hartzen du. Kamerak bere aurpegi osoa erakusten digu lehen aldiz [F251], zalantzak uxatu direla aditzera emanez, bere barnealdea banatzen duen erdirik ez dagoela adieraziz. Izan ere, Laurenen adiskidetze deia Seanek obra osoan alaitasunez irribarre egiten duen lehen aldia da [F252].



F 251



F 252

5.2.1.2.4. Orainaz eta iraganaz. Mystic ibaiaren hondoan

Obraren banaketaren adierazlerik handienara itzuliz, Mystic ibaia, bere eraginak bere ibaiadarretik haratago dauden lurraldeak hartzen dituela aipatu behar da. Batzuetan, kalearen formek ibaiaren ibai-ibilguak dirudite. Hau da, East Buckinghameko asfaltoak Mysticek Bostonekin hartzen duen esanahi banatzaile bera jasotzen du. Hori dela eta, Whiteyk Dave urruntzen ikusten duenean, lehen aldiz galdekatu ondoren, zementuan erori berri den euriaren distirak ibai bera islatzen duela dirudi, auzoan eroriz [F253]. Honela, narrazioaren amaieran, Columbus Day ospatzen den bitartean, sekuentzia hura Dave bahitu zuten tokian kokatua dagoen arren (Gannon kalean) bitan banatuta dagoela dirudi [F254].



F 253



F 254

Alde batetik, Seanek bere emaztearekin adiskidetu, bere kale ertzetik Jimmy ikusten du, Annabeth eta bere anaia Savagetarren ondoan dagoena, kalearen beste aldean. Naturaltasun osoz jokutzen du Dave hil ondoren. Bi gizonak euren begiradak gurutzatzen dituzte, Seanek hatzaz seinalatzen du, bere bila doala jakinaraziz [F255]. Jimmyk, ordea, eskuak altxatzen ditu, esan nahian berak ez duela ezer egin [F256]. Seanen keinua, hatzekin, pistola bat balitz bezala apuntatuz, westernaren klasiko estereotipatuarekin bat dator, non, istorioaren amaieran, *ilunabarrean*, *sheriffak*, *outlawarekin* hil arteko dolu batean aurre egiten dion, ahulenak defendatzeko eta komunitateari bakea itzultzeko, hiriaren kale erdian. Hori ez da gertatzen East Buckinghamean, Seanek ondo ulertzen baitu indarkeriaren amaiera pixkanaka iritsiko dela, antzinako bizimodu horrek iraungipen-data baitauka, zibilizazioaren ordezkariak auzoko bizilagunen etxebizitzetan finkatzen diren bitartean.



F 255



F 256

Bitartean, kalearen erdian edo, zentzu figuratuan, ibaiaren korrontearen erdian, Michael dago, auzotik igarotzen den kabalgataren zati den beisbol erraldoizko eskularru baten gainean eserita [F257]. Badirudi Dave eskularru handi horretan ordezkatuta dagoela, hura izan baitzen bere bizitzan zehar lortu zuen harrotasun bakarra. Gogora dezagun Dave Boyle beisboleko izar bat izan zela 1978-1982 urteen bitartean. Bere amaren begiradetatik at, ume honen animoak bere aitaren inguruan zegoen aura depresiboa gogorarazten du. Celeste, Sean eta bere familiatik gertu, Annabethek bere espaloitik begiratzeko erabiltzen duen hoztasunari aurre egin behar dio [F257 eta F258].



F 257



F 258



F 259

Film luze honen amaiera erabat irekita geratzen da. Kabalgatak bere ibilbidea jarraitzen du Gannonen irudikatutako Mystic-en zehar, alde zibilizatua zatituz espaloi basatiarekin alderatuz. Baliteke etorkizunean, Michael helduarora iristen denean, biolentziaren kiribila oraindik kaleko zementu freskoan gordetzea. Horrela, Ray Harrisek bere semearen bidez Jimmyren aurkako mendekua bete zuen bezala, litekeena da Davek lortutako mina eta sufrimendua konpontzea, Michael otsoak hiltzeko arma bezala erabiliz.

Zibilizatuaren eta basatiaren arteko liskar sinboliko hori Wallace Katzek Bostonen iraganari eta orainari buruz egiten duen bereizketaren parekoa da, amerikar nazio osora luzatu daitekeena:

Mystic Riverren azpitestua Amerikari buruzko parabola kritiko eta tragiko bat da bere filmean zehar, Eastwoodek sarritan bi irudi ondoan dituela: Mystic ibaiaren alde batetik ikusten den Boston postmoderno (Amerika berria) berri eta distiratsu baten ikuspegia, eta ibaiaren beste aldeko auzo bat, gainbeheran: portxe destartalatuak dituzten etxeak. Antzinako auzoa Boston Handiaren ‘ezagutzen aberatsa den giroaren’ antitesia da. Hiri-hondarra da, eta bertako biztanleak elkartu egiten dira, beren arkanoen erritu eta balioei eutsiz, Back Bayn edo Concorden bizi diren eta 128 ibilbidean lan egiten duten pertsona berrien inbasioari aurre egiten saiatzen diren bitartean (2004: 130).

Kontakizun hau, beraz, “East Buckyn” dagoen naturaren azken saiakera bati buruzkoa da, komunitatearen irrika menderatzaile eta asezinari men ez egiteko. Mystic-en beste aldeko zibilizazioa gero eta agerikoagoa da auzo basati eta zaharrea. Film honetan, naturak leku zibilizatuaren –hiritartasunaren– mozorroa hartzen du. Natura basatiko egoera honek nazio amerikarraren iragana sinbolizatzen du, bere jatorri odoltsu eta bortitzaren egia irudikatzen baitu. Iraganak, argi dagoenez, oraina baldintzatzen du baina, aldi berean, denbora pasa ahala, atzean gertatutakoa desagertuz doa, horren oihartzuna gero eta baxuago entzuten. Hori gertatzen da, hain zuzen, hiru umetxoek bizitako traumarekin eta, bidenabar, Sean eta Jimmyk haragitzen duten bizimoduarekin. Batek eraldatu egin da, besteak, bere horretan jarraitzen du. Iraganaren eta orainaren, jatorriaren eta bilakaeraren, zibilizazioaren eta basakeriaren arteko borroka hura bera antzezten dute filmean hiru protagonistek.

5.2.2. American Sniper

*There are three types of people in this world.
Sheep, wolf and sheepdog.*

5.2.2.1. Sinopsia

Chris Kyle, Texasko gizon kristaua, bere bizitzaren zatirik luzeena zezentokietako itzulinguruka eman du, bere anaia Jeffekin batera zaldizko basatiak hiriz hiri muntatzen. Kenya eta Tanzaniako enbaxaden atentatu terroristen ondoren, Navy Seal armada amerikarraren indar berezietan sartzen da, frankotiratzaileen eskolan, hain zuzen. Bertan, distantzia luzera tiro egiteko berezko talentua erakusten du. Bere tropeleko kideekin parrandan ari den gau batean, Taya Studebaker –bere emaztea izango denarekin– bat egiten du taberna batean. Kyle bere karrera militarrean aurrera doan heinean, gero eta harreman estuagoa eraikitzen du berarekin. Ezkontzaren egunean bertan, Chris konbokatzen dute Iraken borrokatzeko.

Navy Sealen misioa Faluyako kaleak patruilatzen dituzten Marineen tropak babestea da. Bere helburua Abu Deraa (alias Butcher, “Harakina”) aurkitzea eta galdekatzea da (zulagailu batez jende errugabea torturatzen duen terrorista), Al-Qaedaen tronurako oinordekoa den Arkawi non dagoen jakiteko. Bere lehen erasoaldian, Mustafarekin kontuz ibili behar duela jakinarazten diote, Irakeko indar matxinatuen alde borrokatzen duen tiratzaile profesional siriarra baita, Chris bezain adimentsua.

Chrisek “Legenda” ezizena irabazten du etsaiak hiltzeko duen erraztasun sinestezinagatik. Denbora pasa ahala, Estatu Batuetako historiako soldadurik hilgarriena izatera heltzen da. Ospe hori etsaien soldaduen artean zabaltzen da, eta, horregatik, beren buruari prezio altua jartzen diote.

Etxera itzultzean, bere lehen semea jaiotzen da. Taya bere umearen haurdunaldia eta hazkuntza bakarrik bizitzen ari da. Abandonatuta sentitzen da nolabait. Nahiz eta Chris kanpaina bakoitzaren ondoren itzuli, ez du gerratik deskonektatzea lortzen. Irakeko hurrengo misioetan “Harakina” hiltzea lortzen dute. Hala ere, Mustafak ez du eraso barkatzen eta Chrisen lagun onenetako bat hiltzen du, Biggles. Honen ostean, mendeku bezala, Navy Sea tropel osoa frankotiratzaile siriarraren bila hasten da, baina ez dute topatzen. Oldarkortasunaren biktima, Marc Lee hiltzen dute ere bai, Navy Sealen taldeko beste kide bat, oso maitatua zena.

Tayak ez du ulertzen Chris behin eta berriz Irakera itzultzeko obsesio hura. Bere bigarren alaba jaio da eta Kylek berdin jarraitzen du, neurotikoa. Bai soldaduak, bai bere familia daude gerraz nekatuta, motibaziorik gabe. Hala ere, berak ez du higadura hori jasaten. Izan ere, bere anaia Jeff ere armadan sartu zen eta trauma-osteko estresaren sintomak pairatzen ari dela dirudi.

Azkenean, Chrisek Mustafarekin topo egiten du, bi kilometroko distantziara. Oso urrun egon arren, Chrisek bere ezizenari ohore eginez tiro egin eta asmatzen du. Siriako mehatxua ezabatzeak etxean gerrara itzultzeko asmorik gabe egoteko aukera ematen dio. Behin AEBn, fisikoki zein psikologikoki zaurituak izan diren beteranoei laguntzen

aritzen da. 2013ko otsailaren 2ko goizean, gerrarekin erabat traumatizatuta zegoen marine ohi batek Chris hil zuen erokeria batean.

5.2.2.2. Análisis

American Sniper filmak Chris Kylen bizitza eta ondorengo heriotza kontatzen ditu. Luzemetraia bere autobiografian oinarrituta dago, eta Navy Seal bezalako esperientziak kontatzen ditu. Kronologikoki bere nerabezaroan hasi zen, non rantxoetan lan egiten zuen, Seal izateko jaso zuen entrenamendutik igaroz, bere karrera militarrean zehar bizi izan zituen ekintza militar guztiak garatu arte. Eastwooden filmak, ordea, Irakeko Gerran izan zuen garaiari erreparatzen dio nagusiki, bere familiarekin bizi izan zuen tentsioari, Taya buru zuela, eta terapeutikoki lagundu nahi zion beterano baten esku jaso zuen zorigaiztoko heriotzari.

Eastwoodek liburuko gertakariak eta bere kezka tematikoekin nahasten ditu filma hau errodatzeko: Justizia –legeaz harago–, gizabanakoa eta gaur egungo gizarte estatubatuarraren kritika, besteak beste. Hori guztia, film beliko baten azalarekin, Eastwooden sormenaren unibertsoak eratzen duen ezinegon tematiko eta narratiboaren pean, eta bere bizitza profesionala zizelkatu duen genero zinematografikoarekin uztartuta: westerna.

Bestalde, Soberonek adierazi duenez, “lanak ez du mezu politikorik” (2014: 2). Autore berak asmatu zuen, haren azpian dauden oinarri tematikoak western klasikoaren generoarekin bat datozela, eta argudiatzen du “Irakeko inbasioaren inguruko diskurtso hegemonikoa berresteko” (2014: 2) egina dagoela. Pinkertonek proposatzen du *American Sniper* “gauza bat esan eta beste bat erakusten duen” (2015: 62) film bat dela, bere edukiaren anbiguotasunak argi utziz, eta Boltek esaten duenarekin bat eginez: “Lan hau ez dago eztabaidatik hurbil, berarekin ezkondata dago” (2015: 52), frankotiratzailen eta haien eginkizunaren inguruan sortutako polemika guztia aipatuz.

Nolanahi ere, deigarria baino deigarriagoa da, amerikar beteranoek kontatutako esperientzia militarren inguruko narrazio guztien artean, Eastwoodek Chris Kylen istorio gazi-geza aukeratzea. “Legenda” bat izanik, osasun arreta sakona eta premiazkoa behar zuen gizon batek hil zuenaren istorioa pantailetara eraman zuen. Honela heroismoa eta mitoa zalantzan jartzeko zuen beharra baretzen du kaliforniarrak. Chris Kylek Eddie Routh “erabat zorotzat” (Cuellar, 2015) jo zuen, minutu batzuk geroago hilko zuen gizona, Chad Littlefield bere terapia-kideari bidali zizkion mezuetan ikusi zenez. Beterano horrek trauma-osteko estresak eragindako nahasmendu (TOEN bezala ezaguna) benetan larria zuen.

Chris Kyle defentsarik gabekoak babesteko duen beharrizan obsesiboagatik nabarmentzen den pertsona da. Bere izaeraren ezaugarri hori erlijio kristauaz ulertzen duen interpretazioak adierazten du (aurrerago garatzen den bezala). Babes hori justizia egiteko beste modu bat da. Hau da, errugabe bati abusu edo eraso eginez gero, justizia desorekatuta geratzen da. Chris da egindako kaltea konpontzen duena eta ezegonkortasun hori ez errepikatzeaz arduratzen dena. Hori dela eta, besteak babestu nahi ditu, bestela esanda, justizia egiteko.

Luzemetraia honek, hainbatetan, irakurketa erlijioso bikoitza eskaintzen du. Chris Kyles moralak erlijioak sakonki definitzen du eta Eastwoodek bere narrazioa hainbat metafora erlijiosorekin aberasteko aukera ez du alferrik galtzen, *Pale Riderrekin* egin zuen bezala¹⁹.

5.2.2.2.1. Ekialde basatia

Clint Eastwooden lan gehien-gehienekin gertatzen den bezala, westernaren estereotipo tematiko eta narratiboez eragina izan dute bere filmetan, esan bezala, genero horrek markatu baitu bere bizitza profesionala zinematan. *American Sniper* ez da salbuespena izango. Narrazio honek, modu esplizituan –bere forma– zein sotilean –bere ildo tematikoetan–, westernarekin lotzen duten hainbat motibo erakusten ditu. Mundu zibilizatuaren eta natura basatiaren arteko muga, lehena babesteko bi munduak gainditzen dituen heroia eta zaldizkoaren eta bere zaldiaren arteko lotura dira narrazio hau osatzen duten ezaugarrietako batzuk.

“Frankotiratzaile bati egindako ‘omenaldi’ batetik urrun” (Floyd eta Reifer, 2016: 48), lan hau, “*Unforgiven* bezala, elezahar bat ezabatzeari buruzkoa da” (Cheikh, 2015: 101). William Munny eta Chris Kyle mitifikazioa jaso duten gizonak dira, hiltzeko duten trebetasuna dela eta. Estatu Batuetako historian zehar (historia bereziki gaztea), gizarte amerikarrak mitoak sortzeko joera izan du, batik bat, bere pistolarien inguruan, eta horiek, tiro egiteko zuten trebetasun handiagatik, mirespena izan dute. Chris Kyle mitifikazio horren oinordekoa da.

Chris Kyle “*cowboy* bat da” (Kyle, DeFelice & McEwen, 2015: 19). Texasen hazia izan da, *cowboy* handien sorlekuan. Urte luzeak eman ditu gaztaroan arrantxoetan lan egiten eman du, eta estatu osoan zehar itzulginguruka ibili da. Jeff anaiak honela dio filman: “Chris *cowboy*ak gara, ametsa bizitzen ari gara”. Amets hori amaitzen denean hasten da errealitatea, bi anaiak armadan sartzen direnean, alegia. Hor, gerran borrokatzean, ezagutzen dute gizakiari buruzko benetako egia. Mitoa eta legendak erabat suntsituta, armen kondairen atzean dagoen min eta sufrimendua pairatzen dute bi anaiak.

Jeffek etsita eta ia erotuta amaitzen du. Chris, ordea, familia eta lagunak babesteko obsesionatuta dagoen arren, zentzuz jokatzeko ari dela dirudi. Anaia txikiak bere pauso guztiak jarraitzen ditu, Chris *cowboy* izatea erabakitzen duenetik itsas armadan izena ematen duen arte. Bera doan lekuan jarraitzen dio, Chris bere heroia baita, baita nazio osoarena ere.

Bada eszena bat, bere sinpletasun narratibotik, karga sinboliko handia duena. Lehen azaldu den bezala, Chris Jaunaren soldadua da, bere fantasia beliko-erlijioso areagotzeko balio dioten muturreko-islamiarrak hiltzen ditu. Hori obraren hasieratik antzematen da. Chris, *cowboy*z erabat jantzita, bere atzean aletegi bateko ateak ixten dituenean eta horren barnean dauden itzaletatik urruntzen denean [F260]. Argitasunaren bandoan kokatzen da. Honen ondoren, kamera bere aurrean kokatzen da, plano kontrapikatu arin batean, haur

¹⁹ *Pale Riderren* analisisira jo.

soil bat zenetik hil dituen orein burezur ugariak ikustea ahalbidetzen duena [F261 eta F262]. Jazten duen kapela zuria ere [F263], bere buruaren gainean aureola distiratsua marrazten duela dirudi. Orein buru-hezur horiek, antza, deabruak dirudite, Chrisen aingeru-irudiarekin konbinatuta, izaera biblikoa ematen zaio pertsonaia honi. Metaforikoki, Eastwoodek *cowboy*-erlijioso moduko bat marrazten du *Pale Rider* filmean egin zuen bezala, infernuko fatxada eurekin apaintzeko deabruak hiltzen dituen.



F 260



F 261



F 262



F 263

Bestalde, aletegiko sekuentzia horrek erreferentzia ikonografiko bat ezartzen du. Narrazio hau, zazpigarren artearen westernik ospetsuenetako batekin harremanetan jarriz, inoiz filmatu den lan zinematografiko handienetako bat: *The Searchers* (John Ford, 1956). Fordek egindako film luzearen azken sekuentziak, non Ethan Edwardsek ulertzen duen ezin duela komunitateko kidea izan. Gainerako pertsonaiak etxean sartzen dira, aitzitik, Ethanik berera bueltatzen da, berriz ere etorri den basamortuan sartuz [F264]. Eastwoodi Chris Kylek atea ixten duen unea antzezteko balio dio, kamera aletegiaren barruan jarriz [F265], formalki bi obren arteko emulazioa eraikiz. Ethanek egingo lukeen bezala, Chrisen bere martxa hasi zuen lider-etsai bat harrapatzeko (Scar Forden obran, Mustafa Eastwoodenean) eta babesgabeenak erreskatatu eta babesteko (Jeff eta Taya American Sniperren, Martin Pawley eta Debbie Edwards *The Searchers*en). Gainera, bi pertsonaiak suntsitutako etxetik abiatzen dira –esplizituki *The Searchers*en, errautsetan geratu den arrantxo; implizituki *American Sniper*ren, bere adina gorabehera, Kylek ez baitu oraindik ez familia ez egonkortasun bat lortu, mendebaldeko estilo tradizionalera, hortaz, ez dauka ez etxerik ez ezer, Ethan bezala.



F 264



F 265

Ethan Edwardsek Scar duen moduan, Chris Kylek Mustafa dauka, bere nemesia (aurrerago garatuko den bezala). Bi heroiak euren pertsonaia antagonistetatik bereizten dituen, beraiek gauzatzen dutena egiteko motibo bat dutela da, arrazoi, kausa, zergati ala aitzakia bat; aldiz, Scarrek eta Mustafak ez. Horregatik, *American Sniper*ren hasieran muntaiak haurra eta ama erailtzeko sekuentzia hura mozten du, aurrerago hain esplizituki erakusten den krimena zergatik egin behar den justifikatzeko. Jakina, Chris Kylen eta beste soldaduen ekintzek moralki txarrak dira, baina narrazioak “beharrezkoak” direla argudiatu nahi du. Aldiz, terroristen ikuspuntutik, haiek egindako gaiztakeriak ez dute azalpenik, berez gaiztoak baitira, euren izaeraren natura hori baita.

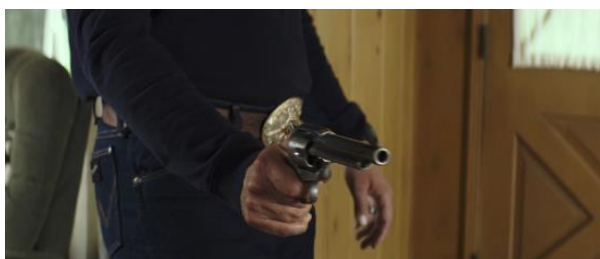
Chris Kyle emakume eta haur irakiar hilko duen unean, filmak sekuentzia moztu egiten du, protagonistaren haurtzarora eramaten gaitun elipsi-tenporal batean (tradizionalki, zineman *flashback* deitu izan den baliabide narratiboa). Salto kronologiko horren zergatia protagonistari iragan bat ematean datza. Horrela, ikusleek ulertuko baitute zerk eraman du Chrisi, printzipioz, inozoak diruditen andra eta ume bat erailtzera –izan ere, hiltzen dituzten unean soldadu amerikar batzuk erasotzeko prest daude–. Esan bezala, filma honen protagonistak iragan bat, psikologia bat, kausa bat eta helburu bat dauka, baina honen isla-terrorista ez, Mustafa, alegia. Chrisen bere familia defendatu behar du eta bere aitak emandako ikasgaiak praktikan jarri. Horregatik, mozketak Kyle gazteak oreina tirokatzen duen unera eramaten du, gogorra den arren, egitea beharrezkoa baita, Kyletarren ikuspuntutik.

Bitxia bada ere, Eastwoodek Kylen liburuaren atal berarekin irekitzen du filma. Baina beste modu batera, filmean Chris lehenengo ume bati eta gero bere amari tiro egitera behartua ikusten baita. Haurraren heriotzak Eastwood gehien kezkatzen duten gaietako bat da, bere lanik helduenean gai errepikakorra dena: gizarte amerikarraren errugabetasunaren galera. Eastwoodek, irudi eta soinu bidez, mendebaldeko heroiaren ustelkeria adierazten du, gaizkiari aurre egiteko, bere maila berean jarriz. Bidenabar, hori da, azken finean, Mugako Heroiak hobeto definitzen duen ezaugarria.

Scarrek bezala, Mustafak hiltzeagatik hiltzen du, narrazioak ez du inoiz honen kausa azaltzen, psikologia ezaz eraikitako pertsonaia da eta. Obraren pertzepziotik Irakeko matxinoa arrazoirik gabeko erakunde bat da, indarkeria erabiltzen duena bere helburuak lortzeko. Mustafa, Amerikar western klasikoko “indioa” bezala, erabat gizatasunik gabeko pertsonaia da. Bai Mustafa, bai gainerako pertsonaia matxinoak, armak hartzera

eraman dituen arrazoietan sakondu gabe sortzen dira, soldadu amerikarrekin gertatzen denaren aurka, bi bandoen arteko kontrastea areagotzen da.

Modu honetan, esan liteke Eastwoodek *The Searchers-en* jorratzen zen gaietako bat berreskuratzen duela nolabait berriztatzeke. Marc Lee-k oso ondo argitzen du, Faluyara heltzen direnean: “Ongi etorri Faluyara, Ekialde Ertaineko Mendebalde Basati berria”. Gaur egungo testuinguru batean kokatuta egon arren, Fordeko filmaren protagonistak (Ethan) eta *American Sniper-rekoak* biek daukate lotsagarriak eta bidegabeak diren ekintzak aurrera eramateko aitzakiaren bat. Izan ere, Chrisek kontakizunaren amaieran, Chris Irakeko gerra erabat uztea lortu duenean, iluntzean Mustafarekin duelua izan ondoren, bere *cowboy* hastapenetara itzuliko da. Tayak bota batzuk oparitzen dizkio, berak gerrikoa apaintzen du gaztetan itzulunguruetako belarrietako batekin, eta bere etxea zaintzeko erabiltzen duen errebolberra zorrotik ateratzen du. Tayarekin indiar eta *cowboy*etara jolasten da, pistola bere gerriaren parean jarriz, zakilaren forma hartuz [F266]. Nahiz eta gerra utzi zuen, bere “erasoaren xedea” ezkutuan dago. Slim Ben Cheikhek “bortxaketaren simulazioa” iradokitzen du, “sexu-jolasaren bidez, inoiz jazarri ez zaion heriotza-bulkada baten balizko konbertsioa bizi-bulkada bihurtuz” (2015: 109).



F 266

Paradigmatikoa bada ere, Mugako Heroiaren ezaugarria ingurune basatiaren ezagutza zabala da. Esan bezala, mugaz haraindiko kodea nola funtzionatzen duen ulertzen du eta zer arau nagusi dituen ere bai. Aitzitik, Mugako Heroiak ez du balio komunitatean bizitzeko, bere ereduko gizon batek ez du lekurik zibilizazioan. Mugako Heroiak bere jakintza guztia herritarren eskura jartzen du, baina ez da sheriffa izatera iristen, legearen mugetatik harago baitabil. Herriaren alde sakrifikatzen da, gaizkileen eta bidelapurren zakarkeria bera erabiliz, gaizkia irudikatzen duten horiei aurre egiten die, errugabeen zelatan egon ez daitezten. Ethan Edwardsek ez du tokirik eraikitzen lagundu duen komunitate batean, Mugako Heroi arketipikoari gertatzen zaion bezala.

Chrisek bere horretan gordetzen ditu ezaugarri horiek guztiak. Bere burua sakrifikatzen du Estatu Batuengatik, bere bizitza nazioaren alde jokoan jarriz. Zentzu batean, Chris *outlaw* bat da, nagusien arau eta aginduei muzin egiten baitzaie, ondasun handiagoa lortze aldera, familiaren babesari dagokionez; baina familia bi ikuspuntu desberdinetatik ulertuta. Alde batetik, familia militarra, AEBtako armada, Marineak eta Navy Seals konpainia osatzen dutena. Bestetik, haragizko familia, Taya eta seme-alabak. Baina, Mugako Heroiaren izaerari dagokionez, azpimarratu behar da hau: nahiz eta Faluyan egonda ospe maila mitikoak lortzen duen, Estatu Batuetan egonik, zibilizazioaren errepresentazio argia obra honetan, blokeatu egiten da, ez du lekurik bertan. Chrisek Navy

Seals-en aurretik eta Irakeko Gerraren ostetik antolatzen duen bizitzan ez du bere bertsio hoberena ematea lortzen. Hasieran, Armadan sartu aurretik, bere bizimoduan ez dago zorientasunik, ez lagunik, ez egonkortasunik, ez ezer. Amaieran, AEBn bueltan egonda, antza baliteke esatea badagoela maitasuna bere bizitzan, Taya eta seme-alabekin eraiki duen etxean. Hala ere, gerrak eragin dion trauma psikologikoak ez dio uzten bizimodu arrunta eramaten. Hortaz, desegonkortasuna berriz ere agertzen da Chrisen bizitza desorekatzeko. Sarah, Taya ezagutu aurretik desleiala zaion neska-laguna dioenez: “*cowboy* bat zarela uste duzu, itzulinguruka ibiltzen zarelako. Ba ez zara *cowboy* bat, peoi bat besterik ez zara”.

Bere bizitza militarren aurreko sekuentzietako batean, itzulinguru batean kokatuta dagoen eszena batean, hain zuzen, “Arrakasta” izeneko moxal basati batek Chris zapaltzen du [F267]. Gure “heroia” lurlean erorita eta zaurituta ez du “legenda” baten itxurarik, ezta inola ere ez. Sinbolikoki, eszena honek esan nahi du Mugako Heroi bezala ezingo duela loriarik lortu komunitatearen mugen barruan mantenduz. Are gehiago, bertan geldituz gero, gaizki zaurituta bukatzen du. Zentzu batean, “arrakastak” Chris zapaltzen du. Protagonistak armonia topatzen du kanpoan, atzerrian, gerran edo, hobeto esanda, bere Ekialde Basatian.

Kylek, bere autobiografian, zaldiak hazi eta heziz garatu zuen pazientzia handia azaltzen du (2015: 23). Filmean bizitzako atal hori agertzen ez den arren, bere nortasunaren alderdi hura transmititzen duen trama bat ezkututzen da. Eastwoodek harreman semantikoa ezartzen du Taya eta zaldi-librearen artean. Moxalak zauritu ostean, Kyle-anai bikotea etxera doaz autoz. Bidean, Chrisen zaldi basati bati begiratzen dio, bat-batean somatu dion berezitasuna bereizten saiatuz, egur zurizko hesi batek bananduta dagoen errepidearen paraleloan doana [F268]. Bitxia bada ere, zaldi honek Tayaren pertsonaiaren ezaugarri den ile beltz luzea komunean gordetzen du [F269]. Bere ile iluna Sarahren ilearen argitasun ilehoriarekin kontrastatzen da [F270].

Taya ezagutzean, bere emaztea izaera gogorra duen pertsona dela ezagutuko du, nortasun ezdeusekoa baita. Hainbat saiakera huts egin eta dei asko eskegi ondoren, Tayak Chris ezagutzen jarraitzen du. Euren arteko elkartzekoaren sekuentzian, nahiko eszenatoki berezi batean garatzen da: egurrezko baranda zuriz mugatutako portutxo batean zehar [F271]. Neurri batean, Chrisen beldurraren eta mesfidantzaren oztopoak gainditu ditu, eta Tayarengana hurbildu da. Azkenik, elkar sortu duten intimitatea elkarrekin igarotzen duten gauean islatzen da [F272].



F 267



F 268



F 269



F 270



F 271



F 272

Izan ere, itzulinguak Mendebalde Basatiaren birsortze ludiko bat baino ez dira, mendebalde etxekotu bat, zehatzago esateko (*Bronco Billyn* ikusi den bezala). Benetako *cowboy* duina izateko aukera Ekialdeko Basatian sartzen denean agertzen da, irailaren 11ko atentatuen ondorioz. Ethan Edwardsek ekialdetik Estatu Batuetako mendebaldera bidaiatzen duen bezala, basamortua zeharkatuz, modu simetrikotan, Chris Kyle Mendebaldetik Ekialdera mugitzen da, Irakeko basamortuan sartuz.

5.2.2.2. Jainkoa, Aberria eta Familia

Chris Kyleren izaera egituratzen duen kode morala oinarrizko hiru kontzeptu hauek definitzen dute: “lehenengo Jainkoa, bigarren aberria eta, azkenik, familia” (Kyle, DeFelice & McEwen, 2015: 19), hierarkia-ordena horretan. Narrazioak, Kyleren bizitzako gertaera kronologikoak, bere kode moralaren arabera ordenatzen ditu. Hau da, erlijioak Chrisen bizitzan duen eragina erakusten digu Eastwoodek. Honen ondoren eta bigarren ordenan, aberria. Kontakizunak Kylene ibilbide formatibo-militarrarekin jarraitzen du, Ameriketako enbaxadetako atentatu terroristek eta New Yorkeko irailaren 11ko atentatuak eraginda. Azkenik, eta horregatik ez hain garrantzitsua, Taya. Bere emaztea sufritzen ikusi arren, eta nahiz eta ia erabat suntsituta egon, Chrisen ez du etenik Marineen bizitza babesteko ahaleginean, bere emazteari jaramonik egin gabe. Haren aburuz, soldaduak zaintzeak hiritarrak eta, beraz, Taya eta bere seme-alabak babestea dakar. Hortaz, Ekialde Ertainean borrokatzeak mehatxua zuzenean akabatzea du helburu.

Chris Kyleren zeregina, beraz, bere familia zentzu zabalean babestea da. Merwinek ulertzen du hitz horren zentzua, “Familia”, lan honen barruan hiru elementutan banatzen dela: “odolkidetasuna (gurasoak, Jeff, Taya, etab.), Seal familia eta familia kolektibo gisa baneraturatuko nazio amerikarra” (2016: 36-37). Maila “lurtarrean”, Chris Navy Seal bat da, eta terrorista irakiarrek soldadu estatubatuarrak hiltzea saihesteko dago guda horretan.

Aldiz, ikuspegi erlijiosotik begiratuta, Chris Kyle Jainkoaren morroia da, bere artaldea otsoengandik babesten duen artzain txakurra, alegia. Bere aitak, Waynek, azaltzen duen bezala, bera nerabe bat izanik, gizakiaren izaera hiru pertsonalitate motatan banatzen da:

batetik, ardiak daude, gaitza existitzen ez dela pentsatzen dutenak, eta, hala balitz, ez lukete beren burua defendatzen jakingo. Bestetik, otsoak, indarkeriaz baliatzen direnak ahulaz abusatzeko. Eta, azkenik, artzain txakurra agertzen da, “erasoaren dohainarekin bedeinkatua, otsoari aurre egiteko bizi da”, Chris gazteari azaltzen dio. Hiru kategorია horiek protagonistaren ikuspegia betirako moldatuko dute.

Eastwoodek Wayne Kyleren hitzaldi “filosofikoak” tartekatzen gizakiaren benetako izaera zehaztu nahi duen sekuentzia batekin: primitiboa, suntsitzailea eta borrokalaria dena, hain zuzen. Hasteko, ikastetxe bateko jolas-parkearen hondarrean kokatzen du eszena (atzealdean aparkatuta dagoen autobus horiak argi zehazten du eskola batean daudela). Horra hor amerikar talde gazteen benerako “hezkuntza” eta “hazkuntza” sinbolizatzen duen sekuentzia. Haur talde batek, zirkuluan jarrita, erdigunean dauden beste bik borrokan jarrai dezaten animatzen du [F273]. Aurkarietako bat bere etsaia baino askoz sendoagoa da. Nabarmenki abusatzen ari da. Haurren multzotik, bat pasa eta indarkeriaren zirkuluan sartzen da. Hura Chris Kyle da –artzain txakur babeslea– [F274], bere anaia txikia zen Jeff –ardia– lurruntzen ari zen zapaltzailearen –otsoa– kontra doana. Modu erraz honetan, Eastwoodek irudietan transmititzen du Kyle jaunak hitzez azaltzen duena. Hiru pertsona, hiru kategoría, hiru jarrera eta emaitza bakarra.



F 273



F 274

Eszena honetan kondentsatuta geratzen da *American Sniper*rek publikoari helarazi nahi dion mezu osoa, gizakiari eta bere izaki ontologikoari dagokienez. Nick Pinkerton aipatuta, obra hau “gizonen, haurren eta armei buruzkoa da” (2015: 62). Lehenik eta behin, sekuentziaren protagonistak haurrak izatea animalien izaeraren metafora bat da, gure nortasunaren barren-barrenean ezkututzen dena; izan ere, haurra gardentasun hutsa da, gizakiaren esentzia, haren egoerarik puruena. Gaztetatik ikus daiteke zein kategoriatakoa den bakoitza, gogora dezagun: ardia, otsoa edo artzain-txakurra. Bigarrenik, gainerako hurrek bi aurkarien inguruan marrazten duten zirkulua, espezie bezala ezaugarritzen gaituen indarkeria espiral etengabearen sinboloa da, historian sekula amaierarik eman ez zaiona. Horrez gain, haurrak dauden hondarrak Irakeko basamortua iragartzen du, non etorkizuneko Kylek borrokatu beharko duen. Nabarmendu behar da, inork ez duela borroka eteten saiatzen eta, hori gutxi ez, eta ikusten ari diren indarkeria geldiarazteko, bortizkeria maila altuagoa erabiltzen du artzain-txakur-umea gaizkilea gelditzeko. Horra hor luzemetraia honek jorratzen duen gaia, hain era sinplean eta, aldi berean, sakonean irudikatuta.

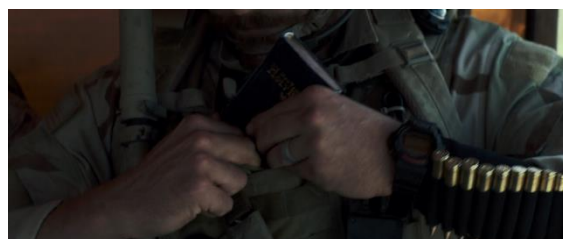
Chris gainerako haurren gainetik gailentzeko moduak eta anaiaren arerioarekin amaitzen duen indarkeriak oihartzuna dute ekintzaren garapenean. Chris armada amerikarreko beste soldadu guztien artean –haurren taldean– nabarmentzen da, guztien artean

hilgarriena izateagatik. Narrazioak modu basatian dramatizatzen du hauren arteko borroka. Bitxia bada ere, eszena itxi egiten da, eta heldurik ez da sartzen borrokaren amaieran. Xehetasun hori ez da kasualitate hutsa, eta helduarora estrapolatu daiteke, gizakiak ez baitu aurkitu definitzen gaituen indarkeriazko esentziari amaiera ematen dakien zerbait edo norbait. Umeak geldiarazten ez duen figura ezaren aurrean, helduen biolentzia eteteko indar helduago eta boteretsuago baten faltan bizi dira Irakeko Gerra soldadu orok.

Kyle jaunak bere seme-alabei ohartarazten die: berak ez du ardirik hazten eta ez du otsorik izango etxean. Hori dela eta, gerrikoa erakusten die, seme-alabak norbaitekin abusatzen ari direla aurkituz gero, zigorra jasoko dutela ohartarazteko. Alderdi zigortzaile hori funtsezkoa da Chris Kyle heldua nolakoa den ulertzeko, aurrerago ikusiko dugun bezala. Eliza, Chrisek eragin handia duena, bere hazkuntza prozesuaren zatia da. Meza batetik poltsikoko Biblia bat lapurtzen du, kontakizun osoan zehar laguntzen diona [F275], balen aurkako txalekoaren azpian ezkututzen baitu Irakeko misio bakoitzean [F276], edo, Alejandro Botía bezala, “Betebeharraren Tourrak” deitzen duena (2017: 57).



F 275



F 276

Ikusizko metafora horiek guztiak errepikakorrak dira narrazioan zehar, eta balio dute maila sinboliko batean ulertzeko, ikus-entzunezkoekin batera, narrazioak eskaini nahi duen guztia. Chris Kyle, gorago esan bezala, Estatu Batuetako zein Jainko Sortzaileko soldadua da. Hori dela eta, bere uniformearen ezkutuenean Biblia ezkututzen da, bere bihotzetik hurbilago eta, horregatik, berarentzat garrantzitsuagoa dena uler dezakegu.

Ikur- eta uniforme joko hura Chris eta Tayaren arteko ezkontza egunean errepikatzen da. Bere esmokinaren jakaren gainean arrosa gorri bat darama, emaztearekiko sentitzen duen maitasuna irudikatzen duena. Bere bihotza harena da orain. Hala ere, azkenean Irakera bideratzen dutela jakinarazten diotenean, bere tropeleko kideei Sealen intsignia erakusten die, alkandora zurian ezkutatua, bihotzaren parean, arrosa dagoen jakaren azpian [F277]. Horrela, bibliarekin aurrekoa sinbolizatuz: Tayarekiko sentitzen duen maitasuna maila azalekoagoan geratzen da. Bera eta Jainkoaren artean, armada dago. Ez dezagun ahaztu: lehenik Jainkoa, balen aurkako txalekoaren azpian; gero Navy Sealak, hau da, aberria; eta azkenik, Taya-arrosa, maitasuna, esmokinaren jakan.



F 277

Chris Jaungoikoaren soldadua denez, zenbait elementu plastikok osatzen dute bere nortasunaren alderdi hori. Alde batetik, etsaiak seinalatzen dituen jomugak argi eta garbi gurutze bat marrazten du [F278]. Figuratiboki, bere begirunea, mezaren sekuentzian erakutsi den gurutze zeltarekin lotuta dago, zirkulu batean datzana, elkarzut gurutzatzen diren bi lerrok lautan banatzen dutena [F279]. Hortaz, zirkulua gehi gurutzzea, Jainkoaren ikurra, baita frankotiratzaile batena ere.

Bere gurutzzea jartzen duen lekuan, Estatu Batuen etsai bat hil egiten da. Adina eta generoa kontuan hartu gabe, Chris Kyle berak autobiografiaren hasieran kontatzen duen bezala, bere frankotiratzaile erriflearekin hil zuen lehen aldian, bere kideei granada bat botatzera zihoan emakume bat izan zen. Nahiz eta lehen eragozpena izan, Chrissek ulertzen du bere semea soldaduak hiltzeko erabil dezakeen emakume batek ez duela gizon armatu batek baino tratu hobea merezi amerikarrak hiltzeko. Horrela, “gizatasuna kentzen die” (Cohler, 2017: 80) bere etsaiei. “Ez dute axola gaitzak hartu ahal dituen forma anitzak”, hori izan liteke, labur esanda, Chris Kyle edozeini tiro egiteko ahalbidetzen dion pentsamendua.



F 278



F 279

Hau ez da Eastwooden film batek etsaiak metaforikoki “gurutziltzatzen” dituen lehen aldia. Harry Callahanen sagako lehen filmeko protagonista izan zenean –*Dirty Harry* (Don Siegel, 1971)–, urrutitik tiro egin behar du (Chris Kyle bezala), beisbol-estadio bateko zelaiaren punta batetik bestera [F280 eta F281]. Escorpio tirokatu behar izan du, zibil errugabeak hiltzen jarraitzearekin mehatxatzen duen psikopata. Bitxia bada ere, antagonista honek hiltzeko erabiltzen duen modua frankotiratzaile-isila batena da. Harryk, aldiz, bere zaratsua baino zaratsuagoa den Magnum 44 errebolberra erabiltzen du bidelapurak geldiarazteko. Escorpiori tiro egiten dionean hankan zauritzen du. Zaurituta eta odolez blai lurrean dago Escorpio eta “kasualitatez” elkarrekin gurutzatzen diren bi lerro zuriren gainean erortzen da. Honela, sinbolikoki, Harryk gurutziltzatzen du bere etsaia [F282 eta F283], bere mendeku pertsonala (eta formala) gauzatu. Aldez aurretik, hiltzaile psikotiko honek zementuzko gurutze erraldoi baten pean Harry jipoitzen du, bere intenzioa inspektorea erailteza delarik. Kontuak kontu, Callahanek

bereak ematen dizkio Escorpiori, legetik at dauden metodoak erabiltzen baditu ere [F284 eta F285].



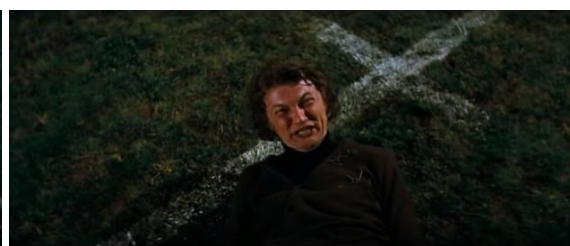
F 280



F 281



F 282



F 283



F 284

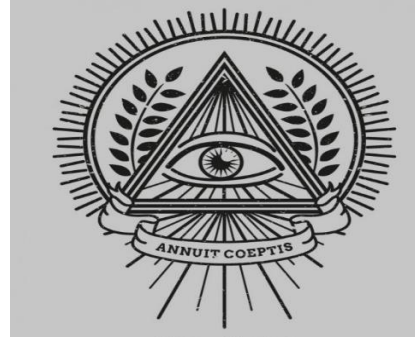


F 285

Bestalde, Chris Kylen mira teleskopikora itzuliz, berak apuntatzen duen guztia Jainkoaren begiradak zuzentzen duela dirudi. Filmak “Probidentziaren begia” gogorarazten duen plano bat osatzen du, “Begi panoptikoa” edo “Delta argitsua” bezala ere ezagutzen dena, kamera, Chrisen erriflearen aurrean, bere kanoiaren muturraren altuera berean jarriz [F286]. Sinbolo honek Sortzailearen zaintza irudikatzen du gizateria osoan [F287]. Metaforikoki, Chrisek Iraken duen zeregina oso antzekoa da. Berak goiko posizio batetik zaindu behar ditu gainerakoekiko –teila tupeak– (Jainkoak zerutik egiten du), bere teleobjektiboarekin lortzen dituen pertsona guzti-guztiak. Nonahikoa izan behar du, eta bere artaldearentzat mehatxurik egon ez dadin zaindu behar du. Edo, bestela esanda, inguruan otsorik ez egotea.



F 286



F 287

Idea hori indartu egiten da plano hau Mustafaren kasuarekin alderatzean. Narrazioak ez du inoiz efektu optiko bera sortzen obrako pertsonaia antagonistarengan. Kamera bere erriflearen aurrean jartzen duenean, apuntatzen duen unean, zirkulu ilun bat besterik ez da erakusten, non ezin den begirik bereizi [F288]. Horrela, Chris (eta ez Mustafa) da kontakizun honetan Jainkoaren borondatea ordezkatzeko dena. Ondorioz, talka erlijioso bat zuzenean kontrajartzen da.



F 288

Chrisek nazio amerikarraren etsaiak hiltzen ditu gurutzearen izenean. Bere jomugan dagoen metafora honek indarra eta zentzua hartzen du Mustafaren mira teleskopikoarekin alderatzean. Antza denez, bereak ere gurutze bat marraztu beharko luke, non bi ardatz – bata horizontala eta bestea bertikala– bat etorriko liratekeen bere errifleek jaurtitzen duten balak hartzen duen norabidea markatzen duen puntuan. Ez da horrela. Mustafaren teleobjektiboak ez du Chrisen gurutzea osatzen. Izan ere, bereak kurba bat marrazten duela dirudi (beheko ezkerreko izkinan), sinbologia islamistaren ilargi erdia gogorarazten duena [F289].



F 289

5.2.2.2.3. Nemesia

Chris eta Mustafa antzeko pertsonaiak dira. Ezberdintzen duten gauza bakarra borrokatzen duten bandoa da. Desberdintasun eta antzekotasun horiek maila formalera eta narratibora iristen dira, ikusi ahal izan den bezala. Chris eta Mustafa familiako gizonak dira [F290], eta narrazioak iragan duina ematen dio pertsonaia antagonistari. Biak distantzia luzeko tiroko profesionalak dira. Trebetasun horren ondorio da etsaien artean lortu duten ospea, hurrenez hurren. Amerikar tropek Chris-i “Legenda” ezizena ematen diote. Bestalde, bere pistolari onenak mitifikatzeko joera estatubatuarraren sintoma dena (narrazioaren alderdi hau aurrerago sakontzen den arren). Irakeko matxinatuek, aldiz, “Ramadiko deabrua” deitzen diote, filmean aipatzen ez den arren, bere irudiaren inguruan sortutako Bibliako soldadua irudia osatzeko balio duen ezizena. Mustafa, aldiz, Olinpiadetan parte hartzeagatik da ezaguna, Siria tiro-jokoetan ordezkatzuz, bere herrialdeko heroia eta ordezkaria da [F291]. Chris bezain trebea da eta, horregatik, AEBetako tropen aurkako mehatxu gausia.



F 290



F 291

Era berean, *Al Qaeda* prezioa jartzen dio bere tropetako soldadu gehien hil dituen gizonari. Gurutzatuen gurutzearen tatuajea duen gizona, Erdi Aroan islamaren aurkako borrokaren banderadunak. Gurutze hura ezkerreko besoan tatuatuta darama eta bere etsaiek ezagutzen dute. Gurutzatuen gurutzeak Chrisen kausa irudikatzen du, borrokatzera bultzatzen duen arrazoia. Estatu Batuetako lurretan gaitza zabaltzea eragotzi nahi du. Gurutzatuak bezala deituak izan ziren Lur Santuan musulmanen hedapenari aurre egiteko Jerusalemen. Horregatik, bere tatuajearen gurutzea elorri antzeko alanbre bat irudikatzen duen tribal baten gainean dago. Ongiaren eta gaizkiaren lurak mugatzen dituen muga.

Aitzitik, Kyleren gurutzeari oposizioa eginez, Mustafa “nemesiaren” (Rehm, 2015: 93) ikurra bere etsaiak hiltzeko erabiltzen duen erriflea da: AK-47. Arma hori Mikhail Kalashnikovak sortu zuen Errusian Gerra Hotzean. Munduko eraso-erriflerik ezagunenetako bat da, bere eraginkortasunari eta erabilera errazari esker. Gainera, Sobietar Batasunak bere lurretan eredu kapitalistaren hedapenari aurre egiten saiatu ziren herrialde guztietan banatu zuelako ezaguna bihurtu mundu mailan. Horregatik, errifle horrek Estatu Batuen inperialismoaren aurkako borroka sinbolizatzen du. Iraultza hobekien irudikatzen duen arma da. Izan ere, Afrikako eta Ekialde Ertaineko estatu batzuetako banderek Ak-47a daramate euren nazioaren ikur gisa. Oposizio sinboliko argi hori Chris Kyleren buruarengatik eskaintzen dituzten sari kartelen bidez islatzen da filmean. Bere Gurutzatu gurutzearen eta Mustafako erriflearen arteko borroka dialektikoa ikusten da argi eta garbi [F292].



F 292

Ispilu baten bidez ikusten du Mustafak Chris lehen aldiz [F298]. Metaforikoki, ez da gestu inozoa hori, bi pertsonaiak euren buruaren isla besterik ez baitira, bata bestea ezabatu egin beharrekoa. Horregatik, Mustafak Chris garaje baten atzean ezkutatuta dagoelaz jabetzen denean, *cowboyaren* kontra egiten du tiro. Are gehiago, sinbolikoki bada ere, tirokatzaile siriarrak Chris erabiltzen ari den ispilu baten kontra asmatzen du bere erriflearekin [F293 eta F294]. Hots, Mustafa bere islapena denaren lehia-mortalan dagoela transmititzen du narrazioak. Bietako batek hil egin behar du. Bata otsoa da bestearentzat, biak euren artaldeetako artzain zakur bezala ulertuz.



F 293

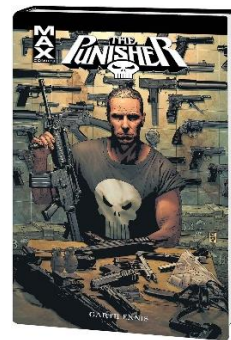


F 294

Chris gaizkia mundutik desagerrarazteko borrokan ari da. Bere kausa pertsonalaren erlijio-zentzu horrek maila biblikoak lortzen ditu metaforikoki frankotiratzaile gisa trebatu zenetik. Narrazioaren hasieran, entrenamendu ariketetan zehar, pelotoi osoa zizelkatua da, literalki eta metaforikoki, munduko soldadurik onenak izan daitezten. Fisikoki, “Marvel komikietako heroiak” (Cannon, 2013: 7) bezala moldatuta daude. Horrek zentzua hartzen du aurrerago, tropel horrek guztiak *The Punisher*-en burezurraren logoa hartzen baitu. Bitxia bada ere, narrazioak, aurretik, Garth Ennisek idatzitako “Omnibus 1” liburukia erakutsi du, Bigglesek heroi honen komiki bat irakurritz Estatu Batuetako kanpamenduan [F295]. Bertan, Frank Castlek (*The Punisher*-en protagonista) Vietnamgo Gerran izan zuen bizitza ibilbidea kontatzen da [F296].



F 295



F 296

Chris Kyle artzain-txakurraren izaera izan arren, hori ez da “Legenda” ezinena bereganatzeko. Entrenamendu izugarri bortitza pairatu behar dute Navy Sealek konpainiako kideak izateko. Izan ere, prozesu horren proba gogorrenari “Aste Infernala” deitzen diote (Kyle, DeFelice & McEwen, 2015: 35) eta hori zentzua hartzen du gero Kylek irabazitako ezinenarekin, “Ramadiko Deabrua”, hots, bera jada infernutik igaro den soldadua baita. Eastwoodek filmaren lehen ekitaldiko sekuentzia batean infernu hori zertan datzan erakusten digu eta, aldi berean, narrazioaren esanahi biblikoen jokia areagotzen du, non zazpi egun oso ematen dituzten entrenamendu militarreko praktikak egiten soldaduek. Sinbolikoki, gizon horiek buztina bezala zizelkatuak dira, su, lokatz eta urez, euren buztinileari, kasu honetan, instruktoreek iruditzen zaion forma hartzen dutenak [F297-F298-F299]. Chris bere sortzailearen zeramikaren emaitza da.



F 297



F 298



F 299

Beste proba batean, Chris objektiboaren gainean apuntatzeko erabiltzen ez duen begia ixtera behartzen dute, “begi ahula” bezala deitua dena. Berak argudiatzen du ixten hori badu ez duela ikusten inguruan duena. Dianaren atzean Chrissek suge bati tiro egin nahi dio [F300]. Sugea ez da mehatxu bat frankotiratzailereantzat, ezta haien instruktoreentzat ere. Fisikoki arriskurik sortzea ezinezkoa den distantzia batera dago. Hala ere, Chrissek tiro egiten dio [F301]. Hasiera batean punteriarren eta ikusmen onaren alarde hutsa dirudi. Kyle bere instruktorearekin kontraesanean dago, honek begia ixteko agintzen baitio. Desobedientzia dela medio sugean asmatzen du, honela, irakasle eszeptikoa isilaraziz.



F 300



F 301

Bestalde, ez da kasualitatea narrazioak Chrisen tiroa suge batek jasotzea aukeratzea. Modu koherentean hauta litezkeen gainerako aukeren artean, sugeak, termino biblikoetan, tentazioa edo bekatua sinbolizatzen ditu. Satan buru duen gaitzak Eva tentatzeko eta paradisuetik kanporatua izateko hartzen duen forma da. Gaitz mota hori bere punteria hutsezinagatik ezabatzen da. Tiro horrek, gainera, aurrerago gertatzen dena iragartzeko balio du. Suge ia hautemanezina hiltzeko trebetasun bereziaz baliatzen den bezala, obraren amaieran, ezinezko tiro bat egiteko erabiltzen du, bi kilometrora, teilatu batean ezkutatutako Mustafa hiltzeko. Norrisek, bere tiroa, “Jainkozko indarrek” (2015: 71) zuzentzen dutela proposatzen du, bere punteriaren miraria justifikatzeko balio duena. Chrissek, berriz ere, gaitzak hartu duen forma berria ezabatzen du, lehenik sugea, azkenean Mustafa. Era berean, bai siriarra bai narrastia isilpean kamuflatzen eta herrestatzen dira ezkutatzeko, euren biktimak hiltzeko leku batean kokatzeko.

Edonola ere, emaitza berbera da. Chrissek mehatxua akabatzen du eta bere gizonak babesten ditu. Izan ere, bere burua Irakekin lotzen zuten loturetatik askatzea ahalbidetzen duena tiro hori da. Mustafa [F302] hil ondoren, gerran zuen papera ahaztea lortzen du. Tayari telefonoz deitu eta gero, eta hondar ekaitz batek dena irensten duen bitartean. Chrissek frankotiratzaile erriflea utzi eta bere atzean desagertzea ahalbidetzen du [F303]. Bitxia bada ere, horrek kontraesanean jartzen du aitak umetan ematen dizkion aholkuetako bat: “Ez utzi inoiz zure arma lurtean botata”. Kasu honetan badu zentzua, Chrissek gerra horretatik urruntzeko ematen duen lehen urratsa delako.



F 302



F 303

5.2.2.2.4. Talioiaren legea. Begia begi truk, hortza hortz truk

Frankotiratzaileen arteko borroka hori, Chris eta Mustafak antzeztua, haurrek hondarrean sortutako zirkuluak transmititu nahi zuena azaltzeko balio du: indarkeriaren espirala. Honek beti oinazetzen du gizakia. Oina Irakeko lurretan jartzen duenetik, Chris eta Mustafak elkarri kolpeak ematen dizkiote eta, ondorioz, euren bandoen aurka hilketen kopurua gero eta altuagoak dira. Eraso horiek dagozkien formak hartzen dituzte obran zehar, eta, kasu guztietan, motibo zirkularrak dira.

Frankotiratzaile bakoitzak bere biktimak harrapatzen dituen zirkuluetatik hasita. Horiek beren baitan erortzeko zorigaitza duenaren heriotza zuzena suposatzen dute. Tiratzaileek beraiek hormetan zulatzen dituzten zuloak erabiltzen dituzte aurkituak izan gabe tiro egiteko [F304]. Armak ezkutatzeko terrorista estali baten etxean aurkitzen duen zulo berak ere forma zirkularra gordetzen du [F305].



F 304



F 305

Indarkeriaren espiralak gizakia oinazetzen duela esan da atal honen hasieran. Hori da, hain zuzen ere, film-luzearen amaieran Eastwoodek hondar ekaitza eskaintzea justifikatzen duen arrazoia, Chris Mustafa hiltzean borrokatzen hasten den borrokaldian murgilduta dauden guztiak harrapatzeko. Ekaitz hori da gizaki guztiok, hondarrear jolasten duten haurrak barne, harrapatuta gauden zirkulu bortitzaren adierazgarririk handiena.

Heriotzaren bi agente horien arteko borroka intimoagoa da filmak aurrera egin ahala. Hasieran, talde bakoitzeko peoi sinpleak hiltzen dituzte. Chrisek bere begian jartzen den terrorista bakoitza hiltzen du eta Mustafak marine amerikarrekin dagokiona egiten du. Dena aldatzen da Chris eta bere gizonak “Harakina” aurkitzea lortzen dutenean, Arkawiren konfiantzarik handieneko gizona, Al Qaedaren buruzagia izango dena. Gizon honek bere zulagailu beldurgarria erabili du haur baten hanka zulatzeko. Estatuabarrekin elkarlanean aurkitu duten familiako gizon baten aurkako zigor gisa egiten du hori. Harakinak oso argi azaltzen du: “Haiekin hitz egiten duzue, haiek bezala hiltzen zarete”.

Oso egokia da zulagailua tortura-tresna gisa erabiltzea; izan ere, baliatzeak bermatzen duen minaz harago, osatu egiten du, berriz ere, indarkeria-tresna gisa duen esanahi zirkularra. Zulagailua bezala, armada amerikarreko helikopteroen helizeak, baita euren tankeen gurpilak ere, biraka ari dira, Chris Irakeko misio guzti-guztiak kontatzen dituzten sekuentzia guztiak hasteko. Atzerriko lurraldeetara egindako joan-etorri guztiek, narratiboki, gudu-zelaira betiereko itzulera bat iradokitzen dute. Bidenabar, luzemetraiak irekitzen duen plano hondo beltz batean datza, non antzeman daitekeen gauza bakarra “Al-lahu-àkbar²⁰” oihukatzen ari den gizon baten ahotsa den, hondakinen artean aurrera doan tanke baten gurpilen soinuarekin konbinatuta. Gaien oposizio bat gehiago bi kulturen arteko talkaren artean.

Indarkeriarekin batera gertatzen den zirkulartasuna egoera inozenteenetan ere agertzen da. Adibidez, tailer mekaniko batean egonda, talka-pistola²¹ baten soinuak protagonista “Harakinak” haurra zulagailuarekin torturatzen zuen unera eramaten duenean [F306]. Chris, psikologikoki, Iraki lotuta dago, berak atsedean hartzen duen bitartean, Mustafa, marinak hiltzen ari dela jakiteak, modu gaixoagoan obsesionatzen du eta. Horregatik,

²⁰ “Jainkoa handia da” bezala itzulia.

²¹ Auto baten gurpilaren azkoinak desdoitzeko tresna.

Irakera itzuli behar du denbora gutxian, bereak babesteko bere beharra (edota neurosia) baretzeko.

Bada beste sekuentzia bat, hain esplizitua ez dena, Chrisen eguneroko egoera batean datzana. Chris barbakoa bere familiarekin eta auzokide batzuekin dagoela, eldarnio une bat jasaten duen, non bere semea bere txakurraren ustezko erasotik defendatzen duen. Sekuentziak hula-hoop batekin jolasten duen neskato baten planoak ditu ezaugarri. Hula-hoop hori, aipagarria ez dirudien arren, funtsezkoa da indarkeria infinituaren sentsazioa ulertzeko, zeinetik Chrisek ez baitu askatzea lortzen [F307]. Esan bezala, indarkeria amaiezinaren sentsazioa gerratik haratago doa. Etxean ere, Chrisek guda egoeratan pairatzen zuen estresa sentitzen du une zehatzetan. Aipatutako sekuentzian, kamerak hula-hoopen eteten da, ikusleak ondo bereizteko ekintza gune oroen artean. Tankeen gurpilak bezala, edo helikopteroen helizeak bezala, bai eta teleobjektiboaren forma zirkularra bezala ere, hula-hoop horrek Chris bataila egoera batera eramaten du.

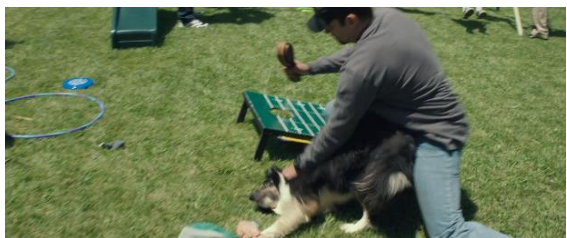


F 306



F 307

Sekuentzia horrek bere zenitera heltzen da Chris, instintiboki, gerrikoa maskota errugabeari zigortzeko erabiltzen duenean (jotzen ez duena). Bertan dauden guztiak beldurtzen dira [F308]. Kyleren alde zigortzaile hori, obraren hasieran jada ohartarazi zen, bere aitak, gerrikoarekin, otso bihurtuz gero zer gertatuko zen ohartarazten dienean [F309]. Kasu honetan, zehazki, antza etxeko txakurra otsoan bihurtzen da Chrisen ikuspuntutik. Argi dago, oraindik protagonistak ezi izan duela atzean utzi Irakeko gerrak dakarren estresa eta trauma, horren sintoma da txakurraren kontra hartzen duen harrera. Gerrikoa, bidenanar, larruzko uhala denez, zartailuaren aldaera bat da, eta, historikoki, zigortzeko eta/edo zuzentzeko tresna gisa erabili izan da.



F 308



F 309

“Harakinak” ihes egitea eragotzi ez ondoren, Chris eta bere tropela misiotik bota eta etxera itzuliko dira. Terrorista hura aurkitzeko bigarren kanpainan, Marvel etxeko heroiaren ezaugarri den garezurraren ikurra (*The Punisher*) hartzen dute uniformean [F310 eta F311]. Orain beraiek izango dira matxinatu terroristen jarrera basatia zigortuko dutenak.



F 310

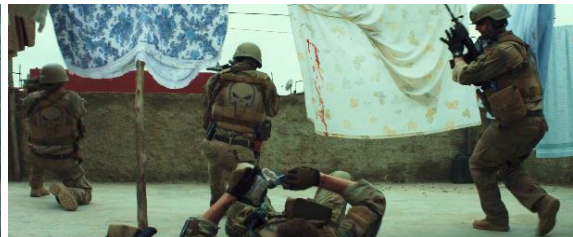


F 311

Pertsekuzio oso planifikatu baten ondoren, Navy Seal-familiak bere helburu nagusia non dagoen aurkitzen du, eta ehiza ematea lortzen du. Kolpe horri erantzunez, Mustafak Chris ezustean harrapatu eta Biggles larriki zauritzea lortzen du. Gertaera honen berri ematen duen eszenak ezkutuko esanahia du. Sekuentzia osoa teilatuetan gertatzen da, Mustafa ezkutatuta dago, objektibo baten bila. Chris eta Bigglesek ingurua ziurtatu dutenean, tiratzaile siriarrak Bigglesen armaren gainean asmatzen du, eta aurpegian lehertzen diren metraila txirbilak askatuz aurpegian eta lepoan zauritzen dute soldadu amerikarra. Bere odolak esekitoki batean zintzilikatutako maindire batzuk ziprztintzen ditu. Sekuentzia honen metaforikoa, oihalen kolore eta forman ezkututzen da, haizearekin ohoratzen direnak. Badirudi Estatu Batuetako bandera modu figuratuan marrazten dutela [F312]. Zentzuzkoa da horrela izatea, Mustafak bandera amerikarra bere seme baten odolarekin zikintzea lortu izana justifikatzen baitu [F313].



F 312



F 313

Indarkeriaren espirala gero eta estuagoa da, bi frankotiratzaileak euren kanoietara hurbilduz. Marc Leek, Chrisen beste lagun batek, ondotxo definitzen du: “Lex Talionis, begiz begi”, esaten du bere kideei Biggles hil duen gizonaren bila joatea proposatzen dienean. Marc elizako artzain izatetik gertu egon zen itsas armadan sartu aurretik. Hori ez zen bere lekua, ludopata baita, gizon erlijioso batentzat “bertute” ezegokia. Mustafaren bila itsuan abiatzean, nahigabe, Chris eta bere gizonak segada batean sartzen dira eta, inprobisazioaren eta mendeku egarriaren erruz, siriarraren bila joatea proposatu zuenak hiltzen da: Marc. Mendekuaren biktima dela esan genezake.

Bere hiletan, Eastwoodek berriro errepikatuko du jada ohikoa bihurtu den baliabide formala. Heriotza eta bere etengabeko zentzu biribila irudikatzeko, une hura antzetzeko aukeratutako hilerrian, egunen batean elikatzek balioko diotenen buruen gainetik altxatzen den zuhaitz berde handia dugu protagonista [F319]. Zuhaitzaren funtzio esanguratsu hau, heriotzarekin batera, *The outlaw Josey Walesekin* esploratu zuen, eta, urte batzuk beranduago, *Unforgivenekin* ere bai.



F 314

Horrela, Chrisek Mustafa jarriko du bere zerrendako lehena, bere kideen heriotza zigortzeko. Mustafa bi Navy Seal hiltzeko gai izan bada, ez dago soldadu amerikarrik bere punteriarri aurre egiteko. Indarkeriaren espiralak bere kapitulua ixten du Iraken Kyle bere antzeko pertsonaia hiltzen duenean. Hilketa horiek guztiek, begiz begi, gizakiaren esentzia primitibo, suntsitzaile eta borrokalaria egiaztatzen dute.

5.2.2.2.5. Chris Kylen heriotza

Jason Hall gidoilari eta ekoizleak luze elkarrizketatu zuen Taya Kyle. Chris hil ondoren, narrazioak aldaketa esanguratsu bat jasan zuela dio, hasiera batean Iraketik itzuli zenean amaituko baitzen, baina Tayarekin hitz egitean bikote bezala bizi izan zuten krisi sakonaz ohartu zen:

“Filmak Irak eta gerraren arteko desorekaren istorioa izateari utzi zion Chris eta bere taldeentzat, eta etxera itzultzeagatik ordaindu behar izan zuen prezio espiritualaren kontakizunean bihurtu zen. Bere bidaia osoago bihurtu zen, Iraken historia, bere elezaharra eta itzulera-bidea; nola bere deabruak garaitu ondoren, beste veteranoei laguntza ematen murgiltzen den bere irabazi asmorik gabeko jarduerekin” (Jason Hall en Kyle, Pierce eta McEwen, 2012: 374).

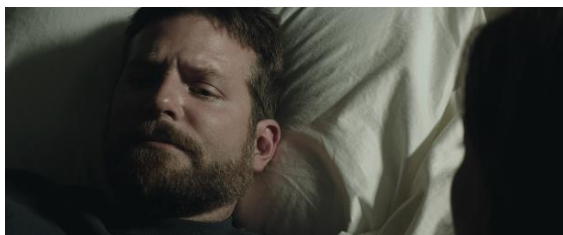
Hori da, hain zuzen ere, gerra-narrazio garaikideek jorratzen dutena. Bigarren Mundu Gerran girotutako filmetan ez bezala, non tropel baten bizitza ekintza militarretan bakarrik esploratzen zuten. Gerra-zinema garaikideetan soldaduak etxera bueltatzen direnean jasan behar dutena antzezten da. “Banakoari erreparatuz, kolektibotik haratago” (Chapin, Mendoza-Burcham eta Pierce, 2017: 80).

Chris Kyle gizon zatitua da. “Zerbitzuaren eta baimenaren artean oreka mantentzen saiatuko da, tiroen eta bere familiaren artean” (Sánchez Lobera, 2015: 82). Alde batetik, etxera onik itzultzeko ardura du. Familiako gizona da eta ezin ditu bereak utzi. Hala ere, “Seal” bat da. Horrek, gerra uzteko zailtasuna dakar. Behin baino gehiagotan itzultzen da Irakera, berak horrela nahi duelako, eta ez militarki derrigortua dagoelako. Egiten duen misio bakoitza aurrekoa baino arriskutsuagoa da. Puntu horretan, Tayak, Marc Leeren hiletara joan ondoren, ohartarazten dio Chrisi Irakera berriro joatekotan, balitekeela bueltan, ez bera ez bere seme-alabak egotea bere zain. Tayak dilema hura planteatzen dio bere senarrari, etsaiaren lurraldean edozein egunetan hil daitekeela jakiteak dakarren beldurra ezin baitu jasan. Bera ere zatituta dago, ez daki berarekin utzi edo jarraitu.

Formalki, banaketa honek, bi pertsonaien aurpegia iluntzen du, Tayak, bera edo gerraren artean aukerazten dion gaua [F315 eta F316].



F 315



F 316

Tayak, oro har, Irak gorroto du, eta, bereziki, Navy Sealak, bere senarra eraldatu dutelako. Etxera itzultzen den bakoitzean bizimodu arrunt batera egokitzeko etengabe borrokan ari da Chris. “Heroi-salbatzaile batetik heroi-biktima batera” (Rehm, 2015: 93) aldaketa motela erakusten du filmak. Chris etxera itzultzen den bakoitzean bere baitan bildua dirudi, fisikoki bere familiarekin egon arren, emozionalki eta baita psikologikoki ere oso urrun dagoela ematen du, eta horrek kalte handia egiten dio bere familia-bizitzari. Tayak senar militar baten zama psikologikoei aurre egin behar die, ez baitio hitz egiten bere oroitzapenekin minik ez emateko, bi haurdunaldi bakarrik bizitzeak dituen zailtasun guztiez gain. Gerratik itzuli ondoren, Tayak Chris pertsona bera ez dela ikusiko du.

Tatuajeetatik hasita, bizitzarekiko duen jarrera askoz ere latz eta gaiztoagoa da. Besteak beste, isilik geratzen da itzalitako telebista baten pantailari begira [F317] edo, Estatu Batuetara behin betiko itzultzen denean, zuzenean etxera joan beharrean, egun batzuk bakarrik geratzen da baztertuta, taberna bateko barraren islan begiratzuz [F318]. Bi kasuetan, aldatu den gizon baten isla iluna ikusten du. “Gure bizitzak ispilu baten islada nahasgarriak iruditzen zaizkigu” dio apaizak mezaren sekuentzian, kontakizunaren hasieran. Paradoxikoki, Chris gai da ehunka metro ikusteko eta, hala ere, ez da gai bere barnean gertatzen denari begiratzeko.



F 317



F 318

Azkenean, bere bizitzan erabateko harmonia lortu duenean, Chris Kyle hil egingo dute. Irakeko matxinatuek gerran zehar lortu ez zutena Eddie Routh izeneko batek lortu zuen 2013ko otsailaren 2an. Gerran bizi izan zuenagatik erabat nahastuta, beterano honek Chris Kyle hil zuen.

Aurretiago esan moduan, Chris Kylen familia bi ulermen erduetan banatzen da. Batetik, odolkidetasun genetikoa markatzen duena, Taya eta seme-alabak; eta, bestetik, beste odolkidetasun mota ahalbidetzen duen familia kontzeptua, AEBko Armada. Azken ikuspuntu honetatik abiatuta, esan genezake nolabait Chris Kyle bere familia ez-

biologikoko kide baten eskutik hil zela, baina, azken finean, bere familiakoa. Eddie Routh beteranoa. Chris Irakeko Gerrako beste beterano batzuekin txango terapeutikoetan irteten da. Tiro eremuetara eramaten ditu traumak pairatzen ari diren soldadu ohiei, non frankotiratzaile teknikak irakasten baitizkie. Egonkortasun emozionalik gabe geratu diren soldaduentzat Chrisek aitaren ikurra hartzen du. Honek bere seme Coltoni (F319) tiro egiten irakasten dion modu berean, Waynek Chrisekin berarekin [F320] egin zuen bezala. Beterano horien artean, Eddie Routh ikaragarritzko nahasmen psikologikoa pairatzen ari zen. Horren ondorio latzetako bat, Chris Kylen erailketa izan zen.



F 319



F 320

Eastwoodek, modu manikeo eta sinplifikatu honetatik, gertaera historiko baten inguruko filma kontatzen du, Irakeko Gerra, benetako pertsonaia bati buruzkoa, Chris Kyle. Eta hori guztia, ontzi mitiko batean bildua: westerna. Estatu Batuak Irak inbaditzera eraman zuen gatazka bezain konplexua, zibilizazioaren eta basakeriaren arteko borroka dialektiko soilean bihurtzen du. Eastwoodek “legenda” baten irudia desmitifikatzen du. Ironikoa bada ere, Iraken inork lortu ez zuena, Amerikako Estatu Batuetako soldadu ero batek gauzatzen du, Ramadiko Deabruarekin akabatzea. Hots, zentzu batean, ez da erabaki inola ere inozoa zuzendari kaliforniarrak egindakoa. Irakeko Gerrari buruzko hamaika kontakizun eta istorioen artean aukeratu izana Chris Kylerena. Badirudi, antza, arriskutsuagoa dela inoiz egon den frankotiratzaile hilgarri batentzat AEBtako soldadu traumatizatu bat, gobernuak erabat ahaztua duena, baita abandonatua ere, Irak osoan topa daitezkeen terroristak baino.

5.2.3. Gran Torino

*“You want to know what it's like to kill a man?
Well it's goddamn awful, that's what it is”*

5.2.3.1. Sinopsia

Walter Kowalski, Koreako Gerraren beteranoa, bere bizitzako azken egunak bakarrik bizitzen ari da. Bere emaztea, Dorothy, hil berri da. Bere familia –Mitch eta Steve semeak– eta horien seme-alabak gorrotatzen ditu, eta hori gutxi ez, eta Detroiten betidanik bizi den auzoa Asiako bizilagunez bete da (Walt arrazista baino arrazistagoa da). Bere etxearen ondoko etxean Vang Lor familia bizi da, Hmong etniakoa, Asiako hego-ekialdeko mendietan jatorria duena. Bertan bizi dira Thao, gazte ahul eta barnerakoa, bere arreba Sue, bera baino zaharragoa eta autoritarioagoa, bere ama Vu eta amonarekin batera.

Waltek bere etxeko ataritik, egunerokotasunaren errutinak agintzen duen moduan, egun bat bestearen atzetik pasatzen ikusten du, garagardo-latak hartzen, Daisy txakurrarekin batera eta Vang Lor amonarekin gorroto begiradak gurutzatzen. Thaoren lehengusua, Spider, kaleko banda baten liderra, Thao errekrutatzen saiatzen da, bere borondatearen menpe edukitzeko. Vang Lor gazteak, nortasun ahula duelarik ez du ia erresistentziarik eskaintzen. Horrela, bere bandako kide izateko eurek ezartzen dioten bataioa onartzen du: 1972ko Ford Mustang Gran Torino lapurtzea, Walteko garajea atsedean hartzen duena.

Thao kemenez armatu eta auzokidearen etxean kulunkatzen da gauez, nahiz eta bere baldarkeriak iratzarri egiten duen Walt. Honek, Koreako Gerran izan zituen soldadu garaiak berpiztuz, bere sasoiko erriflea atera eta garajera doa. Han, Thao beldurtu bati zuzenean aurpegira apuntatzen du. Ilunpean, Walt irristatu eta lurrera erortzen da, bere erasotzailearen ihesa ahalbidetzen. Hurrengo egunean, banda Wang Lor familiaren etxera itzultzen da eta borroka bat hasten da. Batzuk Thao haiekin eramaten saiatzen dira (Spider), eta besteak, Thao defendatzen saiatzen dira (familia). Waltek gatazka amaitzen du Spider taldea uxatu eta erriflearekin apuntatu ondoren. Horren ondoren, Hmong komunitateak Walt heroi bezala gurtuko du. Janaria eta lore-sortak uzten dizkiote egunero etxeko eskaileretan.

Thaok, lotsatuta, aitortzen du bera saiatu zela autoa lapurtzen. Arrazoi honegatik, Vu, bere amak, Waltentzat lan egitera behartzen du egun batzuetan. Elkar ematen duten egun horietan zehar, beteranoak berak errespetatzen dituen balioak erakusten dizkio Thaori, eta kontzienteki jarraitzen ditu. Horri esker, Vang Lor gazteak bere bizitza zuzendu du, besteak beste, gustuko duen lan bat aurkituz. Hala ere, dena ondo doala dirudienean, Spiderrek eta bere gizonak berriro jazartzen dute. Erantzun gisa, Walt gaizkia erroitik moztzen saiatzen da, taldeko kide bat jipoituz. Horri erantzunez, bandak Sue bahitu eta bortxatzen dute, ondoren, bere familia barruan dagoela jakinda, bere etxea tirokatzen dute.

Indarkeria maila horrek Walt ere harritzen du, eta haiek nola akabatzeko prestatzen da. Bere sotoan mendeku grinaz betetako Thao bat giltzapetu ondoren, berak bakarrik jotzen du auzoko etxe batean bizi den talde osoaren aurka. Horiak, Waltek pistola bat atera behar zuela sinetsiz, hori egiteko keinua egiten duenez, bere metrailetekin hiltzen dute. Armarik gabe zihoan. Beraz, poliziak espetxeratzen ditu. Waltek bere Gran Torinoa Thaori utzi dio oinordetzan, bere semeen harridurarako, horrek autoaren legezko jabeak zirela uste baitzuten.

5.2.3.2. Analisia

Gran Torinok jakinduria finez laburbiltzen ditu bere egilearen filmografiaren ezaugarri tematiko eta formal guztiak. “Zahartzeari, borroka etnikoari, klase-nahigabeari eta hiri-indarkeriari buruzko gogoeta eskaintzen du” (Redding, 2014: 2). Zuzendari klasikoak bere bizitzako motxilan bildu dituen baliabide guztiak praktikan jartzen ditu, lehen begiratuan sinplea eta arketipikoa dirudien gidoi batean aurreko filmetan garatu dituen gai eta kezka guztiak jorratzeko. Gainera, ohiko estrategia narratibo eta formalak ahalik eta gehien argitzeko.

Reddingek aipatutakoaz gain, azterlan honetan identifikatutakoa ere aurkitzen dugu: benetan gertatzen denaren eta adierazten denaren arteko egia, justizia ordena sozialaren irudikapen gisa, errugabetasuna modu basatian galtzea, mendekua konpentsazio-tresna gisa eta gizabanakoaren betebeharra, bai bere komunitatearentzat, bai bere seme-alaba eta pertsona maitatuenentzat eta, batez ere, western ezkutua gidoiaren argudio-lerroen artean. Eastwooden mundu zinematografiko guztia Detroiteko auzo abandonatu horren barruan dago, non Walt Kowalskik bizitza osoa darama ainguratuta, eta orain bera da bertan bizi den atzerritarra. Gai horien guztien artean, hala ere, bada bat gehiago nabarmentzen eta taupadaka ari dena filmaren bihotzean, Eastwoodek bere bizitza osoan jorratu duen gai bat: westerna, bere narrazioen ardatz egituratzaile gisa.

Genero iparramerikarraren ezaugarri nagusi guztiak narrazio honen barren-barrenean daude: Mugako Heroia, lekurik ez duela dakien komunitate baten alde sakrifikatzen den pertsonaia, bere aholkulariaren urratsak jarraitzen dituen ikasle gazte eta eskarmentugabea –egunen batean kargua hartu eta bere gain hartzeko–, bere borondatea gauzatzeko indarkeria erabiltzen duen gaizkile-taldea, sheriffaren eskutik erreskatatua izan behar duen “neskatoa” eta mundu baketsua eta basatia banatzen dituen mugak.

5.2.3.2.1. Mendebalde Basatia Detroiteko asfaltoan

Western hoberen definitzen duten ezaugarri tematikoak ageri dira zinta honetan. Jean-Christophe Cloutierrek oso hurbilketa interesgarria egin du horren inguruan. Egile honen ustez, *Gran Torino* Clint Eastwooden “azken westerna” da (2012: 110). Bere analisiak oso konparazio sakona egiten du haren ustez narrazio hau senidetuta dagoenarekin, *The Shootist* (Don Siegel, 1976). Cloutier aipatuz:

Adibidez, Thao (Bee Vang), filmean lagun egiten zaion gaztea, jolastokian zuhaitz baten panpinarekin borrokan ari denean, Eastwoodek *Shanen* (George Stevens, 1953) antzeko eszena bat irudikatzen du, non Alan Ladd eta Van Heflin lurra menderatzen laguntzen duten. Baina *Gran Torinok* John Wayneren *The Shootist* (Don Siegel, 1976) filmarekin izandako korrespondentzia harrigarriak dira benetan nabarmentzen direnak: bi filmetako protagonistak minbiziak jota hiltzen diren adinekoak dira, gogoz kontra aitarik gabeko gazte batekin lotura dutenak; bai Wayne eta bai Eastwood bizarginarengana joaten dira behin azken liskar saihestezinari uko egin ondoren; eta bi filmak tiraldi batean amaituko ziren. Sakrifizio noble bat (Cloutier, 2012: 110-111).

González Vallés-ek bere irakurketa propioa egiten du westernak lan honetan duen eragin narratiboaren inguruan, eta honako hau identifikatzen du:

Mendebalde zaharraren konkista banda-gerra bihurtu da lurraldean zehar; zaldia motorizatu egin dira eta orain lau gurpilak dituzte; eta antzinako errebolberrak hobetu egin dira pistola eta eskopeta erdiautomatikoetan bihurtuz (...) Apaiza, neska, sheriff berriaren laguntzailea, taberna, bizartegia eta pistolarien dueluak ez dira falta. (González Valles, 2008: 7).

Hemen sakonago garatuko dira gorago aipatutako alderdiak, eta narrazioaren ikus-entzunezko kontakizuna aberasten duten zenbait alderdi horiei dagozkie. Genero amerikarraren ezaugarri nagusi guztien artean, natura basatiaren eta komunitatearen arteko muga da arreta gehien eskainiko zaiona. Horrek zentzu metaforikoa hartzen du, ez baita fisikoki mugatzen. Horregatik, muga morala da, edo bestela esanda, gaizki dagoenetik ondo dagoena zatitzen duen lerroa.

Gran Torinok “adiskidetze” istorio bat eskaintzen dio ikusleari (Anson Vaux, 2012: 167), non Walt Kowalski agurea bere Detroit auzoko atzerritarra ikusten den. Bere ustez, Asiako hego-ekialdeko etorkinek, Hmongek, inbaditu dutelako. Walt bakarrik bizi da, bere Daisy txakurtxoaren konpainia izan ezik, alargundu berria baita. Bere seme eta bilobek Walt erresidentzia batean giltzapetzea besterik ez dute pentsatzen. Hori eta Walten 1972ko Ford Gran Torino heredatzea besterik ez dute buruan, garajea aparkatutako autoa, auzo osoaren inbidia. Nabarmenezkoa da Aguilarrek pertsonaia horri buruz egiten duen deskribapena; izan ere, “Eastwoodiar Frankenstein” moduko bat balitz bezala egileak adierazten du iraganeko beste narrazio batzuetan jada sortutako pertsonaia oinarrituta dagoela:

(Walt) Koreako gerrako heroi zahar bat da (*Thunderbolt and Lightfoot*, *Heartbreak Ridge*), tu egiten du etengabe (*The outlaw Josey Wales*), odola botaka egiten du egunak zenbatzen dituelako (*Honkytonk Man*), bere iragan bortitza arbuiatzen du eta ez du bere emazte maitearen heriotza gainditzen (*Unforgiven*), gurasoen eta seme-alaben arteko harremana lantzen du (*Million Dollar Baby*). Jakina, zorrotza, lakonikoa eta indibidualista izateaz gain (Aguilar, 2010: 269).

Bizitza osoa etxe berean eman arren, ohartarazi du ez duela zerikusirik bere auzoak lehen aldiz bertan bizitzen hasi zenarekin. Bere bizilagun guztiak Hmong etniakoak dira. Horiekiko arraza-intolerantzia –kaukasiarra ez den arraza batekoa izateaz harago– justifikatzen duen arrazoietakoa bat da Koreako Gerran hil behar izan zituen eta Hmongak bezalako ezaugarri asiarrak dituzten gizonek ekartzen diotela gogora. Bere ikuspegi xenofobo eta muturrekotik, mundu zibilizatuaren eta natura basatiaren arteko muga, bere lorategia eta Hmongtarrena banatzen dituen hesian dago. Estatu Batuak, Walten jabetzan irudikatua, gizartean bizitzeko benetako modua erakusten du berarentzat. Muga horietatik kanpo dagoena natura basatia da. Horregatik, Waltek bere lorategi txukun eta zaindua erakusten du, bizitza ordenan eta gizartean irudikatzen du. Bere bizilagunena, Vang Lor, erabat abandonatua eta naturak menderatua dagoen bitartean [F321].



F321

Bestalde, ez da kasualitatea Hmong guztiak Walt-en auzo berean kokatuta daudenean, bere etxea atarian bandera amerikarrarekin apaindutako bakarra izatea [F327 eta F328], ustezko kultura zibilizatuaren azken gunea, azken uhartea, Walt-en arabera. Benetan amerikarra den auzoko azken etxea.



F 322



F 323

Narrazioak, filmaren lehen sekuentziatik, bi munduak modu kontrajarrian aurkezten ditu. Sekuentzia modu paraleloan antolatuta dago, aldi berean bi trama gertatzen direlarik. Walt-en ikuspuntu arrazistatik ardaztuta, testuak Hmong komunitatea mendebaldeko kulturaren etsai bezala marrazten duela dirudi.

Kowalskiren etxean komunitateko kide baten joana ospatzen ari dira, Dorothyren hileta. Waltek janaria eskaini du bere emaztearen lagun eta gertuko guztiei. Aitzitik, bere etxea eta Vang Lor familiakoa banatzen dituen hesiaren beste aldean, kide berri baten etorrera ospatzen ari dira: haur bat jaio da. Bitxia bada ere, kasu honetan, gonbidatuek beraiek eramaten dute janaria ospakizunaren etxera, errespetuaren erakusgarri gisa, ez baita nahikoa bertaratze hutsa. Gainera, Walt-en etxean gonbidatu guztiak etxe osoan sakabanatuta badaude ere, kohesio edo batasun komunitariorik erakutsi gabe, Hmong gizartea zirkulu handi batean biltzen da Kor Khue garatzen ari den bataioa ikusteko [F324]. Are gehiago, xamanak jaioberriarekiko duen otoitzaren erritualak, forma zirkularra du [F325], uztai bat erabiltzen baitu hori egiteko, izpiritu berri honen sarrera Hmong familia inguruari iradokiz.



F 324



F 325

Sekuentzia honek narrazioa marrazten duen gizarte amerikarra bizitzen ari den aldaketa planteatzen du, “familia mota baten heriotza eta beste baten jaiotza, maila lokalean zein nazionalean” (Roche & Hölse, 2011: 651). Hau da, *American Way of Lifeko* kide bat hil egiten da, Dorothy; hesiaren beste aldean, Hmong jaio berria, bidean datorren belaunaldi berriaren ordezkaria den bitartean. Bestalde, bere seme-alabak Walt hazi zeneko hartatik urrun daudela dirudi, amerikarren jokabide-kode horretatik urrun. Horregatik, bere semea, Mitch, Ford bat gidatu beharrean, bere amaren hiletara Toyota batekin hurbiltzen da, bere aitaren nahigabea eta atsekabea eragiten duena.

Halere, muga hura morala da eta ez etnikoa, eboluzio bat jasaten du eta. Waltek gorroto duena ez da inguruko arraza. Protagonista berak hainbeste faltan botatzen duen amerikar gizartearekin zerikusirik ez duen mundu batean bizi da. Amerika kontserbadore, tradizional eta industrialaren ordean, Mitch eta Steve seme-alaben pertsonaiengan gorpuztutako beste bat jarri da, bere bilobekin batera, batik bat, Ashleyen, bere (gure) garaiko mugako materialtasun-gaixotasunaren adierazlerik argiena. Oroitzapena besterik ez da geratzen Walt antzina hazi zeneko balioetatik geratzen da. Horregatik, jokabide kode horrekiko fedeagatik, “ia guztiz desagertu den iraganari besarkatuta bizitzea da pertsonaia honen ezaugarria” (Kramp, 2008: 921). Zentzu honetan, Walten munduak banatzen dituen mugak, lehen begiratuan izaera xenofobia dirudienaz haratago dago, “amerikar berrien eta antzinakoen arteko eguneroko elkarrekintza banatzen du” (Tognetti, 2009: 379), hain zuzen ere.

Waltek hautematen duen esperientziatik, “jendeak bere postuan gogor lan egin behar zuen, bere aberria zerbitzatu behar zuen honek deitzen zionean, auto amerikarrak erosi eta ingelesez hitz egin behar zuen” (Ward, 2011: 381-382). Horregatik, jabego materialak, itxurak, kontsumoa, diziplinarik eza eta autoritatearekiko errespeturik eza – helduak eta adinekoak, kasu honetan– nagusi diren munduan ikusteak, laburbilduz, XXI. mendeko Amerika, higuina eragiten dio zahar beteranoari. Horrek, hein handi batean, mingostuta bizitzea eragiten dio.

Bada Walt zaharraren guztiz antzekoa den pertsonaia bat, bere “bikoitz femeninoa” (Boyer, 2010: 154), inguratzen duen ia guztiarekiko gorrotoa partekatzen duena, bereziki bere auzokide gogaikarriarekiko, kasu honetan Walt bera. Pertsonaia hau, Vang Lor familiaren amama da, narrazioko protagonista bezala, bere etxeko atarian esertzen dena orduak pasatzen ikusteko [F331 eta F332], ondoan duen bizilagunaren presentzia jasanezina madarikatzen duen bitartean. Ez du ulertzen Walt nola ez den oraindik etxez aldatu, ikusirik auzo zaharraren gainerakoa aspaldi aldatu zela etxez. *Shanen* motzondoaren antzera, Waltek bere horretan jarraitzen du, bere lurrari errotuta, garai berrietara moldatu ezinean.



F 326



F 327

Bi pertsonaiak gerrak eta indarkeriak markatutako belaunaldi batekoak dira. Walt, jada aipatu den bezala, Koreako Gerrako beteranoa da, eta Hmongak Laos, Thailandia eta Txinako etnia bat dira, “euren jaioterrietatik emigratu behar izan zutenak Gerra Hotzaren garaian jazarpen politiko komunistaren erruz, herri honek amerikar bandoaren alde borrokatu baitzuen” (Riffel, 2011: 213). Zentzu honetan, Vang Lor amonak eta Waltek armada amerikarreko beteranoak dira. Horregatik, pertsonaia horien iraunkortasun maila parekoa da, biek ezagutu baitute gizakiaren alderik ilunena. Izan ere, biek inolako

eskrupulurik gabe erakusten dute batak bestearekiko sentitzen duen higuina, nabarmenki, filmeko eszena nabarmen batean aritzen direla. Bi pertsonaia horiek bereizten dituen muga aurreiritziak dira. Waltek, bere eraldaketa-prozesuan, bere bizilagunengandik bereizten duen hesia igarotzea lortuko du, eta, horrela, haiekiko sentitzen zuen errezeloa eta gorrotoa gainditu dituela esan nahiko du.

Vang Lor amonak, Waltek bezala, gorroto du datozen belaunaldien jokabidea. Ahots nagusia da erabateko autoritate ezaren eta, horregatik, Thaoren “maskulinitate” ezaren aurkako gaitzespenak egiteko orduan, bera baita, eta ez Su, bataio-egunean lapikoa egiten duena edo lorategia zaintzeaz arduratzen dena. Amonaren ustez, jokabide hori lotsagarria da, eta horregatik begiratzen dio bilobari gaitzespenarekin. Waltek bere seme-alabekin egiten duen bezala, euren ogibideengatik (merkataritza eta finantzen munduarekin erabat lotua), berarentzat gizonen ofizioa den horretatik urrun, fabrika baten eraikuntza edo muntaketa-katea esaterako.

Horrek esan nahi du Walt-en munduei aurre egiten dien muga morala dela, ez etniazkoa. Bera gustura sentitzen da aurrerago aipatutako balioak errespetatzen dituen komunitate batean (edo batekin). Ondorioz, patuak horrela nahi duelako, hasieran hainbeste gorrotatzen zituen Hmong auzokide horiek, gizarte tradizionalagoa dirudite, 50eko hamarkadako Amerikaren parekoak. Walter berak horrela nabaritzen du, bere urtebetetze egunean Mitch semearen bisita jaso ondoren, (bere emaztearekin) eta erresidentzia batean bizitzeko zenbait iradokizunekin batera, Waltek Vang Lor familiaren etxean ospatzera gonbidatzen duenean.

Etxe horretan, kultur-tradizioek zuzendutako gizartea ikusten du bere begiekin, harremanetan jartzeko eta jokatzeko moduan oso presente dagoena, hala nola begietara zuzenean ez begiratzea –erronkaren sintoma– edo hurrei burua ez ukitzea –arima aldatzeko arriskuagatik–. Hmong buruzagi espiritualak, Kor Khuek, Walt-en barne ekaitza ulertzen du bere aurpegiaren irakurketa arin batekin. Bere azterketa espiritualaren edo, beste hitz batzuetan, bere arimaren diagnostikoaren ondoren, Koreako beteranoak begiak irekitzen ditu, ispiluaren aurrean begiratzen du eta bere “familiarik estuenarekin baino, ‘hori’ hauekin hamaika gauza gehiago komunean dituela” onartzen du. Horregatik, *Gran Torino* “garai modernoaren historia abiarazlea” (Boyer, 2010: 153) da, gizarteratzea edo, beste era batera esanda, tolerantzia etnikoa bertute gisa ulertuz. Behin Waltek bere buruari auzokideak ezagutzeko aukera ematen duenean, bere aurreiritzien muga gainditzeko kapaza da eta haiekin partekatzen dituen ezaugarri guztiak hautemateko gai da. Horrela, “Walt pairatzen duen anomia eta misantropiatik irteten hasten da” (Traficante, 2012: 112). “Bestea” ulertzeko ahalegin narratiboa dugu *Gran Torino*.

Xaman zahar hura, Kor Khue [F328], narrazioak auzoko apaiz Aita Janovich-i buruz marrazten duen aurkakotasun argia da [29]. Biak dira beren erlijio-elkarteen gidari espiritualak. Kor Khuek Aita Janovichek ez duen guztia irudikatzen du. Hmongtarren xamana agurea da, hau da, asko bizi izan den gizona eta, beraz, esperientzia handia duena. Jakintsua da, mistizismoetatik urrun dago, eta gizakia ikuspegi erraz baina sakonetik ulertzen du. Aita Janovich guztiz kontrakoa da. Gaztea, eskarmenturik gabea eta oso teorikoa da. Bere sermoiak oso sinplistik dira, gainazal hutsean geratzen direnak. Ez du

behar adina bizi izan eta, beraz, ez du gizakiaren alderdirik krudelena ezagutu. Arrazoi horiengatik, Waltek arreta handiz entzuten ditu Kor Khueren azalpenak, eta, aitzitik, Aita Janovichen portaera sarberriari iseka egiten dio.



F 328



F 329

Ongiaren eta gaizkiaren arteko muga hura argi eta garbi marraztu ondoren, morala dena eta ez dena, basatia edota zibilizatua dena eta, azkenik, norberaren nia sortzeko balio benetan eraikitzaileak eta sunsitzzaileak diren marra hura margotu eta gero, Waltek bere bizitzako azken etapa bat hasten du, non, gorroto irrazionala alde batera utzita, zoriontsu izateko baimena ematen dio bere buruari.

5.2.3.2.2. Familia: odola eta estimua

Narrazioak familia hitzaren esanahi bikoitza iradokitzen du obraren hasieratik. Izan ere, familia odolkidetasuna baino ez konpartitzen duten kideek osaturiko zirkulu soziala da, haien artean amankomunean ezer ez izan arren. Baina familia kontzeptuak, beste kapitulutan esan bezala, erlazio genetikoaz haratago dagoen beste ulermen mota bat ahalbidetzen du. Giza talde jakin bat osatzen duten kideek, haien artean maitasuna, errespetua eta estimua sentitzen duten heinean, nahiz eta DNA-harremanak ez izan, esan genezake familiaren beste forma izan daitekeela.

Arrazoi honegatik, Walt-en hiletan elizaren erdigunea zirkulua handi bat marrazten du, familiaren batasunaren ikurra iradoki dezakeena. Eta eszenatoki horren erdialdean Walt-en gorpua kokatuta dago, hilkutxaren barruan [F330]. Aldi berean, protagonistak bere azken egunetan ezagutu dituen familiaren bi ereduak bi multzotan bananduta daude, Walt-en gorpua inguratuz. Alde batean, bere seme-alabak eta senideak [F331], bestean, korridoreak bananduta, Hmongtarrak, bere familia afektiboa [F332].



F 330



F 331



F 332

Bi talde horiek partekatzen duten gauza bakarra, Walt agureari (izan) dioten maitasunaz gain, euren semeek, euren begiradak gurutzatzean, euren sentimenduak, bestearen aurpegian islatuta ikusten dituztela da [F333 eta F334]. Mitchek (hots, seme odolkidea, edo, bestela esanda, oinordeko legitimoak) ikusten du Vang Lor gaztearengan –seme adoptatuarengan– berak izan ez duena eta bere aitaren mespretxua eragiten zuena: xurgatzen jakin ez zuen jokabide-kodea. Zentzu batean, Mitchek ordezkaturik sentitu behar du, edo, neurri batean, iraindua, Thao baitzen, eta ez bera, Walt-en izaera eta estimuaren onena jaso zuena.



F 333



F 334

Bestalde, Vang Lor familiaren aldean ere ikus daiteke narrazioak egiten duen lehenetasuna, odolkidetasunezko loturetatik kanpoko pertsonak osatzen duten familia gorai-patzerakoan, elkar maitatzeko eta zaintzeko elkartzen dena. Izan ere, etxe honen mehatxurik handiena *Spider* lehengusua da (odolkidea), auzoa beldurtzen duen taldearen burua. Argigarri baino argigarriagoa da, Thaoren gertuko senidea izanik, narrazioaren bilaua den pertsonaia bat sortzea. Gorago esan bezala, *Spider* Thao bere sareetan harrapatzen saiatzen da. Vang Lor gaztearen mesfidantza errepikatuek bere lehengusua etsitzen dute. Honek, gizon bihurtu edo nolabait gogortu nahian, eraso egiten baitio bortizki baino gehiago. Pertsonaia hura ez da agertzen hasierako sekuentzian, bataioan zehar Hmong bizimodua erakusten duena. Horregatik, *Spider* ez da benetan komunitate horretakoa, zirkulutik kanpo dago eta. Paradojikoki, berak ere nahiago ditu lotura genetikotik urrun eraikitako familia baten loturak: bere banda.

Odolkidetasunik gabeko familiarekiko hobespen hori protagonistak bilobekin bizi duen harremanera ere iristen da. Kontakizunaren hasieran, Dorothyren hileta elizkizunean, Walten etxean, bilobak sotoan ezkutatuta dagoen Koreako kutxan miatzen ikus daitezke. Haurrek herrialde hori non dagoen galdetzen diote beren buruari, lortu zuen balioaren domina eskualdatzen duten bitartean. Eskaileretan behera jaisten entzutean, hauek izutu egiten dira, kutxa itxi eta zintzoak balira bezala egiten dute, Waltek bere begirada mespretxuena dedikatzen dien bitartean. Narrazioak ez du azaltzen zerk duen Waltek umetxo horien kontra, baliteke bere familiako azken generazioa izateagatik gorroto diela.

Arrunta izan liteke umeez kuriositatea somatzea, batik bat, ezkutuan gordetzen diren objektuei. Hala ere, Waltek ez du pazientzia erakusten inoiz.

Sekuentzia horrek talka egiten du Suek agurea gonbidatzen duenean bere etxean bazkaltzera, familia-gertakari garrantzitsuren bat ospatzen ari baitira. Walt etxeko sotora jaisten da, eta han daude familiako gazteenak, nerabeak, nahiago baitute beren arazoez hitz egiteko giltzaperatu, helduekin egotea baino. Waltek soto horretan *Hmong* gazte horiekin duen jarrerak bere bilobei lehenago erakutsitakoarekin guztiz ezberdina da. Horrela, esan daiteke Waltek ez duela bere familia jasaten.

5.2.3.2.3. Mustangoa zamalkatzea, Ford bat gidatzea

Waltek Thaori transmititzen dizkio bere semeei irakatsi ez zizkien balioak. Narrazioak ez du sakontzen bera eta bere ondorengo arteko sintonia falta horren zergatian. Baina argi dago huts egin duela bere ereduko pertsonak bihurtzeko ahaleginean. Iraganeko zauri horrek, isil-isilik arrastaka dabilenak eta konpontzeko beranduegi denak, Waltek bizkarrean daraman motxila astunagoa bihurtzen du. Egoera horrek, “Mustangen garaiko nostalgiarekin batera, *Gran Torino* tragedia fordian22 bihurtzen du” (Saéz González, 2009: 112), hitzaren zentzu bikoitzean.

Egindako lan guztiaren ordainketa bezala, eskuratutako kode etiko berriaren ondorioz, Thaok, herentzian, Walt-en senide guztiek gutiziatuena zuten jabetza jasotzen du, 1972ko Ford Mustang Gran Torinoa, jabetza soil bat baino askoz gehiago dena. Auto honek bere jabeak hurrengo belaunaldiei helarazi nahi zien guztia irudikatzen du.

Mustangak Amerikako lautadetan bizi diren zaldi basatien arraza bat dira, espainiarrek Amerika konkistatzean eurekin eraman zituzten mustangoen ondorengoak. Zentzu batean, Gran Torino mustango horietako bat da, hezi behar bada ere, edonor ez da muntatzeko modukoa, duintasun maila batera iritsitakoek soilik ahal dute. Logika horri jarraituz, ibilgailua “antzinako mendebaldeko zaldiaren trasposizioa” (Ramos Jordan eta Valesi, 2011: 96) bezala uler daiteke.

Bere auzokoen errespetua dutena, bere komunitateagatik sakrifikatzen dena, hitz batean, heroi batek bakarrik gida dezake Mustang-a. Waltek emandako legatu moralarekin jarraitzen duenak merezi du bere autoa. Horregatik, Thao bere sarraila apurtuz lapurtzen saiatzen denean, ez du lortzen, Waltek ez baitu onartzen. Koreako beteranoak, *cowboy* gisa, bere zaldia maite eta errespetatzen du. Arrazoi beragatik, Ashleyk ere ez du oinordetzarik merezi, ez baitu meriturik egin hura lortzeko. Walti, hiltzen denean, herentzian eman diezaion iradokitzen dionean, berak, txistukada esanguratsu batez erantzuten dio, bere bilobarekiko erabateko mespretxua erakutsiz. Aitzitik, Walt, obraren amaieran hiltzen dutenean, Thaok bere aholkulariak transmititu nahi zion guztia xurgatu du, eta, horregatik, bere Ford “Mustangoa” beregana dezake.

Thaok Mustangarekiko errespetu handiko harremana erakusten du narrazioak. Waltek ez du inoiz bera gidatzen ikusten, baina zaindu egiten du eta lehen egunean bezain egoera

22 John Ford zineari eta zintaren ibilgailuari erreferentzia eginez.

onean mantentzen du [F335], Waltek berak lan egin zuen muntaia katetik atera berri bezala. Belakiaz garbitzeko moduak *cowboyak* gogorarazten ditu zaldiak apaintzen dituztenean. Zaintzeko modu hori Thaok emulatzen du bere heldutasun-prozesuan [F336].



F 335

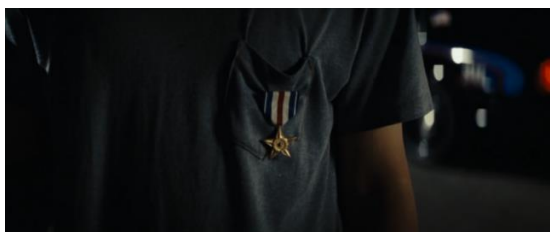


F 336

Thaoren hazkunde pertsonalaren erakusgarri, bere transformazio arkuia ixten duena, bularrean daraman domina da [F337 eta F338], Waltek zintaren amaieran oparitzen diona, aurrerago garatuko den antitoxikoa faltuaren ondoren. Berak irabazi zuen Korean ausardiaren meritu gisa, nahiz eta bere etxeko sotoko kutxa militarrean ezkutatu (Koreako nerabe batzuk hiltzeak ekarri dion lotsagatik ezkutatua). Domina honek, izar itxurako ingeradarekin, irakurketa bikoitza eskaintzen du. Thaok, Walt hil ondoren heredatu zuenez, Vang Lor gaztea auzoko sheriff berria dela esan nahi du, komunitatean ordena eta bakea mantentzeaz arduratzen dena. Murgildutako balioaren domina izatetik lortutako duintasunaren izar izatera pasatzen da.



F 337



F 338

Hautzaroko jarrera atzean utzi eta pertsona heldu baten ikuspegitik bizitzari begiratu arren, oraindik ez du lortu etengabe erasotzen dion gaitzik okerrenetik aldentzea: *Spider* lehengusua. Pertsonaia honek Thao gaztea etengabe usteltzen eta probokatzen saiatzen da. Narrazioaren hasieran, Vang Lor-en heldugabea ez da ausartzen bidelapur honi aurre egiten. Waltek bere bizitzan esku hartu ondoren, gizona heldua bihurtu delarik, ez du zalantzarik Sue bortxatu eta bere etxea txikitu dutenen aurka egiteko. Horra hor pertsonaia honen eraldaketa erakusten duten bi jarreraren arteko diferentzia.

Horren ildotik, esan bezala, bidelapurren bandak Sue bortxatu eta Vang-Lorren etxea tirokatu eta gero, Waltek Thao gaztearen mendeku-irrika geldiarazi behar du, eta aitaren-figura hartu behar du oraingo honetan. Halere, Thao gelditu eta lasaitzeko bere etxeko sotoan giltzapetu behar du, beste erremediorik ez duelako.

Eszena honetan Waltek azaltzen dio bere “semeari” zergatik hobe dela bera ez nahastea borroka honetan. Waltek eskuak odolez zikinduak ditu Koreako Gerran ibiltzeagatik,

Thaok, aldiz, bere errugabetasuna mantendu behar du (*Mystic Riverreko* hirukotea ez bezala, edo *Unforgiveneko* Kid-ek egin ez zuen antzera).

Izan ere, behin pertsona batek indarkeria erabiltzen duenean egoera bat konpontzeko, ez du arazorik metodo horrekin jarraitzeko, eta Waltek jakin badaki hori saihestu behar duela. Sekuentziak aitorten-forma hartzen du, itzalen artean, intimitatean eta sotoko ateko sare-sareen bidez [F339]; izan ere, Waltek Hmong gazteari aitortzen dio Aita Janovichek, bizitzari eta heriotzari buruz irakurri duen arren, sekula ulertuko ez duena: gizon bat hiltzea zein gogorra den –Eastwoodek erantzun zion gai horri *Unforgivenen*–. Aurretik, berarekin konfesatu da [F340], baina ez dio kontaktzen bere arimak benetan zer oinazetzen duen. Thaok bakarrik, bere benetako aitorpenean, ezagutzen du Walt-en sekretua: zenbat damutzen den korear gazte horiek hiltzeagatik.



F 339



F 340

“Wally” zaharraren maitasunaren tontorra, Thaoren arreba deitzen dion bezala, beteranoak bidelapurrak bizi diren etxera hurbildu eta justizia-lanetan aritzea erabakitzen duenean adierazten da. Waltek, inoren laguntzarik gabe, *Spider* eta bere taldearen aurka jokatuko du. Jakaren poltsikotik pistola bat ateratzeko keinua eginez, horiek arma automatikoekin tiro egin eta akribilatu egiten dute [F341]. Jada hilda, narrazioak azaltzen digu metxero bat (eta ez pistola bat) dela, Waltek bere jakatik aterako zuena. Horrela, beteranoa bere auzoagatik sakrifikatzen da, bere familia berriagatik, bidelapurrak espetxeratuak baitira. Ez da oharkabean pasatzen Walt-en gorputz-posizioa tiroek jota erortzean, gurutze moduan, Jesukristo bezala, kristautasunean sakrifizioaren adierazle goren, gizateriak egindako bekatu guztiengatik sakrifikatu zena.



F 341

Eszena hura, non ez den semea, baizik eta aita hiltzen dena, irudietan adierazten da plano zenitalaren erabilera eastwoodiar errepikari eta oso esanguratsuaren bidez, berriz ere, travelling out delakoarekin. Waltek bere bizitza ematen du bere bizilagunen alde, gogora dezagun, bere familia berria. Curik eta Pezzelak Waltentzat komunitatearen alde bizia emateak suposatzen duen askapen zentzua azpimarratzen dute, eszena honetan filmaren esanahi osoa laburbilduz:

Bere buruko sakrifizioak nahita eragindako biktima bihurtu duenez (...) Wally agureak ere bere iraganarekin kontuak konpondu ditu. Maitasun ekintza goren horrekin, azkenik, berrogeita hamar urte baino gehiagoz obsesionatu duten mamuak exorziatzen ditu. Bere hanka ezegonkorrak, bere birrikak gaixotasun sendaezin batek suntsituak, bere sorbaldak adinarekin ahulduak, erredentzio baten karga osoa daramate (...) filmean irudikatutako mikrokosmos guztia barne hartzen duena (Curi & Pezzela, 2009:533).

Jainkoa, oraingo honetan, alde batean geratzen da, Waltek berak erabakitzen baitu bere bizitzarekin amaitzea, nahiz eta gogora ekarri behar den, narrazioaren erdian, patuak zigortzen duela zahar beteranoa gaixotasun batekin, ustez minbizia, eta horrek bere egunak zenbatuta uzten du. “Koreako Gerran egin zituen bekatuak konpontzeko nahikoa denbora” (Schickel, 2010b: 274).

Walten pertsonaia *outlaw* bezala definitzen duten ekintza batzuen artean azkena da hori, ingelesez “legetik kanpo” esan nahi duena. Spider buru zuen gaizkile taldearekin izandako lehen liskarraren ondoren, Aita Janovich Walten etxean aurkeztuko da. Bere jarrera oldarkorra aurpegiratzen dio, beharrezkoa zenean poliziari ez deitzeagatik. Waltek esan zion Korean zeudenean eta arazoak zeudenean ez ziotela poliziari deitzen, esku hartzen zutela arriskua uxatzeko. Janovichek erantzuten dio jada ez dagoela Korean, baina ironikoki hori dirudi.

Zentzu horretan, Walt legetik at dago eta bere zakurraren konpainiarekin batera *The outlaw Josey Wales* film ospetsua gogoratzen dute. Justizia bere esku dago, mugaz haraindiko kodea ezagutzen duelako. Horregatik, Thaori erasotzen diotenean, berak, basakeria berarekin erantzuten du, besteak ezer egiten ez duen bitartean. Mendekuzko ekintzen kate hori luzatuz doa bere klimax narratiboa lortu arte, Sueren bortxaketa suposatzen duena. Waltek orduan ulertzen du bere jokabidearen zorigaitza, Vang Lor familiaren etxearen aurkako erasoaren errua bere gain hartuz.

Gizarte horrek duen indarkeria espiralarekin amaitu nahi duenez, Waltek banda horri amaiera ematea erabakitzen du, honek komunitatetik ateratzea suposatzen duen arren. Narrazioaren hasieran bezala [F342], haren itxiera hileta batean datza [F343], hasierarekin simetria gordez eta, horrela, hasieratik erakutsi eta aurrerago garatu den berezko zirkulartasuna iradokiz. Lehen esan bezala, Walt hil egiten da, baina ez du horregatik galtzen. Bere heriotzak bakea dakar, antolatutako porrota da.



F 342



F 343

Hemen filmaren osotasuna laburbiltzen duen xehetasun bat adierazi behar da. Walt-en urtebetetzean, Daisy bere txakurrarenarekin bat datorrena, Dorothyren opari bat izan zela

iradokiz, berak, bere atarian eserita, egun horri dagokion horoskopoa irakurtzen du: “Aurten zure bizitzako bi bideren artean erabaki beharko duzu. Bigarren aukerak izango dituzu. Ohiz kanpoko gertaerak antiklimax batean amaituko dira”. Beterano mingotsaren eszeptizismoa gorabehera, iragarpen honek narrazioan garatu den guztiarekin bat egiten du, kronologikoki, gainera.

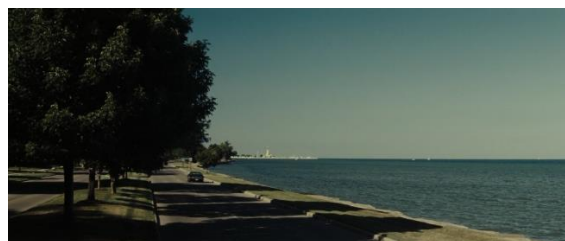
Lehenik eta behin, Waltek erabakitzeke izango dituen “bi bide” horiek erreferentzia argia egiten diete bizitzako azken etapa honetan aurkeztuko zaizkion bi familiei. Batek depresioa eta abandonua irudikatzen ditu; horiek bere seme-alabak dira. Besteak, zorientasuna eta familia-batasuna, Hmongak. Jarraian, “bigarren aukerak” datoz, hau da, erredentzio pertsonala. *Hmongek*, patuak Walti ematen dion abagune berria sinbolizatzen dute, bere bizitza zuzendu duten balioak norbaiti helarazteko. Bere semeei pasatzeko gai izan ez zenez, “bigarren aukera” hura Thaorekin heltzen da. Azkenik, eta hona dator Walt-en abnegazio planifikatua, horoskopoen profeziak “ageriko antiklimax batean amaituko diren aparteko gertaerak” bezala ulertzen duena da. Spiderren aurkako dueluan galtzaile ateratzen da, antza. Aitzitik, esan bezala, hori zen Walten xedea, soldadu-heroi moduan bere egunak bukatzea, Koreako Gerrak gauzatutako krimenak konpentsatzeko eta, aldi berean, bere auzokideen bizitza hobetzeko.

Beste behin ere, Curi eta Pezzela gurera ekarriz, kapitulu hau itxi behar da egileek filma irekitzen [F344] eta ixten[F345] duten planoez egiten duten begirada zorrotzarekin. Bada haietan

(...) elizaren fatxadak eta itsasoan zeharreko etorbide berde baten plano orokorrak, distantzia infinituan desagertzen dela dirudienak, badirudi duela urte batzuetatik hona gorputz zinematografiko garrantzitsu honen aktore eta zuzendaria kezkatu duten gaiak ere atzematen dituztela. Alde batetik, harreman gatazkatsu eta liskartsua, korapilatsua, baina baita saihestezina ere, Eliza Katolikoaren irakaskuntza eta autoritatearekin, hemen (*Million Dollar Babyn* bezala) oso apaiz gazte batek ordezkaturia. Bestalde, Eastwooden pentsamenduak nabarmen betetzen dituen galderak, eta ziur asko obsesionatzen duenak, askoz zaharragoa den Eastwooden pentsamenduak hartzen ditu, bere adin nagusiak berez eragindako galdera, gure bizitza lurterra amaitu ondoren zain dugun bideari buruzkoa.



F 344



F 345

Ikusleen bistatik edo, nahiago bada, diegesitik desagertzen ari den Gran Torinoren azken plano horrek etorkizunerako bidaiarekin esanahi argia eta estua gordetzen du, oraindik ezagutzeke dagoen horretarantz, azken batean, hazteke dagoen horretarantz. Thaok,

Waltek utzitako legatuarekin jarraitzen du, duintasunez bizi zen gizon bat egin zuen zaldian zamalkatuz, Thaok bide berari ekingo diola ondoriozta daiteke. Orain, bere antzinako jabearen balioak ordezkatzan dituen ibilgailua gida baitezake.

5.2.4. The Mule

*“It's just time is all. I could buy everything,
but I couldn't buy time”*

5.2.4.1. Sinopsia

Earl Stone Koreako Gerrako beteranoa da, eta bizitza osoa eman du liliak landatzen eta lore horietako barietate berriak sortzen. Herrialdeko lorezainik onenetakoa izan da interneten etorrerak bere merkatuaren sektorea irauli zuen arte, agureak ez baitzuen garai berri horietara egokitzen jakin. Orain, bere bizitzako azken etapan, Earl pobrezian murgildurik bizi da. Alde batetik, bankuak bere etxea bahitu du. Bestetik, bere familiak – Mary emazte ohiak, Iris alabak eta Ginny biloba osatua – aspaldian ez dio hitz, bizitza osoan zehar, garrantzi handiko ekitaldietan bere presentziaren falta jasan behar (izan) dutelako. Hortaz, bere bizitzako atsekabeak ahazteko beteranoen klubera joaten da astero.

Earlek pozik dirudi bere lanbide berriarekin: “garraiolaria”. Halabehar hutsez lortzen duena eta, antza, ez daki zer garraiatzen ari den. Bere etxea berreskuratzen du eta familiarekin kontu emozionalak kitzeko balio dio. Ginnyren ezkontza eta unibertsitateko ikasketak ordaintzen ditu, besteak beste. Honela, Maryren maitasuna berreskuratzen hasten da. Hala ere, Gustavok, kapitainetako batek, kartelaren agintea hartzen duenean dena hausten da, Laton erailtzen du, buru ohia. Une horretatik aitzina, Tatarekiko tratua (gainerako gangsterrek Earl izendatzen duten bezala), gogorragoa eta bortitzagoa bihurtzen da. Agureak heriotza-mehatxupean lan egiten du akatsen bat edo arau-hausteren bat egiten baldin badu. Hala ere, horrek ez du Maryri bizitzako azken minutuetan laguntzeko geldiarazten. Emazte oihak minbizia pairatzen ari da eta bere bizitzako azken egunak Earlekin ematen ditu, iraganeko faltak eta hutsak konpentsatzen jarraitzeko.

Earlek bere arrantxera aparkatu eta ehunka kilo kokaina gordetzen ditu Maryren etxearen aurrean. Kartelak ez du inon aurkitzen, telefono mugikorra erabiltzeko gaitasunik ez izateak geolokalizatua izatetik salbatzen baitu. Azkenik, bere emaztearen hiletaren ondoren, Earl berriz agertzen da. Kartelak aurkitu eta bere azken bidalketa izango dena egitera behartzen du, ondoren exekutatua izango baita, Gustavoren aginduz.

Zorionez Earlentzat, Colin Bates DEAko agentea bere arrastoaren atzean egon da. Azken garraioaren operazioan zehar geldiaraztea lortzen du. Honela, Earl poliziaren eskuetan jartzen da, Gustavo eta gainerako narcoetatik urrun. Epaiaketaren ostean, kartzelarazten dute, kargu guztien erruduntzat jotzen baitu bere burua Earlek. Hala ere, bere bizitzako azken etapa osoan bilatu duena lortzen du: bere familiaren maitasuna eta estimua berreskuratzea.

5.2.4.2. Analisia

The Mulen aurki daitezke hirurogei urteko bizitza profesionalean Eastwooden lana moldatu duten gako narratiboak eta formalak. Narrazio hau bere tonu “umoretsuagatik nabarmentzen da, baina bere isla garratza eta mikatza da” (Zaborski, 2019: 71). Egiaztatu ahal izango denez, westernak genero zinematografiko gisa dituen estereotipoak eta ezaugarriak zertzen dute narrazio honen izaera. Mundu zibilizatua eta natura basatia bereizten dituen mugatik bertatik, obra honetan agertzen dira bai forma fisikoan –estatu amerikarren mugak–, bai kontzeptualean. Hots, legez kanpokoa eta legezkoak dena eta, aldi berean, zuzengabea eta bidezkoa dena ezartzen dituzten mugak.

Mugako Heroia, komunitatearen onerako sakrifizioaren adierazle nagusia, antzezlaneko protagonista den Earl Stone pertsonaian gorpuzten da. “Eastwood *cowboy* horren paperera bueltatzen da berriro” (Quintana, 2019: 25). Agure honek estatu batetik bestera gurutzatzen du, behin eta berriz natura basatian sartzerara behartzen duen zama eramanez. Horrela, mundu basatiaren eta gizartearen artean bidaiatzen du etengabe, western heroiairen silueta argi eta garbi definitzen duen ezaugarria.

Hala ere, Clint Eastwooden zinemaren sinadura gisa, protagonista bera desoreka-familiararen egoera batean bizi da. Filmaren gai nagusia da gizaki garaikideak behin helduarora iritsitakoan egin behar duen betiereko hautua, alde batetik lanari eta, bestetik, familiari eskaintzen dion arreta banatzean datzana. Bizitzaren bi alderdi erabat lotuak eta mendekoak dira bi horiek. Badira bien banaketa ekitatiboa egiteko gai direnak. Hala ere, hori ez da Earlen kasua. Agure honek bere bizitza osoa Estatu Batuetako lorarik politenak biltzen ematea erabaki zuen, “federik gabeko hedonismo mota bat erakutsiz” (Frodon, 2019: 29), bere gremioaren ospea irabazten zuen bere familiaren errespetua galtzen zuen erritmo berean. Haren egunen amaieran, egindako izugarritzko hanka-sartzeaz jabetzen da. Hots, familiari eskaini beharreko arreta eta dedikazioa bigarren maila batean utzi izana. Hori dela eta, hamarkada batzuk lehenago desorekatu zuen balantza afektiboa bere onera bueltatzen saiatzen da, hiru ahaide-belaunaldi emozionalki ezegonkortzera ere lortu du Earlek: Mary emaztea, Iris alaba eta Ginny biloba. Familiarekin egindako lanari aurre egiten dion dilema horri buruzkoa da Clint Eastwoodek zuzendutako azken narrazioa.

5.2.4.2.1. Loreen artean ezkutatutako westerna

Eastwooden beste narrazio batzuetan bezala, westerna filma egituratzen duten ildo narratiboen artean ezkutatzen da. Genero amerikarraren ezaugarri nagusiak lan honetako gertaerak antolatzen dituzten gako berak dira. Lehenik eta behin, kosmos guztiz basati, arriskutsu eta bortitzaren mundu ezagun, zibilizatu eta segurua mugatzen duen muga daukagu. Beste alde batetik, heroi gisa hartzen den pertsonaia protagonista, muga hori zeharkatu eta horren baitan dauden arriskuei aurre egiteko gai dena. Gizon honek mundu zibilizatua leku hobea bihurtzen du, mundu basatitik hartzen duen jakinduriari esker.

Honela, guztiz kontrajarriak diren bi mundu ezartzen dira, argi eta garbi Earl Stoneren bizitza zatitzen dutenak. Alde batetik, gizarte-bizitza, bere familiak –Mary, Iris eta Ginny– eta bere lagunek –Koreako Gerrako beteranoen klubeko kideak– osatua. Bestetik, natura basatia, non Earl gero eta harrapatuago dagoen. Dimentsio honetakoak dira

indarkeriarekin lotutako pertsonaia guztiak, hau da, Earlek garraiolari gisa lan egiten duen Mexikoko kartelego kideak eta, ondorioz, narkotrafikanteak atxilotzeaz arduratzen diren drogen aurkako poliziaren agenteak. Azken talde honen burua Colin Bates agentea da.

5.2.4.2.1.1. Muga

The Mule-n Eastwoodek bateratzen ditu mundu basatia eta zibilizatua banatzen dituen muga, AEBko estatuak zatitzen duten mugekin. Kasu honetan, frontera hori El Paso hirian zertzen da. Hiri hori Mexiko eta Estatu Batuen artean dagoen lurralde mugakidea da. Nolabait esateko, muga fisikoa da, jakina, baina baita meta-fisikoa ere, Earlen barne mundua ere eraldatzen delako hori zeharkatzen duenean. Latongo kartelerako egiten duen lehen geldialdia El Paso-n da.

Izan ere, natura basatian sartzea plastikoki seinaleztatuta geratzen da gizartean mundutik irteten diren publizitate-hesien bidez. Narratiboki, Earl Stoneren bidaia etxea utzi bezain laster hasten da, estatuko muga zeharkatu eta mundu ezezagunean sartzen denean. Horregatik, hiriaren mugak alde batera utzi eta gero, kamerak 180°ko bira bat egiten du, “*Get your adventure off the ground*”²³ [F346] dioen kartel erraldoi bat erakusteko, basamortuan arrats batez lagunduta, narrazioak aurrera egin ahala hartzen duen westernaren zaporea osatzeko balio duena [F347].



F 346



F 347

Baina, zalantzaren bat izanez gero, aurrerago kontakizunak Earl Mendebalde Basatian sartu izana esplizituki adierazten du, *The Mule*n dagoen westernaren benetako esentzia – lehen une batean ezkutatua– azalduz. Kokaina estatu batetik bestera garraiatzen egindako beste bidaia batean, protagonista agurea beste publizitate-hesi baten aurretik pasatzen da. Honek, enkoadraketaren espazio gehiena hartzen du, ikusleak, argi eta garbi “*Old West*” hitzak irakur ditzan, hau da, Mendebalde Zaharra edo Mendebalde Basatia [F348]. Ondoren, narrazioak aurretik planteatutako formula bera errepikatzen du eta Earl genero zinematografiko amerikarrarekin lotura arketipikoa duen paisaia batean kokatzen du: basamortu bat zeharkatzen eguzkia ilunabarraren azpian erortzen den bitartean [F349 eta F350]. Ikusi den bezala, publizitate-hesi horiek nolabaiteko erabilera sinbolikoa hartzen dute obran, iragarpen edo premonizio gisa. Izan ere, horietako batek natura basatian barneratzea oso arriskutsua dela ohartarazten dio. Horregatik, hortik irteteko gonbita egiten dio mezu argi batekin: “*White Sands National Monument*” eta “*Exit Now*” [F351].

23 “Abiarazi zure abentura” edo “hasi zure abentura” itzulita

Jakina, agureak ez die jaramonik egiten ohar horiei, musika lasai-lasai entzuten baitu, maletategian dozenaka kilo kokaina garraiatzen dituen bitartean.



F 348



F 349



F 350



F 351

Earl natura basatiaren eremuetan sartzen den heinean, haren aurkako heriotza-arriskua areagotu egiten da. Inor ez dago salbu indartsuenaren legeak araututako mundu batean, ezta organizazio kriminalaren burua ere, Laton. Pertsonaia hura bere kapitainetako batek traizionatzen du, Gustavok. Azken honek, Laton arduragabeegi bihurtzen ari zela eta, luzera, kartelego kide guztiak arriskuan jarriko zituela argudiatuz hiltzen du. Eastwoodek heriotz eszena hori irudikatzeko duen modua behin baino gehiagotan errepikatu du. Kameraren objektiboa posizio zenitalean kokatzean datza, goitik norbait behean gertatzen denari begira dagoela sentituz [F352] (*Mystic Riverren* eta *Gran Torinon* jada ikusi dugu, baina baita *Million Dollar Babyn* ere erabiltzen du).

Horrela, Earlek lan egiten zuen dinamika positiboari amaiera ematen zaio. Latonekin agure beteranoak askatasun osoa zuen erabakiak hartzeko bidaia bakoitzean zehar, edonon eta edonoiz gelditzeko, afaltzeko eta lo egiteko askatasuna baitzuen. Edota, nahi zuen bakoitzean bidetik desbideratzen zen zeregin bat edo beste egiteko.



F 352

5.2.4.2.1.2. Mugako lorezaina

Bere adina, gidatzeko baldartasuna eta nortasun inozentea ikusita, inork ez luke esango Earl Stone izango zenik kartelaren garraiolaririk trebeena. Protagonista erraztasun harrigarri mugitzen da delinkuentziaren munduan, gogora dezagun, mugaz haraindi. Zentzu batean, Earlek bizitza osoa eman du natura hezten eta manipulatzeko bere nahiaren arabera, lorezain arrakastatsu bezala daukan iragana dela eta. Koreako Gerrako agure honek lirioen zenbait mutazio genetiko sortzea lortu zuen, estatu arteko florikultura sariak eman zizkionak. Metaforikoki, natura menderatzeko dohain horrek gizaki gisa definitzen du. Horregatik, Mendebalde Basatiari hain azkar eta instintiboki egokitzen zaio. Earl, nolabait esateko, naturaren hezitzailea da, eta, beraz, Mugako Heroia.

Kartelerako lan eginez irabazten duen diru guztia bere senideen bizitza hobetzeko inbertitzen duela da bere ezaugarrietako bat. Pertsonaia horiek mundu zibilizatua osatzen dute –gorago azaldu bezala–. Alde batetik, Koreako kide beteranoei zoriona itzultzen die, astero dantza eta dibertitzera joaten diren klubaren zaharberritzeaz arduratzen baita, filmaren une batean haien kluba suak suntsitzen duelako. Bestetik, eta askoz garrantzitsuagoa narrazioaren pisuan, bere familia.

Earlek bere familiaren hiru belaunaldi alde batera utzi ditu bere lanbidean arrakasta lortzeko. Adierazi dugunez, bere familiak ez du errespetatzen. Pertsonaia horiek maitasun eta arreta falta handia jasaten dute Earlen partetik. Honek, bere lili maiteetan uztea erabaki zuena: “Bakarrak dira, egun bakar bat loratzen dute eta zimeldu egiten dira. Denbora eta ahalegina merezi dute”, esaten du Earlek bere loreen berezitasunaz galdetzen diotenean. Eta Maryk ederki aurpegiratzen dio horri: “Zure familia ere bai”.

Ez da kasualitatea narrazioak maitasun triangelu bat ezartzea Earl, bere familia eta lirioen artean. Obra hasten da bere pasioan murgilduta dagoen protagonista testuinguruan kokatzen duen eszena batekin: bere etxeko lorategi handia [F353]. Honen ondoren, zehazki, bere lili ezberdinetatik hiruen hiru plano independente doaz [F354-F355-F356], bere familiako kideek osatzen duten zenbaki bera. Bere loreak bakarrak diren bezala, Mary, Iris eta Ginny ere bakarrak dira. Horregatik, narrazioak horietako bakoitzari lore bana esleitzen dio. Zeharka, bere emazte, alaba eta bilobari zor dien maitasuna, erakutsitako lore bakoitzean irudikatua geratzen da.



F 353



F 354



F 355



F 356

Baliokidetasun triangelu hori ez da hor bukatzen, narrazioan zehar hasieratik planteatzen den paralelismoa osatzen baita. Oso esanguratsua da loreak Mary, Iris eta Ginnyren bizitzan ere agertzen direla. Lehenik eta behin, bilobaren ezkontzaren entsegu egunean, Ginnyk eta bere amak lore deigarriak jantzen dituztela ikus daiteke [F357 eta F358]. Aurrerago, antzezlanaren unerik tragikoenetako batean, Earlek Mary bisitatu behar du, bere bizitzako azken orduetan baitago. Oraingoan, Iris lorez apaindutako arroparekin erretratatzan da berriro [F359]. Azkenik, Maryk Earlekiko betiko maitasuna adierazten du bere lorategian bere senar ohiak urteetan zehar sortu zituen lirioentzat gordetzen zuen izkinan zehar [F360]. Arreta berezia jarriz gero, ikus daiteke obraren hasieran erakutsitako loreekin bat datozeela.



F 357



F 358



F 359



F 360

Mugako Heroiaren ezaugarri bat bere lana maitasunaren aurretik jartzen duela da. Hau da, gizartearekiko duen zeregina edozein erantzukizun sentimental mota baino garrantzitsuagoa da. Ezaugarri hori –akatsa bezala ere jo daitekeena– Earlen izaeraren

zati garrantzitsua da. Hala ere, bere azken bidaian zehar, non kokaina kilo gehien garraiatzen duen, bere bizitza betirako markatzen duen dilema bat planteatzen zaio. Gidatzen ari den bitartean, Mary duela urtebete diagnostikatu behar zioten gaixotasun bat duela jakinarazi dio Ginnyk. Orain berandu da eta Earlen maitasunak ordu gutxi ditu.

Lehenik eta behin, protagonistak erantzuten dio ezin duela Maryri laguntzera joan, lanean ari baita. Horrela, Ginnyren etsipena eragiten du, familiako arazoak gorabehera beti miretsi izan baitu. Earlek ondo daki entrega atzeratzen bada edo zehaztutako bidetik desbideratzen bada, hiltzeko arriskuan dagoela, Gustavok, kartelaren buru berria, horrela agindu baitu. Hala ere, guztien harridurarako, emazte ohiaren etxean agertzen da, ehunka kilo droga daramatzala arrantxerako maletategian ezkutatuta. Narratiboki, erabaki honek pertsonaia honen transformazio arkuak ixten du. Earlek Maryri laguntzen dio bere bizitzaren amaieran, urteetan zehar eragindako min guztia sendatzen du. Azkenik, Earlek bakean atsedean hartzea lortzen du, hain une gogorrean bere presentzia hutsarekin, protagonista zaharrak bizitza osoan bizkarra eman dion familia baten maitasuna berreskuratzen ditu. Izan ere, Maryk beti maite izan du Earl, bere senarrak eragindako mina eta arreta faltaz aparte, bere maitasuna beti tente mantendu izan da. Hori dela eta, bere etxeko lorategitxoan, Earlek sortutako lili motak loratzen zituen Mary.

Protagonista bere familiarekin eta loreekin lotzen duen erlazioa ixteko, Earlek, narrazioaren amaieran nolabaiteko oreka emozionala aurkitu duela dirudi. Espetxeratu baino lehen, epaiketean kartelarekin kolaboratu zuela aitortu ostean, kartzelan sartzen dute. Hala ere, egoera tragiko hori modu lasaian eszenaratzen da. Bertan, espetxeko lorategian lan egiten duen Earl bat ikus daiteke, lasai-lasai [F361], filmaren hasierarekin simetria argia ezarriz, lorezain kapelarekin eta guzti. Uler liteke loreak ihesbide bat direla (eta izan zirela beti) helduaroaren eskakizunen mende dagoen gizon batentzat. Xehetasun gehiagorako, lehen plano batek besaurrean ezkutatzen duen lirio baten tatuajea erakusten du, modu honetan protagonistak bere familiarekiko betidanik izan duen maitasuna sinbolizatuz [F362]. Veronica Cortínezek dioenez, tatuaje horrek, maitasunaz haratago, “itxaropena” adierazten du (2018: 177).



F 361



F 362

5.2.4.2.1.3.Heroiaren ikaslea

Western klasikoaren beste ezaugarri nagusietako bat sheriffaren laguntzailea edo mugako heroia “ikaslea” da. Zentzu batean, bigarren mailako pertsonaia horrek hartuko du protagonistaren ondarea, laguntzera joan den gizartetik desagertu ondoren. Mugako Heroiak dena geratuko dela berak erabaki bezala bermatuko du, hori baita laguntzailearen ardura gorena. Horrela, narrazioan zehar, protagonistak heroia zereginaren

oinarrizkoena eta, aldi berean, funtsezkoena transmititu beharko dio bere ikasleari. Gehienetan, esaera sinplista moduko aholkuak izaten dira, eta jendeak ulertu eta praktikan jar ditzake, zinema-aretoetik irten bezain laster.

The Mulek laguntzailearen arketipoaren deskribapenarekin bat datozen bi pertsonaia eskaintzen ditu. Biak antzekoak dira formalki, baina erabat kontrajarriak beren barnealdea eta funtzio narratiboa aztertu ondoren. Alde batetik, Julio Gutierrez dago eta, bestetik, Colin Bates. Bata zein bestea, Earlen “semeak” izan litezke, adinari dagokionez. Hortik harago, biek delinkuentziaren munduan lan egiten dute, batak gauzatzen eta besteak hura gelditzen. Bi gizonak tamaina eta itxura fisiko berdintsukoak dira, euren arraza kontuan ez harturik. Bere jatorri mexikarra dela eta, Julio ezaugarri latinoekin konposatzen da, Bates agentea ohiko gizon amerikarraren prototipoarekin bat datorren bitartean.

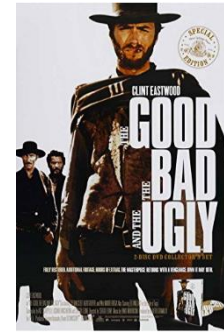
Intimitate une batean, estatu arteko bidaiaria batzuk elkarrekin egin ondoren, Earlek Julio mundu (basati) hori uztera bultzatzeko adorea ematen du, heriotza goiztiarra edo kartzelara azkar sartzea baino ezin baitu eragin. Agureak bakoitzari benetan gustatzen zaiona aurkitzeko gomendatzen dio, bere kasuan loreak bezala. Juliok –eszeptiko eta harroa– ez du onartzen beretzat lan egiten duen norbaitek bizitza lezioak ematea. Narrazioaren une tenkatuenetako batean, kartelak Laton eta Gustavo agintean hartu ondoren, bi hiltzailek Earl basoan baztertutako leku batera –natura basatia– eramaten dute, eta agureari ohartarazten diote hortik aurrera gauzak bere erara egingo direla edo ez direla egingo. Mehatxu honen aurrean, Earlek laguntza eta babesa bilatzen du Julion, bertan baitago, baina biak lagunak ez direla argi uzten dionean, Earlek ezarri nahi zuen guraso-seme harremana horren amaierara iristen da.

Horrela, narrazioak protagonistari ematen dion bigarren aukera iristen da. Urteetan eskuratutako jakintza benetan merezi duen norbaiti helarazteko, Bates agenteari, alegia. Eszena batean azaltzen duen bezala, errepidetako kafetegi batean elkartzen ditu (Batesek, bilatzen ari den “mandoa”, gertuko motel batean egongo zelako mezua zuen, hau da, Earl), legearen agente hura protagonistaren bizitza hondatu zuen akats bera egiten ari da: lana familiaren aurretik jartzea. Earlek berehala identifikatzen du akats koipetsu hori eta aholku argi eta zuzena ematen dio: “Familia da lehena”. Horrela, Earlek lortu du norbaitentzat aholkulari izatea.

Hemen bitxikeria gisa nabarmendu behar da kafetegiaren atzealdean “*Good, food, fast*” [F363] errezatzen duen poster bat ikus daitekeela, “*The good, the bad and the ugly*-ren” [F364] promoziorako sortutakoaren omenez, dolarraren trilogiako arrakastatsuen, Clint Eastwood nazioarteko ospera bultzatu zuen filma, hain zuzen ere.



F 363



F 364

5.2.4.2.2. Familia

Eastwoodek horrela itxi du familiaren batasunari egindako omenaldi argia. Gai horrek beti eragin du bere pertsonaia protagonisten bizitza, batez ere bere zinema-zikloaren azken etapan. *Absolute Power* orientagarritzat hartuz, aitaren eta semearen arteko harremanean distantzia gainditzeko borroka da Kaliforniako zuzendariaren lanak bultzatzen dituen eragileetako bat. Antzezlan honetan, pertsonaia protagonistak eskularru zuriko lapur gisa egiten duen lana tartekatzen du, alabarekin duen tratua konpontzeko alferrikako ahaleginekin. Familia-krisiaren argudio-errezeta hori bere filmik ezagunenetan aurki daiteke. Esaterako: *Unforgiven*, *Mystic River*, *Million Dollar Baby*, *Gran Torino*, *Changeling*, *J. Edgar*, *American Sniper*, etab.

Bere bizitza pertsonalarekin korrelazio bat ezarri beharrian, argi dago film hau bere iraganean egindako familia akatsekin berrerosteko saiakera bat dela. Artur Zaborski bat dator ikuspuntu horretan. Eastwoodek “bere bidez (Earl Stone) hitz egiten duela” suposatzea ondo legokeela dio eta (Zaborski, 2019: 71).

6. ONDORIOAK

6. Ondorioak

Ikerketaren azken atal honetan western generoa eta Clint Eastwooden obra zelan eta nola elkar hartu emanean dauden ikusten eta azaltzen ahalegindu gara. Horretarako, analisisien atalean identifikatu diren bereizgarritasunak behatu dira, bai tematikoak, bai narratiboak, bai espresiboak. Horiek Kaliforniarraren obrak dituen kezkak eta ezinegonak adierazi dizkigute, baita istorioak kontatzeko erabiltzen dituen erak eta moduak ere. Hau da, obra batetik bestera aurrera egin dugu, bakoitza aurrekoarekin edo, aldi berean, ondorengoarekin erlazionatu gabe. Nolabait esateko, modu “horizontalean” edo sintagmatikoan jokatu dugu. Adierazpen hori ez da hutsala; izan ere, eskainitako bederatzi analisisetan errepikatu diren ezaugarriak azpimarratzeko, “bertikalki” jokatu behar izan da, hau da, paradigmatikoki.

Zinemaren historian zehar, zuzendari baten obrek zer esaten duten eta, batik bat, transmititu nahi dituzten mezuak zelan adierazten duten ikertzeko bi bide jarraitu ohi dira. Biek ala biek amankomunean dute gai jakin batzuen zerrenda egin behar dutela, bakoitza bere adierazpen-bideekin erlazionatuz gauzaturiko zerrenda hura, neurri batean ala bestean; hau da, narrazio jakin baten baliabide plastikoak, egitura narratiboak eta elementu figuratiboak edota motiboak, euren artean zer modutan erlazionatzen diren (euren artean elkarremanean baldin badaude). Hortaz, ondorioak antolatzeko eta egituratzeko moduak bi aldaera ahalbidetzen ditu.

Alde batetik, zuzendari batek lantzen dituen edukiak banan-banan zerrenda daitezke, haren paisaia-intelektuala taxutzen duen gai-zerrenda ezarriz. Horren ondoren, gauza bera egin beharko litzateke lan bakoitzean erabilitako bide espresiboekin, eta errepikariak izanez gero, artistaren sinaduraren parte ere izan beharko lukete, estilo narratibo propio baten ezaugarri. Azkenik, eta hirugarren zati gisa, azken inbentarioa alde-espresiboari legokioke; hau da, zein baliabide erretoriko jartzen dituen praktikan zinemagileak eta zeint motibo figuratibo.

Bada beste metodo bat, aurrekoa baino hausnarketa-ariketa sakonagoa eskatzen duena; baina, aldi berean, landuagoa, zorrotzagoa eta (horrekin batera) atseginagoa, bai irakurlearentzat, bai ikertzailearentzat. Metodo horren arabera, aztertzen ari den “egilea” forma eta figura berezi batzuk, batetik, eta egoera eta egitura narratibo jakinak, bestetik, erabiltzen ditu gai jakin batzuei zuzenean lotuta daudenak. Horrela, “1. Gaia-ri” “1. Formak eta irudiak” eta “1. Egoerak eta egiturak” egokituko litzazkioke, eta horrela hurrenez hurren. Gaiak, egiturak eta formak, kasu honetan, bat egiten dute. Horrela, ikerlariak giltzarriak (izan ahal) diren gako tematikoak eta espresiboak aurkitu, erlazionatu eta deszifratu egin behar ditu. Bestela esanda, plastikoa eta intelektuala ezartzen duten bikote horiek zeintzuk diren argitzea, adierazpen artistikoaren lokarriak elkartuta.

Metodo honetan, obra batzuk modu independentean ikertzen eta aztertzen dira (metodologiaren atalean azaldutako prozedurari jarraituz). Horren ondoren, analisi horietako bakoitza modu paraleloan ordenatzen da, zerrenda bat izango balitz bezala, eta horien elkarren arteko estilo zinematografikoan eta gaietan konkomitantziarik dagoen (edo ez) egiaztatzen da. Horrela, gai-teoriko eta irudikapen-estetiko horietatik ezarritakoa pertsona jakin bati lotutako estilo berezi bat sortuko litzateke. Ondorioak izango lirateke aztertu den egilearen estiloaren katalogo bat.

Zuzendari baten ezaugarri tematiko eta formalak sekuentzialki ordenatzeko modu honek bere emaitzak eman ditu askotan; izan ere, “*auteur*” teoria oinarritzen duten zutabe teorikoetako bat da. Horregatik, eta bigarren ereduan oinarrituta, Clint Eastwooden adierazpen-bide zinematografikoetara hobeto egokitzen den aldaera bat sortzea erabaki dugu. Kaliforniarrak, bere obran zehar, westernaren gai handiei estuki lotutako irudi eta motibo batzuk errepikatzen ditu eta. Modu honetan, lehen begiratuan antzik ematen ez duten lanek ere genero zinematografiko amerikar handienari dagozkion gaiak jorratzen dituzte.

Ildo horretan, ondorioei hasiera emateko, irudi horiek identifikatu dira, aztertutako filmetan zehar non eta nola errepikatzen diren adierazi da, eta, ondoren, westernaren zer gai irudikatzen dituzten zehaztu da. Horren ondoren, eta gure bidea jarraituz, estrategia narratiboetara salto egin dugu, bi ikuspegi desberdinetatik jorratuz. Lehenik eta behin, bi blokeetako filmetan errepikatzen diren ereduak pertsonaiak katalogatu dira, guztiak westernari lotuak. Horren ondoren, egoera narratibo errepikakorrena erakutsi da, bai hemen jorratutako genero zinematografikoan, bai aztertutako lanetan. Azkenik, Eastwoodeko zinemaren egitura narratiboak aztertu dira, Mendebalde Basatiaren munduarekin lotura estua dutelako ere.

Urratutako bidea behatu ondoren, aipatzekoa da Eastwooden estilo zinematografiko propioa osatzen duten bereizgarri guzti-guztiak gure ikerketaren bi analisi ataletan topa daitezkeela. Bai “westernak” osatzen duten filmek, bai “western kamuflatuak” kaliforniarraren sinadura artistikoa azaltzeko erabili ahal dira. Horregatik, aurrera egin ahala, atal bakoitzean aurkitutako ezaugarriak azpimarratuko dira, bi blokeetako obren arteko adibideak, konkomitantziak, erlazioak eta korrelazioak eskainiz.

Egitura dialogiko horrek westernaren ezaugarriak zehazki non, nola eta noiz agertzen diren nabarmentzeko balio du aukeratutako lanetan. Gainera, Eastwooden sinadura filmikoa osatzen duten marrak eta kurbak modu argiagoan ezarriko ditu. Lerro horiek, esan bezala, western generoaren ezaugarri batzuen eragin zuzen-zuzena jasan dute, hala nola Estatu Batuen sorreraren mitoa; natura eta kulturaren arteko talka (*Wilderness* eta *Garden* kontzeptuetan laburtuta), eta, horren ondorioz, naturaren etxekotzea; legearen barruko eta kanpoko justizia; gizabanakoa gizartearen aurka; sedentarismoaren eta nomadismoaren arteko aurkakotasuna; eta mundu mitologiko horren guziaren eragile mitikoa, gizarte basati batetik komunitate antolatu batera igarotzea ahalbidetzen duena, Mugako Heroiaren jaiotza, alegia. Denboran zehar, zazpigarren artearen maisu batzuek gai horiei guztiei forma zinematografikoa ematen jakin dute, generoaren berezko estereotipoak erabiliz, obra jakin hori ekoizten edo zuzentzen duenaren ezinegon eta ñabardurekin konbinatuz.

Clint Eastwood zuzendari eta ekoizle horietako bat da. Ikerketarako hautatutako filmografian zehar, egilearen lana kezkatzen duten gaiei buruz hitz egiten duten elementu figuratibo, formal eta estruktural batzuk aurki daitezke. Aldi berean, westernak jorratzen dituen gaietatik asko urruntzen ez direnak. Modu honetan, bere obran behin baino gehiagotan errepikatuta aurkitutako irudi bakoitzak (motiboak), westernaren gai bat zein Eastwooden lana honi buruz eskaintzen duen ñabardura, ideia edo aldagai bat sinbolizatzen du. Bestela esanda, motibo bakoitzak westernari eta Eastwooden zinemari buruz hitz egiten du, edo, are hobeto esanda, motibo bakoitzak westernak genero gisa

eskaintzen duenaren eta Eastwoodek zinemagile gisa adierazi nahi duenaren arteko elkarriketa da, bi elementuen arteko hartu-emana.

6.1. Estatu Batuen bandera, nazioaren jaiotza

Eastwoodek Amerikako Estatu Batuetako bandera lurrian iltzatzen du, gaur egun mendebaldeko mundua gobernatzen duen gizarte motari buruz hausnartzeko. Izan ere, bandera honen mastak kaliforniarraren filmografia osoa zeharkatzen duela dirudi. Horra hor, hain zuzen ere, westernak jorratzen duen gaietako baten adierazpena Estatu Batuen banderan kondentsatuta: nazio horren jaiotza ikuspuntu mitiko batetik kontatuta. Bandera bat, azken finean, lurralde baten eta horren biztanleen ikurretako bat da. Baliteke, gainera, ikur gorena izatea, beste herri eta herritarretatik bereizteko balio baitu. Bertakoek, gizarte guztietan gertatzen ohi den bezala, euren jaioterriari buruzko istorio mitikoak sortzen dituzte. Estatu Batuetako nazioan istorio mitiko horiek westernetan eman dira, eta azpiegitura zinematografikoa dela medio, mundura zabalduta eta hedatuta izan dira.

Aberria, kaliforniarraren zineman, hausnarketara bideraturiko azpiegitura gisa har daiteke, Eastwooden ezinegontzat, alegia. Hain zuzen, bere herriaren jaiotzari buruzko ideiak eta iritziak plazaratzeko, bai eta bere (gure) egungo gizartearen egoera azaltzeko, zinema komunikabide bat da. AEBtako bandera, hain zuzen, kaliforniarraren buruhauste zinematografikoaren figura garrantzitsuenetarikoa bat da, elementu horretan kondentsatzen baita egileak transmititu nahi dituen mezu orok, baldin eta nazioarekin elkar erlazioaturiko kontuak badira.

Munduak, eta ez soilik Eastwoodeko unibertsoan bizi direnak, aspaldi galdu du errugabetasuna. Bestela esanda: Eastwooden obrek marrazten duten munduan ez dago ongia eta gaizkia, edo morala eta etikoa ez dena, ebatzen eta bereizten duen aitazko figurarik. Hausnarketa hori partekatzen du Eastwoodek western generoarekin, bere jaioterriko bandera dela medio: Ipar Amerikako nazioaren sorrera eta, horrekin lotuta, gizartean bizitzeko ezarri behar diren oinarriak buruzko hausnarketa. Westernak Estatu Batuen jaiotzari buruzko bertsio eta aldaera asko proposatu ditu. Hala ere, Eastwooden pelikulek jarrera desmitifikatzaile eta ezkorra erakusten dute bere jaioterriari buruz.

Kaliforniarraren lanetan dagoen pesimismoa eta desilusioa ukitu hori bi joera tematikoekin agertzen da. Alde batetik, nabarmentzen da indartsuenaren legea –Naturaren Legea–, agerikoagoa dena Ipar Amerikako banderaren alboan jartzen denean, lurralde basatian zibilizazioaren finkapena sinbolizatzen baitu. Bestetik, eta askatasunetik eratorria, gizon eastwoodiarraren ankerkeria mugagabea da. Estatu Batuetako banderak guztien legea da, Lege Zibila. Gizabanakoaren gainetik dagoela adierazten badu ere, bere mastatik nagusituz, Eastwoodek behin baino gehiagotan bere protagonistak banderaren aurretik jartzen ditu, individualismoa komunitatearen aurretik lehenetsiz. Gaiztakeriarik latzenak egitea eragotziko dion aginte ezaren aurrean eta bere ekintzen ondorioak aztertzea behartuko duen autoritate gorenik gabe, gaiztakeriak ia ez du mugarik Carmelekoaren unibertsoan.

Eastwooden zinemaren arabera, gizarte amerikarra, ustez demokratikoa dena, odolez zikinduta dago eta komunitate hori antolatzen saiatzen diren legeak ere bai. Bere obrarik saridunenetako biren azken fotogramak zuzendariaren lanaren ezaugarri honen berri ematen dute. Alde batetik, *Unforgivenen*, William Munnyk lege berri bat ezartzen

duenean, bere atzean dagoen bandera estatubatuarraren babesean [F365]. Guztien beharretara egokituko den arau bat kolektiboki erabakiko duen batzar komunitario bat deitu beharrean, Munnyk aurre egiteko gai direla uste duten guztiak hiltzen ditu. Little Bill Daggetekin hasiz, Big Whiskeyn ordena eta bakea bermatzen duen sheriffa. Williamek ez du zalantzarik bertako agintaria hiltzeko. Westernean odol-zorrak odolarekin ordaintzen dira, legeak eta epaitegiak mundu zibilizatuaren kontuak dira eta. Horrela, aditzera ematen da Estatu Batuetan, jatorrian, komunitateak ezartzen hasi zirenean, legeak indarkeriaren arabera ezartzen zirela. Tokiko sheriffa nor zen alde batera utzita, autoritatea indartsuenak ordezkatzeko zuten, legearen alde batean edo bestean. Hots, legetik at edo barruan egon, basatienak agintzen zuten.



F 365

Hortik eratoritzen da banderari lotutako bigarren gaia. *Mystic River*ren azken sekuentzian, obrak bukatzen du Colón Egunean girotuta dagoen sekuentzia batekin. Estatu Batuetako nazioaren sorrera, horren “aurkikuntza” gogorarazten duen zeremonia komunitarioa, ospakizuna. Eta jaiotza guztietan bezala, aita bat egon behar du. Kabalkaden desfilean, konpainia bakoitzak Estatu Batuetako historia gaztearen fase ezberdinak birsortzen ditu. Horietako batek John Fitzgerald Kennedy hil zuteneko unea erakusten du, bere emaztearekin batera, kabriolet auto batean paseatzen ari zela, desfile batean [F366]. Eastwoodek 1963an (Kennedy hil zuten urtean) girotutako *A perfect World* (1993) lanean ere jorratzen du gai hori, haur baten istorioa kontatzen duen film luzea. Horretan, aitazko figura baten atzetik doan umetxoa, justiziaren iheslari batean topatzen du inoiz izan ez duen aita. Hori da, hain zuzen, Eastwoodek helarazi nahi duen mezu paradoxikoa: gizarte amerikarra umezurtza, gida morala falta pairatzen ari den gizarte bat, legetatik at daudenek eta errugabetasuna galdutakoek heziko dutela iradokitzen du. Kennedy presidentearen erailketa aitazko figura moral eta legalaren ezabapenaren ikurrean bihurtu zen. Antza, Estatu Batuak, jaio zirenetik, badirudi odolaren eta indarkeriaren zutabeen gainean eraiki direla.



F 366

Gauza bera gertatzen da Lone Watiek Abraham Lincolnen irudia errefusatzan duenean, *The outlaw Josey Wales* filmean, presidente huraren sinbolizatzen zuen janzkera erretzea erabakitzen duenean [F367]. Eraila izan zen eta joera aurrerakoiko presidente bati buruzko beste erreferentzia bat. *Unforgiveneko* English Bobek bere buruari galdetzen omen zion bezala: “Gauza bat errege bat hiltzea da, baina presidente bat... Zergatik ez erail presidente bat?”. Errugabetasunaren galera presidentearen beraren heriotzaren bidez islatuko balitz bezala, horrela nazio osoa aitarik gabe utziz, jaio zenetik nazio umezurtz bat. Narrazioan zehar erakutsitako haur guztiek bezalaxe. Gurasoen ausentzia, guraso bakartuak, eraildako gurasoak eta baita huts egindakoak ere.



F 367

Ildo beretik, bandera estatubatuarra zuzendariaren lan guztietan agertzen da, behin eta berriz esanahi bera adieraziz. Thaok (*Gran Torinon*) ez du gidatzen eta aholkatzen dion aita bat, eta narrazioak Walt-i helarazten dio ardura hori. Moralarekiko bere ikuskera argia da eta, bere atarian dagoen banderak irudikatzen duen bezala, oso definituta dago [F38]. Nahiz eta bandera hori agertzen den lehen unean Waltek bere buruari galdetzen dion “zenbat arratoi kabitzen dira gela batean?”. Hau da, bandera horrek irudikatu duen iragan arrazista ilun baina nabarmena azpimarratuz. Gainera, zuriz ezin hobeto margotutako etxe batean, Washingtongo Etxe Zuria bera gogoratzen eta emulatzen du, Estatu Batuetako lehen presidentearen etxeak eraiki zen unean (1790) esklaboak zituen. Eastwoodek nazio amerikarraren jaiotzari buruzko ikus-entzunezko ohar bat ezartzen du, westernean etengabea den gai bat, bere zinemak hain berezkoa duen berrikuspen historikoko ariketa batekin konbinatua.

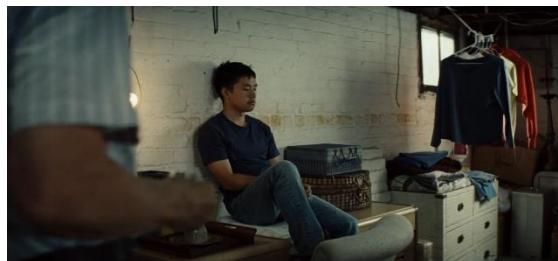
Kontakizunera itzuliz, Thaok ez daki zer bide hartu bere bizitza zuzentzeko, isilik, ezkutuan eta oharkabean bizi da. Sotoko esekitokian zintzilikatutako kamiseten bidez iradokitako bandera iparramerikarra bezalaxe, non Thao bere nerabe herabetasunean isolatzen den [F368]. Walt, *Unforgivenen* [F369] bezala, [F370] bandera horren atzean kokatzen da, *Gran Torinon* deseraikia, *Ungorgivenen* desenfokatua, eta Hmong gazteari, Youarekin hitz egiteko ausardiarik ez duenez, Thao, bere bandera bezala, deskonposatua dago. Hau da, Thao desegindako pertsona da: bere buruarenganako konfiantzarik ez duena. Filmak berak esaten duen moduan: “Ez dut ez bikoterik, ez lanik ezta autorik ere”. Walten banderarekin talka egiten du, agure honek Thaori falta zaion guztia (izan) duelako; batik bat, konfiantza eta segurtasuna. Hori dela eta, beterano honen bandera definituta dago, garbi ikusten da eta, aldi berean, mutikoarena ez.

Antzezlanaren amaieran, Thaok Walt-en bizitza lezio guztiak ikasi dituenean, merezi du agurearen autoa gidatzea eta Koreako domina janztea. Spiderren taldea atxilotu eta Walt-en gorpua hilketaren eszenatokitik nola eramaten duten ikusten duen bitartean, bandera estatubatuarra osatzen duten koloreak protagonistaren atzean agertzen dira berritri [F371]. Hori dela eta, poliziaren autoaren argiak desenfokatuta eta bigarren planoan agertzen dira,

*Unforgiven*en amaieran bezala, baina modu sotilago eta ez hain bortitzean. Bi zinta horien amaierak protagonista AEBetako banderaren aurrean erakusten du, hau da, gizabanakoa gizartearen aurretik; gainera, bi kasuetan bandera eta bere koloreak somatu egin behar dira, desenfokatuta baitaude, banderak sinbolizatzen duenaren interpretazio lausoa iradokiz: legea hor dago, bai, desenfokatuta eta txikituta egon arren. Norbanakoaren erabakiak gizarteak agindutakoa baino garrantzitsuak baitira Eastwooden munduan, westernak plazaratzen duen gai bati buruzko hausnarketa propioa eskainiz; hau da, gizabanakoa gizartearen aurka. Eastwoodeko westernean nork bere justizia ezarri behar du.



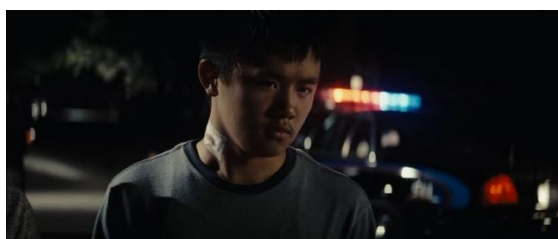
F 368



F 369



F 370



F 371

Azken ideia hori westernaren etengabeko gaietako bat da. Hau da, norbanakoak bere bizitza eskaintzen dio bere buruari, bestea hobetzeko, eta bakean dagoen komunitatea sendotzen du. Honela definitzen da Muga Heroiaren kontzeptua, azken finean, William Munny, Walt Kowalski, Chris Kyle edo Earl Stone pertsonaien atzean dagoen arketipoa da. Okerrena egiteko gai diren pertsonaiak, hoberenaren mesedetan. Hau da, bakea lortzearen hiltzeko kapazak diren gizonak.

Komunitatearen aldeko indarkeriak, Chris Kyle premisa horren pean, *American Sniper*ren, armadan sartzea erabakitzen du. Bereziki, familia babesteko. Alde batetik, bere seme biologikoak, Tayarekin izan dituenak. Baina bestetik, Estatu Batuetako indar militar nagusia osatzen duten marine guztiak. Kylek Estatu Batuei buruz duen kontzeptua eta bere banderaren balio teorikoak oso lausok, zehaztugabeak eta gaizki ulertuak dira. Horren isla dira gudu-eszena batean zintzilik dauden izarak. Kasualitatez, bat datoz Ipar Amerikako banderaren koloreekin, ordena horizontalean jarrita, protagonistaren atzean, eta enkoadraketaren zatirik handiena hartuz bere etsaien aurka tiro egiten duen bitartean [F372] –gogora dezagun *Unforgiven*en planoaren oso antzekoa–. Izan ere, bandera Bigglesen odolarekin zikinduta dago, borrokan hildako *Navy Seals* taldeko kide bat. Hala ere, beste irakurketa batek Kyle defendatzen ari dena eta zauritua izan dena bandera bera dela ulertzea ahalbidetuko luke, Estatu Batuetako nazioa. Horregatik, muntaiak, Biggles lurrean etzanda erakutsi aurretik, zikindutako maindireei ematen die lehentasuna, banderako zauriari [F373].



F 372



F 373

Bi kontzeptuak eta bi elementuak bateratzen dira Bigglesen hiletak erakusten duen eszena horretan. Soldadu batzuk bandera bat tolestean ari dira eta Navy Seal horren amari ematen diote. Deigarria da nola eusten dion banderari soldaduen komandanteak, haur bat balitz bezala, ama horren eta, bidenabar, nazioaren seme bat [F374]. Ekintza horrek amak jasan behar duen galera dakarren hutsegitea konpentsatu ahal izango balu bezala. Narrazioak maila berean jartzen ditu, Estatu Batuetako banderaren bidez, familia kontzeptu biak, Chris Kylek ere partekatzen dituenak: aberria eta senideak.



F 374

6.2. Justizia

Justizia bai westernean eta bai Eastwooden zineman jorratzen den gai nagusietako bat da. Hortaz, esan genezake aztergai ditugun bi dimentsio horiek partekatzen duten jakintzagai bat dela justizia. Honek bi aldagai guztiz ezberdinak izan ohi ditu. Alde batetik, legea; hots, arau soziala edo, bestela esanda, gizarte jakin bat antolatzeko erabat beharrezkoak diren jarraibideak edota erregelak. Beste aldetik, mendekua; hau da, gizartetik at geratzen den beste justizia mota, komunitatea ezartzea ez helburu duen beste arautegiak, zeinetan nork bere helburu pertsonalak bilatzen dituen besteen eskubideak eta ongizatea kontuan hartu gabe, natura basatian jarduten duen legea da hori. Bi kontzepzio horien artean muga dago, aurretiaz esan bezala. Giza bizitzaren ulermen konstruktiboa eta horren pertsonaiak, gizarteak suntsitu nahi dutenaren kontra.

Hala ere, Eastwoodek aurkakotasun horri bere ñabardura pertsonalak erantzten dizkio, zehazki, beste kontrakotasun berri bat gehiago txertatuz. Hau da, westernak argi eta garbi planteatzen baldin badu bi justizia mota daudela –legea eta mendekua–, Eastwoodek aginte forma horiek inposatzen duten eta jasaten duten arteko bereizketa ezarriko du: alde batetik, zigor zerutiarra edo, bestela esanda, arau morala; eta bestetik, justizia lurterra, eta horretan hain zuzen, bere lekua hartzen duten westernak planteatutako lege soziala eta naturala.

6.2.1. Zigor zerutiarra

Arau moralak, erlijioak edota kristautasunetik eratorritako sinesmenek mendebaldeko kulturetan, westernak eraikitzen duen munduan beti agertu izan ohi da baina kaliforniarraren obran garrantzi eta pisu berezia hartzen du: naturaz gaindiko legea, Jainkoaren hitza, Kristoren gurutzean irudikatua eta eliza bakoitzeko apaizek hedatua. Gainera, erlijioak bat egiten du mitoak berez duten sorreraren eta sormenaren ulermenarekin. Erlijioak sortu baitziren mundua eta horren gertaera ulertezinei erantzunak ematen saiatzeko, hots, existentziari zentzua emateko. Hortaz, kutsu mitologiko hori dute, westernak bezala. Eastwooden zineman, Jainkoa zuzenean agertzen ez bada ere, horren presentzia iradokitzen da, bai lengoia zinematografikoa dela medio, bai kristautasunaren elementu figuratiboak baliatuta. Kasu batean zein bestean, erlijioak eta horren eragileek indar eta dohain jainkotiarrek dute. Bestela esanda, Eastwooden narrazio jakin batean kristautasunaren edo Jainkoaren alde egiten duenak, nahitaez, bere xedea lortuko du. Aitzitik, lege zerutiarraren kontra jarduten duenak, bereak egin du kaliforniarraren obretan guztietan.

Horren ildotik, arau zerutiarra lege sozialetik nahiko hurbil dago, behintzat, naturaletik baino hurbilago, Jainkoaren hitza komunitateari aginduak emateaz ere arduratzen da, eta baita elkarbizitza baketsu baterako oinarriak ezartzeaz ere. Bakea mantentzea beti posible ez bada ere, Eastwoodeko westernek azaltzen duten naturaz gaindiko legeak (kamuflatuek zein kamuflatu ez direnek) indarkeria mota bat ahalbidetzen du, pairamenak justifikatua. Kristo gizadiak egindako bekatuengatik sakrifikatu zen bezala, western eastwoodianoetan heroia komunitateagatik sakrifikatzeko gai da, nahiz eta bere bizitza jokoan jarri. Horrela, gaizkiaren kontrako indarkeria nolabait justifikatuta geratzen da. Erriman, gainera, Muga-heroiaren funtzioarekin: komunitatearen mesedetarako indarra.

Bai Eastwooden zinemak bai westernak kristautasuna eta bere sinboloak erabili ohi dituzte pertsonaien bizitza, neurri batean edo bestean, gidatzen eta moldeatzen duten egoerak planteatzeko. Kaliforniarrak, bereziki, elementu figuratibo eta zinematografikoak erabiltzen ditu Jainkoaren presentzia esplizituki azaltzeko eta inplizituki iradokitzeko. Analisi kapituluaren bi blokeak osatzen dituzten lanek eragin erlijioso handia dute, batetik bestera aldatzen dena.

Alde batetik, auzi figuratiboari dagokionez, elizek edota gurutzeek Eastwooden film askotan agertzen diren motiboen hirukoa osatzen dute. Batzuetan, erlijioak konnotazio narratibo sendoak ditu. Bai pertsonaiei laguntzeko, bai haiei kalte egiteko, naturaz gaindikoa eta hura irudikatzen duen guztia ez da inoiz neutral mantentzen. Nolabait esateko, elementu aktiboa eta parte-hartzailea da kosmos eastwoodianoaren barruan. Horren adibide argia, paradigmatikoa, *High plains drifter* infernutarrak eta *Pale Rider* zerutiarrak osatzen duten bikotea da. Lehenengoan, Eastwoodek pistolari arrotz baten papera hartzen du. Honek herritar oro beldurtzen ditu, hortaz, hiria (*Hell* [F375] bezala bataiatzen duena) eta horren agintea bere eskuan daude. Hau da, infernua, bere etxea. Agertoki berri horretan Kanpotarra itzalen jauna da. Hala erakusten du narrazioak berak, azkenean, bere mendekua gauzatzea lortzen duenean: sugarren eta iluntasunaren artean [F376]. Kasu honetan, erlijioak nolabaiteko konnotazio gaiztoa eta iluna du. Protagonista bere helburua lortzera bultzatzen duen motorra haserrea da eta. Hainbestekoa da bere mendeku-egarria, ezen basamortu bat (beste infernu bat) zeharkatzeko gai baita, bere

eginkizuna betetzeko. Aipatzekoa da, halaber, nolabaiteko bereizketa dagoela gizarte horretan legezkoa denari dagokionez. Antza, Stacey Bridgesek eta Carlin anaiek kartzela zigorra bete dute iraganean egindako krimenengatik: Duncan sheriffa hiltzea. Zentzu horretan, gizartearekin bakean daude. Hala ere, Jainkoaren legeak ez die barkatu, Kanpotarrak sinbolizatzen duena, Sean Devinek hamarkada batzuk geroago esango lukeen bezala: “Jainkoarekin zorretan zeuden eta kobratu egin die”.



F 375



F 376

Elementu infernutarrek esplizitua badira ere *High Plains Drifterren*, kontrakoa gertatzen da *Pale Riderren* berezitasun zerutiarrakin. Lan honetan, erlijioa eta horren ikurrak Carbon Canyon meatze-komunitateko biztanleei laguntzeko erabiltzen dira, modu sotilagoan, dotoreagoan eta ez hain deigarrian. Otoitzez mozorrotutako laguntza-dei batean, Meganek zeruei eskatzen die Coy Lahood eta bereak, Lurreko mundua ustiatzen ari diren deabru erasotzaileak, akabatuko dituen norbait bidal dezatela: literalki, urrea ustiatzeko metodoa lurra dinamitatean datza eta; eta, zentzu figuratuan ere bai, unibertso honetako gainerako biztanleak jazartzen ari baitira esplotazio hura. Ildo horretatik, naturaz gaindiko ordezkarien zeregina ez da mendekuzkoa (Kanpotarraren kasuan bezala), konpontzailea baizik. Nahiz eta indarkeriaren baliabideak erabili, ez dago hain modu ilun edo gaiztoan oinarrituta. Film honetan, naturaz gaindiko indarrak mundua hobetzeko eta gaiztakeriarekin akabatzeko hel egiten da, eta ez herritar xumeak menderatzeko. Gainera, aurreko zintan ez bezala, ezaugarri narratibo horiek guztiak ezkutuan daude neurri batean. Paradoxikoki, *High Plains Drifterren* infernutarra, itzal eta iluntasun guztia, zentzu batean, agerian eta argitan geratzen bazen ere, *Pale Riderren* sotiltasunak ezkutatu egiten ditu bere ezaugarri onberak eta zerutiarrak. Hau da, batean iluntasuna agerian dago; bestean, argitasuna eta ongia ezkutaturik “agertzen” da.

Formari dagokionez, *Pale Riderren* heroia argitasunarekin eta kolore zuriarekin estuki lotua dago (*High Plains Drifterren* Kanpotarra estaltzen zuen iluntasuna ez bezala): mendi lainotsu batetik jaisten da, bere zaldia zurbila da eta apaiz bezala identifikatzen duen altxagarri bat janzen du. Bere ekintzak eraikitzaileak dira: urrea ateratzeko harri handi bat astintzen eta apurtzen laguntzen du, babesik ez dutenak Lahoodeko hiltzaileen erasoetatik babesten ditu, eta, azkenik, abusuan zuzenean esku hartzea erabakitzen duenean, armak hartzen ditu eta gaizkiaren indarrak suntsitzen ditu.

Hiltzeko gaitasuna, suntsitzeko trebezia da Zaldizko Zurbilaren berezitasun gorena. Gainera, hori da Heriotzak hartzen duen izen biblikoetako bat, apokalipsiaren zazpi zaldunetako bat baita. Inork ezin du Heriotza hil, horregatik garaiezina da, Eastwoodek antzeztutako pertsonaiak bezala. Aurreko lanetan, heroi horiek garaiezinak ziren maskulinitate eta gizontasun arrazoiengatik: bere errebolber handiak eta honen erabilerak, bere arerioak txikitzeko erabiltzen zituen (adibidez, Dolarraren Trilogian). Hemen, nagusitasun hori jainkozko dohainek justifikatzen dute.

Azkenik, Idazteunetan, Zaldizko Zurbilak ezpata bat darama “eta infernua atzetik jarraitzen dio”. Eastwoodek ezaugarri horiek lengoaia zinematografikora itzultzen ditu eta westernaren berezko ezaugarriekin nahasten ditu. Ezpataren tokian, errebolberra; eta infernua dagoen tokian, pertsonaia honek zerua du, hemen, jaisten den mendi handian sinbolizatua [F377], eta berarekin batera doana narrazioa amaitzen den duelu handian [F378].



F 377



F 378

Erljioarekiko kontzeptuen talka hori *The outlaw Josey Wales*-en kondentsatua geratzen da. *High plains drifterren* naturaz gaindikoa suntsitzailea dela esan izan da, eta *Pale Riderren* eraikitzailea, hau da, lan bakoitzean erlijioaren esanahiak aldaezinak dira. Ez da gauza bera gertatzen orain aztertzen ari garen zintan. Kasu honetan, kristautasunaren ikur nagusia, Gurutzea, esanahiz aldatzen da narrazioan zehar, pertsonaia protagonistak jasaten duen transformazio-arkuari berari lagunduz; horregatik agertzen da obraren gidoia markoztatzen duten bi narrazio-ertzetan, hau da, hasieran eta amaieran.

Hasieran, gurutzea, sendatze izpiritualeko elementua da, maite den pertsona baten galeraren aurrean mina baretzeko balio duena erritu erlijioso bezala: Josey Walesek, Bota Gorriek erail duten familia lurperatzen du [F379]. Amaieran, Gurutze kristauak berak Joseyk eraiki duen etxe berria defendatzen duela dirudi. Orain, soldadu gurutzatu hauek, protagonistaren senide berriek Josey hasieran babesteko gai izan ez zen etxaldea defendatzen dute [F380]. Honela, gurutzea, kontsolamendu espiritualeko figura izatetik, motibazio belikoko elementu izatera pasatzen da. Hau da, pasibotik aktibora, baketik gerrara, mina hartzetik hura ematera, artaldeari erasotzen uztetik defendatzeko borrokara oldartzera. Horrela, erlijioa, lehen bere jarrera ideologikoan aldaezina zena, orain malgua eta eraldatzeko gai bihurtzen da, narrazio berean txanpon beraren bi aldeak eskainiz.



F 379



F 380

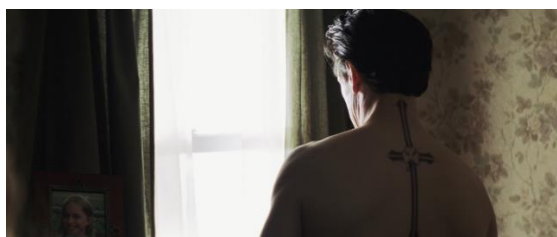
Bibliari buruzko aipamen horiek guztiak ez dira mugatzen Eastwoodek zuzendu dituen westernetara soilik. Izan ere, kristautasuna westernak birsortutako munduaren ikuspegi morala bada, eta genero horrek kaliforniarraren filmografia osoa zeharkatzen badu, erlijio horrek, haren elementu figuratiboek, sinboloek eta ordezkariak Eastwooden lanetan ere egon behar dute (nahitaez) westernak izan gabe genero horren ezaugarri eta bereizgarri garrantzitsuenak ezkututzen baitituzte. Zentzu honetan, western kamuflatuak aipatzen

diren obretako protagonistek Jainkoarekin harreman estu-estua dutela ikusi da. Guztiek garrantzi handia ematen diete erlijio-sinesmenei, eta haiengatik sufritzeko prest daude. Bitxia bada ere, kasura ekarritako western kamuflatuetan, erlijioa oinaze handiko uneetan agertzen da: heriotza agertzen den guztietan, kristautasunak gertakaria agertzen du, narratiboki eta tematikoki lotuta geratuz.

*Mystic River*ren kristautasunaren sinboloa bi bider agertzen da, *The outlaw Josey Wales*en bezala, hau da, hasieran eta amaieran, narrazioaren bi ertzetan. Lehenik, apaizaren eraztunean [F381], berak eta bere lagunak Dave bortxatu baino lehen; ondoren, Jimmyren bizkarrean [F382], Dave bera hogeita bost urte gehiagorekin hil ondoren. Horrela, lotura argia ezartzen da heriotzaren eta gurutzearen, minaren eta erlijioaren artean, Jesukristo gurutziltzatu zutenean bezala. Bi elementu horien arteko korrelazio eta esanahiari eusten dioten iltzeak, indartsuago sostengatzen dira lanak erakusten duen bigarren heriotzaren aurrean: Katie Markumen gorpua aurkitzea [F383], bere ahizpa txikiaren jaunartzea ospatzen ari den bitartean gertatzen da [F384], auzoko elizan. Horrela, bi ahizpek Jainkoarekin harreman zuzena duten bi bide erakusten ditu lanak. Batak bere “haragia” jaten du eta besteak, ordea, bere odola edaten du; hau da, batek erritu sozialaren bidez, elizan; besteak, lege naturalaren bidez, indarkeria dela medio.



F 381



F 382



F 383



F 384

Honela, heriotza eta erlijioa berragertzen dira. Ahizpa bat komunitatean sartzen den bitartean, bestea joan egiten da, indarkeriaren mekanismoen bidez kanporatua. Jimmyk, Davek gurutzearen aurrean bezala, ez du erasotzen duten naturaz gaindiko indarren aurkako defentsarako gaitasunik: suntsituta dago bere alabaren gorpua aurkitzean, eta egoera horren konponezinaren aurrean, zeruei egindako oihu atsekabetu batek bakarrik lortzen du Jainkoaren aurka duen amorru guztia deskargatzea. Gauza bera gertatzen zitzaien Lagoko biztanleei eta Carbon Canyongo meatzariei. Desberdintasun bakarra, aurreko westernetan, irudi fantasmagoriko infernu/zerutar hori (kasuaren arabera) pertsonaia partikular batengan gorpuzten zela da. Western kamuflatu hauetan, ezaugarri erlijioso hori ere kamuflatu dago, ezkutatu, eta aldi berean presente ere bai, bere ondorioetan agerian baina bere ekintzetan abstraktua, ikusezina. Ez da Daveren bortxaketa erakusten, ezta Katieren hilketa ere; bai, ordea, muturreko egoera horien aurrean batzuek zein besteek pairatzen duten mina eta sufrimendua.

*American Sniper*ren Eastwoodek indar jainkotiarra pertsonifikatzen duen figura hura berreskuratzen du, hau da, Jainkoa modu batera edo bestera irudikatzen duen pertsonaia bat (*Pale Rider*), gurutzearen alde borrokatzen duena (Josey Wales) eta deabruzat hartzen dena (*High plains drifter*) eta, hori gutxi balitz, bere burua cowboytzat duen gizon bat. Hori Chris Kyle da, Estatu Batuetako marineen artean “Legenda” izendatua eta “Ramadiko deabrua” bezala ezagutzen dena Irakeko tropa matxinatuen artean. Kyle kristau tradizioan hezitako gizona da, bere bularraren ondoan, balen aurkako txalekoaren azpian, haurtzaroan lapurtutako Biblia txikia darama, eta, bere besoan, Gurutzatuen gurutzearen tatuaje bat. Ekialde Basatira bidaiatzen du Estatu Batuetako biztanleen bizitzaren aurkako etsaiekin akabatzeko. Kylek mira teleskopikoa marrazten duen gurutzea jartzen duen tokian, nazioaren etsaia hil egiten da.

Gainera, gurutze hori ez da hutsala, pertsonaia honen nemesi narratiboarekin kontrastatzen baitu, Mustafarekin, hain zuzen ere. Frankotiratzaile honen mira teleskopikoak, gurutze baten ordeztan, ilargierdi islamikoa gogorarazten duen kurba bat marrazten du. Bi pertsonaia horiek liskar pertsonalean hasten dute, eta ezin dira gelditu bietako batek bestea erail arte. Aipatzekoa da zinta honek ez duela Kristianismoa Islamaren aurka jartzen; izan ere, amerikarrek Irakeko zibilak defendatzeko borrokatzen dute, haien erlijio-sinesmenak direnak direla. Beste hitz batzuetan esanda, Estatu Batuek eta Irak gerra politiko-estrategiko batean sartuta badaude ere, Eastwooden filmak “gerra Santu-pertsonala” planteatzen du Kyle eta Mustafaren artean. Erlijioa, izatez, bi pertsonaien aurkakotasunean sakontzeko eta azpimarratzeko erabiltzen den beste elementu gehigarria baino ez da.

Alde batek zein besteak prezioa jartzen die bi frankotiratzaileei. Izan ere, lanak western orotan erabili ohi diren kartelak erakusten du, gaizkile baten lepoari prezioa eta saria jarri zaiola berri ematen duten informazio orriak [F385]. Western kamuflatu honetan Kylen erretratu robot baten ordeztan, tatuatuta daraman Gurutzatuen gurutzearekin irudikatzen dute, Ipar Amerikako banderarekin urtua dagoena. Honela, borroka armatua, lehenik eta behin, Gurutzearen ordezkariaren aurkakoa dela esan nahi da, eta, gero, Estatu Batuen aurkakoa. Izan ere, bi irudiak kartelean (gurutzea eta bandera) bat eginda egoteak, gorago azaldutakoa berresteko balio du: westerna (hemen Chris Kyle Texasko *cowboy*-an gorpuztua), moral kristauaren eragina duen generoa da.



F 385

Honela, borroka militar honek, Eastwoodek *High plains drifter* eta *Pale Rider* western bikotean jada esploratutako konkomitantzia erlijioso batzuk ditu. Infernuko iluntasunaren eta zeruko argiaren arteko hartu-emana, lan bakoitzean independenteak direnak, Mustafa eta Kyleren pertsonaiekin sintetizatuta daude, hurrenez hurren. Siriar frankotiratzailearen

janzkera ilunei, bere azal beltzaranari eta begi-nini beltzei, *High Plains Drifter*ren Kanpotarraren iluntasuna, gaitza eta infernuko tonua dagozkie, baita bi pertsonaien jatorria den basamortuko beroa ere [F386]. Kyle, ordea, guztiz kontrakoa adierazten du: azal zurbila, begi argiak eta kapela zuria, jaunaren morroia, *Pale Rider*ren apaiza bezala [F387]. Bi pertsonaiak zeruko kausagatik borrokatuko dira, lepagora eta Biblia alde batera utzi eta errebolbera edota fusila hartzeko. Gainera, Mustafa Siriako basamortutik badator ere, Kyle mendian hezia izan da, basoan, Zaldizko Zurbila datorren toki berean. Kyleren egonaldi militarra Mustafarekin amaitzen denean bukatzen da, naturaz gaindiko trebetasuna duen jaurtiketa bat asmatuz, distantzia bereziki luze batera.



F 386



F 387

Azkenik, *Gran Torino*, beste western kamuflatu bat. Honetan ere sinesmen erlijiosoek garrantzi handia dute protagonistarentzat. Hemen obra eliza batean hasi eta amaitzen da, erlijioak bertan duen papera nabarmenduz. Bereziki, auzo berean bizi diren bi komunitate ezberdinentzako gida espiritualen funtzioa betetzen duten bi gizonen artean irudikatzen da talka. Alde batetik, Kor Khue *Hmongtarren* xamana da, agurea, begirada sakona, hitz gutxi eta jakinduria handikoa. Bestetik, Aita Janovich apaiz gaztea, ordenatu berria, bizitzaren gogortasuna eta gordintasuna benetan ezagutzen ez dituen. Bi kultura eta sinesmenen artean, Mugako Heroi eszeptiko eta misantropo batek duela hamarkada batzuk galdutako barne-bakea Kor Khueri esker berreskuratzen du. Walt Kowalskik diagnostiko espiritual bat jasotzen du xamanaren eskutik, bizitza aldatzen diona, begiak irekiarazten dizkiona. Horrela, lehen gorroto zuen Hmong komunitatearengana gehiago hurbilarazten dio xaman honek. Izan ere, obraren amaieran, Eastwoodek bi aitorten antzezten ditu, bi konfesio: bata, Aita Janovichen aurrean, apaizaren aholkuak bezain azalekoa eta iraingarria; eta bestea, Thaoren aurrean, Kor Khueren ikuspegia bezain intimo, sakon eta serioagoa.

Janovichek irudikatzen duen puritanismo katolikoaren aurrean, *Gran Torinok* Hmongek jarraitzen dituzten izaera budistako sinesmenen alde agertzen dela dirudi. Neurri batean ala bestean, mendebaldeko tradizioak jatorrizko herri amerikarrari eman dion espiritualismoa gogorarazten dute *Hmongen* sinesmen horiek, gizon-zurien sinesmenetatik erabat aldentzen direlako bada ere. Lan hau, western kamuflatu baten barruan paralelismo erlijioso batekin amaitzen da, *American Sniper*rekin gertatzen den bezala. Walt Kowalskik gaitzari aurre egin eta berea baino odol gehiago isuri gabe garaitzea erabakitzen du. Spider eta beretarren aurka borrokatzen da, komunitatearen alde sakrifikatuz, Jesukristok egin zuen bezala. Horregatik, Walt hil egiten da gurutzearen ikurra sinbolizatuz [F388].



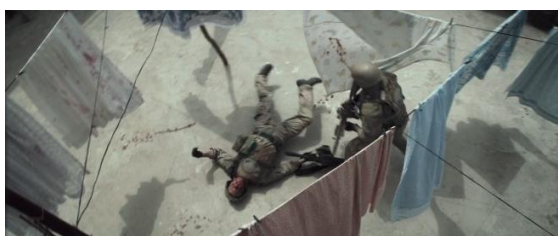
F 388

Bestetik, hizkuntza zinematografikoari dagokionez, Eastwoodek plano zenitala, *travelling out* eta kameraren ardatzean 180°-ko bira konbinatuz maiz egiten duen erabilera aipatu nahi dugu, Eastwoodek bere zineman zabaltzen dituen beste errepikapen zirkular guztiekin errimatzen duen mugimendua (geroago garatuko direnak). Formula hori modu espezifikoan erabiltzen da bere narrazioetan egoera berezi bat erakusteko: maite duen pertsona baten galera edo antzezlaneko protagonistaren heriotza bera. Bi kasuetan, kontrolatu ezin duen eta aurre egin ezin dion indar batek zigortzen du protagonista.

Mystic Riverren, poliziak Katie Markumen gorpua aurkitzen duenean, Jimmyren mina ikuspuntu horretatik erakusten digu [F389]. *American Sniperren*, Mustafak Biggles hiltzen duenean [F390]. *Gran Torinon*, Walt komunitateagatik sakrifikatzen denean [F391]. Eta, *The Mule-n*, Laton traizionatu eta bizkarretik exekutatzeko [F392]. *Unforgivenen* ere, Eastwoodek “galeraren formula” errepikatzen du Kidek Quick Mikeren aurka egiten duen hilketak koldar eta patetikoa erakusteko [F393]. Aipatzekoa da Quick Mike ez dela Schofield Kidentzat pertsona maitatua, baina pistolari gaztea izugarri damutuko da hiltzearen bekatua egiteagatik, bizia kentzeagatik, alegia. Kasu guztietan, narrazioko protagonistak plano zenitalak erakusten duen zigorra jasan behar du.



F 389



F 390



F 391



F 392



F 393

Begirada zenital horrek ageriko bi interpretazio ahalbidetzen ditu, bistan baitaude. Lehenengoa da, kamerak berehala jartzen dituela obrako pertsonaiak maila lurtar batean. Behatzailearen ikuspegitik, pertsonaiak maila beherago batean daude. Edo, bestela esanda, begira dagoena, logikoki, begiratzen ari denaren gainetik dago. Eta hortik dator bigarren begi-bistakoa; izan ere, maila lurtarra baldin badago –gizatiarra, behatua–, zerutar bat ere egon behar du, behatzailearena, giza-gainekoa edo Jainkotiarra. Ikuspegi hori guztiz ezinezkoa da mundu errealeko begirada batentzat, eta, beraz, naturaren kontrakotzat edo naturaz gaindikotzat jo liteke; edo, westernari dagokion maila mitiko batean, besteen gainetik dagoen izaki baten begiradari legokioke. Mito bat, elezahar bat, goi-izaki bat.

Gainera, mugimendu nahasketan konbinatzen den *travelling out* delakoa, diegesiaren atzean kokatuta geratzen den beste mundu horretara doazen pertsonaiek egiten duten bidaia bezala har daiteke, kamerak berak erakutsi nahi edo ahal duenez haratago. Kameraren mugimendua irudikatzen duena hildako pertsonaien arima abduzitzen ari balitz bezala. Zentzu horretan, hildako pertsonaia horren espiritua ikusezina da hilkorrentzat –filmaren ikusleentzat– eta, horregatik, ezin da kameran erakutsi. Manierismo zinematografikoko ariketa bat gauzatuz baino ezin da iradoki, Eastwoodek egiten duen moduan.

6.2.2. Lege Lurtarra. Zartagailua.

Zartagailua Eastwooden lanetan behin baino gehiagotan agertzen den objektua da. Halere, tresna honek, cowboy guztiek zaldiak zigortzeko, jotzeko eta berotzeko erabiltzen duten osagarria izateaz gain, kaliforniarrak sortutako unibertsoak artistikoki ustiatzen dituen zenbait konnotazio ditu. Jatorrian, zartailua animaliak menderatu eta kontrolatzeko sortu zen, zigorkaden bidez etxekotzeko. Zaila da zehaztea zein unetan erabaki zen beste gizaki batzuk azpiratzeko erabiltzea. Gauzak horrela, erreminta hau pertsonak zigortzeko ere erabili izan da tradizionalki, bidegabekeria batek desorekatu duen balantza konpentsatzeko gai den aldetik. Orduan, zartailua erabiltzeak bi agente hartzen ditu bere gain, haiek gabe ez bailitzake erreminta honen eginkizuna gauzatuko: zigortzailea eta zigortua; mina ematen duena eta hartzen duena; jotzen duena eta jasotzen duena.

Bi kategoria horiek funtsezko bereizketa bat egiteko balio dute, Eastwooden obrak justizia ulertzeko duen moduari dagokionez. Bere filmetan, westernean bezala, bi justizia mota daude: legearen marjinetan (edo ertzetan) diharduena, komunitatea eta demokrazia; eta mugatik haratago geratzen dena, gizartearen mugetatik at dagoena, naturaren legea. Bidezkotasunari buruzko bi kontzepzioen arteko tentsioak areagotu egiten du ikuspegi bat besteren gainean inposatu nahi denean indarkeria baliatuz. Horrela, Eastwooden

zineman hain bereizgarria den indarkeria-espiala sustatzen da, zartagailuan beran zertzen den figura.

Hala ere, Eastwoodek ezartzen du kontuan hartu beharreko bereizketa garrantzitsu bat: zigortzaileak ez du beti lege sozialaren mugen barruan jarduten. Hortik dator western generoak eskaini duen gogoeta handienetako bat, Estatu Batuen jaiotzarekin lotura estua duena. Izan ere, bandera nazioaren ikurra bada ere –legea eta ordena–, zartailuak arau horiek inposatzeko erabili zen metodo ezkutuagoa eta ilunagoari buruz hitz egiten du. Genero zinematografiko honek artistikoki birsortzen jakin izan du askotan indartsuenaren eta basatienaren legea beharrezkoa izan zela komunitatearen finkapena gauzatzeko. Hau da, Estatu Batuetako demokraziaren oinarriak bide autoritarioek ezarri zituztela, paradoxikoa bada ere. Westernaren konstanteetako bat sheriffa da. Gizon honek, agintari gorenak ezarri dizkioten lege guzti-guztiak ezagutu beharreen, indarkeriaren bidez ezartzen du ordena eta segurtasuna. Izan ere, westernean, sheriffa gaizkiaren indarrei aurre egiteko duen gaitasunagatik aukeratzen da. Horien armak erabiltzeko dohainak eta sheriffena maila berean baitaude. Eastwoodek planteatzen duen Mendebalde Basatiaren munduan, zartagailua legetik at daudenek eraman dezakete, baina baita legearen izarra janzten dutenek ere.

Hori da, hain zuzen, Little Billen kasua, *Unforgivenen*. Narrazioaren sheriffak Ned astintzen du galdeketa batean informazioa lortzeko bide bezala [F394]. Izan ere, sekuentzia horretan, zigorrak gezur-detektagailuaren funtzioa betetzen du, Nedek jasaten duen tortura bere diskurtsoaren faltsutasuna salatzen duten inkoherentziak bilatzen saiatzen ari baita. Azpimarragarria da eszenaratzea antolatuta dagoen moduan uler daitekeen ironia: Ned espetxearen kanpoaldeko barroteei lotuta dago [F395].



F 394



F 395

Antzezpen minimalista honek garatu nahi den eduki tematiko guztia azaltzen du: kartzela barruan Ned salbu egongo litzateke gizona ematen ari zaizkion kolpeetatik. Aitzitik, kartzelatik kanpo ez dago hura babestuko duen legerik. Zeren espetxeak zigor gisa balio baitu dagoeneko kondenatuak izan direnentzat edo epaiketaren zain daudenentzat. Ned, ordea, ez da bi kasu horietako baten parte, kanpoan baitago, beste justizia mota baten pean: norberak bere kabuz hartzen duena. Horregatik, zartailua: pertsona baten eskua ezinbestekoa delako hori erabiltzeko. Gizabanakoa, berriz ere, gizartearen aurretik. Ez da harritzekoa Little Bill bezalako pertsonaia bihurri batek, bere etxeak bezala, “angelu zuzen bakar bat ere ez” duena, zartailua (bihurria ere bai) arma gisa erabiltzea. Gainera, zigorrari dagokion bezala, sheriffa balantza orekatzen ari da: Ned hil ostean, William Munnyri itzuli dio Daveyren hilketak eragindako kolpea.

High plains drifter atalean kontrako kasua planteatzen da, baina helburu berarekin. Stacey Bridges eta Carlin anaiekin osatutako gaizkile hirukoteak erabiltzen du zartagailua Duncan sheriffa hiltzeko [F396]. Aurrerago, kontakizunaren amaieran, Duncanen anaia Kanpotarrak objektu bera erabiliko du mendeku tresna gisa [F397]. Funtsean, Eastwoodek planteatu nahi du justizia eta legea elkarrengandik erabat independenteak diren ikusmoldeak direla. Westernak ulertzen duen bezala, bi justizia mota daude: bata legearen barruan dago eta bestea kanpoan. Zartailua, kasu honetan, helburu baterako bitarteko bat baino ez da, zeregin jakin bat betetzeko balio duen tresna. Nork jotzen duen eta nork jasotzen duen da justizia mota bat bestearrengandik bereizten duena.



F 396



F 397

American Sniper dagokionez, latigoak forma modernoagoa hartzen du eta, western kamuflatua den heinean, tresna hori ere kamuflatua agertzen da. Zehazki, gerrikoa da, janzeraren osagarri gisa sortu bazen ere, tradizioz etxeko fusta gisa erabili izan da, onartezina den portaera jakin bat zigortzeko: etxe tradizionalaren ikuspegitik, zeregin hori aitari dagokio. Horrela, bere erabilera pedagogia kontserbatzaile batekin lotuta dago, jokabide txar bat, beste behin ere, zigor bezala minaren bidez arindu behar dela ezartzen duena. Hori da Chris Kylek bere gurasoarengandik [F398 eta F399] jasotzen duen heziketa: Wayne.



F 398



F 399

6.3. Nomadismoa eta Sedentarismoa

Western generoaren ezaugarri nagusietako bat da sedentarismoaren eta nomadismoaren artean egiten duen bereizketa. Oro har, Mendebalde Basatian girotutako filmetan, hiri jakin bat sortzen eta eraikitzen ari diren biztanle batzuk izanen dira. Horiei dagokie sedentarismotzat hartzen den ikuspuntu “filosofikoa”; hau da, lurralde zehatz batean etxebizitza kokatu eta horretan bertan bizitza eta familia garatu, herri, gizarte eta komunitate bat ezarri arte. Ikuspuntu hori estu-estu lotuta dago hasieran AEBtako banderak iradokitzen zuenarekin, baina hemen, Eastwoodek perspektiba hori zuhaitzen erroekin uztartzen du. Zuhaitzak, izan ere, kaliforniarraren figura garrantzi baino garrantzitsuagoa dute, horiek agertzen diren filmetan berebiziko pisu narratiboa baitute.

Arboleak, izatez, Eastwooden narrazioen pertsonaia ororen motore narratibo gisa funtzionatzen baitute. Hau da, zuhaitz bat agertzen den bakoitzean, pertsonaia bere etxetik edota mundu ezagunetik irteteko planteatzen den egoera batekin uztarturik daude. Horrek esan nahi, nomadismoa, mugimendua, bidai iniziatikoa, abentura eta drama areagotzera eramaten duten elementu erretorikoak direla. Horiek erroekin kontrastatuz, ikusiko dugu zelan eta nola zuhaitzen presentziak pertsonaia protagonista bakoitzaren bizitza goitik behera nahasten duen.

6.3.1. Zuhaitza

Zuhaitza hautatutako obretan zehar hainbatetan errepikatzen den figura da. Eastwoodek naturako elementu hauek erabiltzen ditu esanahi batez hornitzeko, bi zentzutan banatu daitekeena. Alde batetik, zuhaitza hertsiki lotuta dago heriotzarekin. Zuhaitza pertsonaia baten ondoan ikusten den bakoitzean, heriotza, galera, atsekabea edo mina hari lotuta egongo dira ezinbestean. Bestalde, zuhaitza non landatu den edo non haztea erabaki duen berebiziko garrantzi du, westernaren gai handietako batekin harremanetan jartzen baitu: natura basatia kulturaren aurka kontrajartzen duen betiereko gatazka; *Wilderness Gardenen* aurka edo, beste era batera esanda, gizakiak natura kontrolatu, azpiratu eta etxekotzeko duen beharra eta hura konkistatua izan ez dadin egiten duen erresistentziaren arteko gatazka.

Unforgivenek maisuki azaltzen du hori guztia, narrazioan zehar banandutako bi zuhaitz erakutsiz. Horietako bat, hasieran, lur etxekotuan kokatua dago, William Munny eta bere familiaren etxean, Klaudiaren hilobiaren ondoan. Honela, bere emaztearen heriotzarekin estuki lotua geratzen delarik, hildako emakumearen izpiritua, nola edo hala, berrargitzeko landatu zela dirudi. Berak eskatu zion Williami alkohola uzteko, eta iraganean ez bezala krudela edo bortitza ez izateko, gizarteko kide izateko. Hitz batean: zibilizatua izateko [F400].

Beste zuhaitza guztiz kontrakoa da. Narrazioaren amaieran agertzen da, gizon bat modu koldarrean hiltzeagatik moralki eta fisikoki eraitsitako Kidek erakusten du, horregatik lurrean botata dago *cowboy* gaztea, negarka eta etsita [F401]. Horrela, zuhaitz hori berriro heriotzarekin lotuta geratzen da. Baina bada gehiago, zuhaitz hori Big Whiskey mugakide duten lurralde-ertzetatik urrun hazi baita. Arrazoi honegatik, zuhaitz basatia da, irudikatzen duen justizia kodea bezala: mendekua. Zuhaitz horren pean, Williamek ezagutuko du Ned erail egin dutela. Honela, Arbola-Heriotzaren arteko lotura berriz azpimarratuz. Egia da Klaudiaren zuhaitzaren itzalpean dagoen bitartean, bere eraginpean, Williamek ez duela edaten; orain, ordea, alkohola hartu behar du. Whiskia edaten du bere lagunaren zorigaiztoko berria digeritu ahal izateko, eta une horretan dagoen zuhaitza irudikatzen du Williamek hartuko duen erabakia: Ned mendekatu.

Beraz, zuhaitz bikotea, Neden bikotearekin izenarekin errimatzen duena: Sally “Two Trees” eta narrazioa irekitzen eta ixten duten planoen artean biko errima formala ezarriz (lanari, aurrerago garatuko den beste interpretazio bat emateko ere balioko dutenak).



F 400



F 401

Zuhaitzaren osagarri diren bi esanahi horiek, bizitza/*Garden* eta heriotza/*Wilderness*, kaliforniarraren gainerako lanetan errepikatzen dira, westernak edo western kamuflatuak badira ere. *The Outlaw Josey Walesen*, protagonistak bere familia lurperatzea erabakitzen duenean, eta bere hilobiaren gainean zuhaitz bat landatzea, berraragitze bezala balio duena, bizimodu baten ordezkari bat jarritz. Zuhaitz bat etxean [F402], beste bat natura basatian [F403]. Hala ere, bi kasuetan, zuhaitzek lasaitasun une bat ematen diote protagonistari, arnasa hartzeko momentu berezi bat, emaztea eta semea galtzeak eragindako mina gainditzea lortu baitu. Eta ehorzketaren hariarekin jarraituz, Meganen txakurra *Pale Riderren* hiltzen dutenean, gaztea zeruei laguntza eske dagoen une hartan, bere maskotagatik otoitz egin eta lurperatzen duelarik [F404], baso galdu baten barruan eta, nola ez, zuhaitzez inguratua [F405]. Deigarria da eszena honen xehetasun bat. Izan ere, Meganek basatia dirudien baso batean lurperatzen du bere etxeko animalia, baketsua izan arren, laino beldurgarri eta misteriotsu batek inguratzen du lekua. Eastwoodek zinta horretan antzetzten duen pertsonaia bezain beldurgarria da lauso hura. Hala ere, *Pale Riderren*, gaikako borroka nagusia Naturari Kulturaren aurka egiten diona da, hau da, lurra etxekotzea dakarren erronkaren luzapena. Lan honetan naturaren ondasunak modu iraunkorrean ustiatzeko metodoak defendatzen dira, ingurumena errespetatzen duen biziraupena lortzeko, planetaren osasunaren kontura aberasten saiatu beharrean. Horrela, Carbon Canyonen paisaia hondatzen duen dinamitari meatzarien tontor apalak dagozkio, eta Zaldizko Beluriarekin doan zaldi zuriari, Coy Lahooden trenbidea eta ferrokarrila.



F 402



F 403



F 404



F 405

Eastwoodek naturaren eta heriotzaren formula hau era askoz gordinagoan errepikatzen du *Mystic Riverren*. Izan ere, beste kasu guzti-guztietan hilotza eszenaratu aurretik lurperatua izan bada, *Mystic Riverreko* poliziek gertaera honi aurrea hartzen diote, basakeria ulertezin horren ezusteak istorioko protagonistak ustekabean harrapatu balitu bezala.

Gainera, Eastwoodek zuhaitz bat hilda erakusten duen lehen aldia da ere, berraragitzeko aukerarik gabe uzten du joandako pertsonaiari. Izaki bizidun baten ibilerak behintzat beste baten garapenerako balioko duela jakiteak dakarren lasaitasunik gabe. *Mystic Riverren* bortizkerian eta giro ezkorrean ez dago kontsolamendurik. Sufrimendua kontakizunak erakusten duenaz harago jarraituko du., Sean Devinek keinu baten bidez jakinarazten baitio bere atzetik ibiliko dela Daven erailketagatik, hots, bortizkeria ez da kontakizunarekin bukatzen, horren amaieratik harago baitago.

Katieren gorputzera itzuliz, aipatzekoa da hau Pen Parken aurkitua dela, Penitentiary Parkeko txikigarria [F406]. Hau da, lege sozialaren kontra aritu ziren gizonez gainezka zegoen espetxea; edo, bestela esanda, justizia kontzeptu propioa praktikan jartzeagatik askatasunik gabe geratu izan ziren gizabanakoak. Hemen lege sozialaren eta lege naturalaren arteko borroka hura kamuflatua sartzen da jokoan, izaera etxekotu legea basatia denaren kontra. Beste lan batzuetan esplizitua bazen ere, western kamuflatu honetan dialektika hori ezkutatuta dago, baina egon badago.

Zuhaitzetan berraragitutako heriotzaren logika berreskuratuz, *Unforgivenen* Klaudia izpiritu onberari bere zuhaitza egokitzen baldin bazitzaion, Josey Walesen familiari edo Meganen maskotari bezala, hemen zuhaitz bakoitza Penitentiary Parken bizi, hil edo kondena bete zuen preso bakoitzaren izpirituarekin lotu ahal izango litzateke. Honela, preso bakoitzari zuhaitz bat legoke, baso oso bat eraiki arte. Horien izaera basatia mantenduko litzateke arbola horietan guztietan, etxekotu gabeko gunea nolabait iradokiz.

Era berean, gaizkiaren gune hartan ez dago tokirik hain onbera zen izpiritua berraragitzeko, Katieren kasua da hori. Pen Parkeren zuhaitzak leku horren iraganak iradokitzen duten zuhaitzak eta landareak ditu, esan bezala, presoan. Hortaz, gune basati hori ez da Katie berraragitzeko toki aproposa ezta koherentea ere. Horregatik, bere alboan ez da zuhaitz bizirik erakusten, enbor hil eta usteldu bat baizik [F407], Katieren gorpuaren egoerarekin paralelismoa gauzatuz. Eastwoodek ez du bizitza bat beste batekin ordezkatzeko duen zuhaitzik erakusten obra honetan.



F 406



F 407

Gran Torinon, deigarria eta azpimarragarria da Thao [F408], Shane bezala (*Shane* obran) [F409], bizilagun baten lorategitik tokoi bat erauzten saiatzen den eszena, bere bizitza hartzen ari den norabideari buruz atsedean hartuz eta hausnartuz, zuhaitzaren oinetan [F410]. Une horrek *Unforgiveneko* Kidekin errima formala gauzatzen du [F411]. Halere,

bi eszenen arteko kontrasteak westernaren eta bere pareko kamuflatuaren arteko logika ezkutua ulertzeko balio du. *Gran Torinon*, Thao bere auzoan dagoen zuhaitz baten sustraien ondoan atsedean hartzen erakusten da, bizilagun baten lorategian. Tokoi horrek gizakiak natura bere beharretara makurtzeko egiten duen ahaleginaz hitz egiten du, sedentarismoa lortzeko ahalegini buruzko ekintza bat da eta. Hala ere, Eastwoodek nolabaiteko ñabardura propioak ematen dizkio, ekintzaren zentzua bera sakontzen dutenak. Izan ere, kaliforniarrak komunitate bat eratzeko beharra estrapolatzen du, norberak bere burua eraikitzeko egintzarekin berarekin. Besteei laguntzeko ahaleginean, norberak auto-errealizazioaren bidea aurkitu behar du. Eta gakoa ahaleginean datza, emaitzak emaitza, Eastwooden zinean asmoa berezko garrantzia dauka, horregatik ez da erakusten Thao tokoa lorategitik ateratzen –*Shanek ez bezala*–.



F 408



F 409



F 410



F 411

Bi filmetako gazteak hazkunde pertsonaleko eta garapen moraleko prozesu bat bizitzen ari dira. Eastwooden zineman mota horietako hausnarketak estu-estu lotuta daude maskulinitatearen ulermen eta ikuspegi zehatz batekin, bide batez esanda, western generoarekin partekatzen duen gai batekin ere. Bi planoen arteko ezberdintasun nagusia, Thaoren nekea eta lurrean botata egoteko arrazoia ondo egindako lan batek ematen duen asebetetzean oinarritzen da. Kidek, aldiz, gizon bat hiltzen du eta indarkeria ez dela bidea ulertzen du. Izan ere, ekintza hori moralki eta fisikoki eraitsi egiten du, horregatik dago lurrean, lotsaz negarrez, zimikoak jota (lehen esan bezala). Bere hilketa prozesu zibilizatzailean atzerapauso bat da. Kaliforniarrak ez dio utziko Thaori akats hori bera egiten. Hortaz, mutiko asiarraren jarrera eraikitzailea, nola ez, etxekotutako eremu batean garatzen da, hots, lorategian. Aitzitik, Schofieldek begiak ireki ditu behingoz eta ikusi du indarkeriak dakarren mina eta sufrimendua, bai besteei, bai nor bere buruari. Non eta natura basatian gauzatzen da bere damutasunaren sekuentzia.

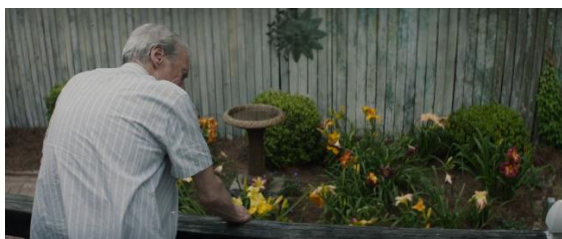
American Snipperren, Bigglesen hiletan, Eastwoodek, zuhaitzez betetako hilerri militarra erakusten du. *Mystic Riverreko* Penitentiary Parken antzeko ariketa batean, zuhaitz bakoitzari, hildako soldadu baten arima egokitu dakiokelarik. Hala ere, Katieren hilotzaren kontrastean (leku horretan berraragitu ezin zena eta behar ez zuena), hemen

bai, Bigglesek badu irudikatzen duen zuhaitz bat [F412]. *Unforgiven* eta *The outlaw Josey Walesen* errezeta bera, kasu honetan armada oso bati eskainia, familia oso bati.



F 412

Eta, horren harira, azken adibidea *The Mule-ena* dugu. Film honetan Earl Stone, loreak landatzen dituen agurea, hiru lirio hibrido desberdin eskaintzen dizkie bere senideei, gehien maite dituen pertsonak baitira: Mary, Iris eta Ginny, hurrenez hurren. Gizarte zibileko ordezkariak diren heinean, euren buruen isla diren loreek lorategi batean egon behar dute, nahi eta nahiz ez. Horrela ikusi eta ulertu dezakegu Maryk bere etxeo lorategitxoan landatzen dituen lirio sorta horretan. Earlek horiei begiratzen dienean bere emaztea hil egin bezain laster, *Unforgivenen*, *The outlaw Josey Wales* eta *Pale Riderren* azaldutakoa burura datorkigu [F413]. Gainera, film honen amaieran Earlek egiten du aipatutako obra guztietan protagonistek aurrera eramaten duten ekintza berdina: landare bat landatu lagun maitea ordezkaturako duena. Filmak amaiera ematen dio narrazioari Earl, espetxeratuta dagoena, loretxo bat landatzen ari den bitartean eta bere emaztearekiko maitasuna iradokitzen duen tatuaje bat erakutsiz [F414].



F 413



F 414

6.3.2. Sustraiak

Horrezaz gain, zuhaitzek garrantzi handiko bigarren irakurketa eskaintzen dute. Izan ere, naturaren osagai horrek bi zati ditu. Alde batetik, ikusten dena: enborra, adarrak, hostoak, kopa eta fruituak (izatekotan). Bestetik, ezkutukoa, erakusten ez dena, lurrarekin lotzen duena: sustraiak. Izan ere, zuhaitzaren sustraiak “erroak egin”, (hitz batean: errotu) westernaren eta Eastwooden lanen etengabeko gaietako bat da. Kolonoaren sedentarismoan irudikatutako ideia edota jarrera, lur berri batean ezarri nahi duena, “sustraiak bota”, Mugako Heroiaren nomadismoarekin talka egiten du, abenturazale amorratua baita. Etengabe mugitzen ari den pertsonaia, leku batetik bestera, gizarte baketsu bat osatzeko oinarriak jartzea lortzen ez duten komunitateen arazoak konpontzen ari delako.

Azpimarratu den moduan, westernaren aurkakotasun tematiko gorenetariko bat sedentarismoa eta nomadismoa aurrez aurre kokatzen duena da. Westerna zibilizazioaren eta naturaren arteko dialektika sakon batean datzala argi geratu bada ere, kaliforniarraren

zinean konfrontazio hori etxe bat esertzearen, hots, familia bat osatzearen eta galtzearen artean datza. Hemen paralelismoa argia da: leku batean sustraiak botatzea, adar ugari eta luzeekin haztea –zuhaitz genealogikoa bezala– eta, batik bat, ez mozteko borrokatzea. Eastwooden zineman nomadismoa sedentarismoaren menpe dago. Etxetik irteteko beharra familia babesteko. Hala erakusten dute *American Sniper*, *Unforgiven*, *The outlaw Josey Wales* edo *The Mule* narrazioek, westernak (edo kamuflatuak) gorabehera.

Etxea babestea eta defendatzea da aitaren betebeharra Eastwooden zineman. Bere protagonistak, zuhaitza bezala, bi erditan zatitutako izakiak dira: erakusten dena eta itzaletan dagoena. Hortaz, pertsona(ia) horiek zeharo banatuta itxura eta egoera emozionala artean. Izan ere, gizaki horien errealizazio pertsonala familia-zirkulu bateko kide izateko edo, hobeto esanda, euren sortzeko beharra asetzean datza zuzenean. Hau da, bere aitatasun-sena betetzea eta horrela sustraiak botatzea.

Ardatz tematiko horiek guztiak ere maskulinitateari elkar loturik daude. Horregatik, zapuztu- eta erdibitutako gizaki horiek guztiak zipriztintzen dituen gogoeta, guraso onak izateko gaitasun ezagatik sentitzen duten erruan datza. Bestela esanda, beraiek, eta ez kanpoko eragileek, beren zuhaitza moztzen dute, euren familia batasuna hausten dute.

Hori dela eta, William Munnyk ez du bere “baserria” aurrera eramateko gai izango, eraiketa da bere ogibidea, horretan benetan trebea baita (hori lanbidetzat har badaiteke), eta bere familiaren zoritxarrerako, bere seme-alabek gosea pasa behar dute. Beste horrenbeste gertatzen da Josey Walesekin, bere etxea Bota Gorrien eskuetan galdu ondoren, mendekuaren bidetik jotzen baitu. Azkenean, beste familia mota batekin hasteko oinarriak jartzea lortzen duenean, toki horretatik ihes egitea erabakitzen du, bakarrik noraezean ibiltzeko. Zaurituta, ezerk ez ditu bere maiteak berreskuratuko, are gutxiago mendekua. Berriz ere, sedentarismoa nomadismoaren kontra: baten presentziak bestearen desagerpena suposatzen du. Bere familia mota berria etxalde bat topa ostean, Walesek – narrazioan nomadismoak hartzen duen figura– handik joan behar du.

Logika hori bera aplikatzen da *Mystic Riverren*, non hirukote protagonistak haurtzaroan haietako batek jasandako trauma partekatzen duen. Dave Boyle baino gutxiago bada ere, hiru lagunek euren bizitzak nahitaez hautsiko dituzte pederasta bikotearekin izandako gertakariaren ondorioz. Horrela, hiru aitek ez dituzte lortzen, hogeita bost urte geroago, guraso lanak betetzea, aitaren eginkizun babeslean huts egiten dute, alegia. Jimmy kartzelan egon da eta bere alaba hil egin dute Daverekin amaitzeko arrazoi justifikatugabe beragatik. Soto hartatik ihes egitea lortu zuen unetik Dave izateari utzi zion tipo bera. Bere seme Mikek, neurri batean, bere aitaren tristura eta depresio kutsu hori jasoko du, Daveren herentzia emozionala. Isolamendu sozial eta sentimental hura, gainera, hirugarren lagunak partekatzen du ere. Sean polizia da eta alaba bat izan berri du, eta ez daki ezta bere izena ere. Laurenek bere senarrarengandik aldentzea erabaki du, inor harengana hurbiltzen uzten ez baitu, ez fisikoki ez sentimentalki. Sean oskol baten barruan bizi balitz bezala portatzen da eta Laurenek ezin du jarrera hori duen gizon batekin jarraitu. Hortaz, poliziak ere bere bizitza hautsi du eta, nola ez, ezin izango du aitaren zeregina gauzatu, Laurenek ez baitio utziko.

Familia hautsiaren gaia eta hura pitzatzeaz arduratzen den aita ere errepikatzen dira *Gran Torino*, *American Sniper* eta *The Mule* filmetan. Lehenengoan, Walt erabat kontrajarriak diren bi familia ereduaren erdian dago. Kasu honetan, aita bati esleitzen zaizkion zeregin

material guzti-guztiak bete ditu: seme-alabak elikatzea, babestea eta hezte. Hala ere, emozioei dagokienez, protagonistak onartzen du ez dituela benetan ezagutzen bere semeak. Afektu-, belaunaldi- eta kultura-distantzia gaindiezina da. Hori dela eta, Waltek bere arreta beste “seme” batengan iraultzea erabakitzen du, agurearen irakaspenak bereganatzeko prest dagoena.

Beste agure batek, Earl Stonek, aurrekoaren akats bera egiten du: arlo materialari sentimentalari baino garrantzi gehiago ematea. Edo, hobeto esanda, bizitzaren alde profesionala familiaren aurretik jartzea. Earlek senideak babestu beharrean, bere lirio preziatuekin ematen zuen denbora, lore horiei bere arreta eta maitasun guztia eskainiz, bere emazte eta alabei baino. Amaieran, Earlen familiak protagonistaren hanka sartzea barkatzen dute. Agureak kontzientzia lasai duela sartuko da espetxera.

Obrak erakusten duen amaierako sekuentziaren azken kamera-mugimenduak itxaropenerako sarbidea ahalbidetzen duela dirudi. Kamera espetxearen hesia gaindituz ateratzen duen azken *travelling out*-ak. Hau da, zinematografikoki, Earlek kokatzen duen plano espetxetik ateratzen du, kamera urrundu eta altxatu egiten da. Zentzu metaforikoan, protagonistak hegan eta nolabait, ihes egitea lortzen du.

Guztiz kontrakoa gertatzen da *American Sniper* gudako beteranoarekin (aurreko biak Koreakoak izan ziren) eta honen bi familia ereduarekin ere. Taya eta bere seme-alabak, alde batetik, AEBetako Armadako anaiak, bestetik. Chrisen erabaki behar du zein salbatuko dituen, zenbat eta gehiago hurbildu gerrara orduan eta gehiago urruntzen baita etxetik. Hau da, betebeharrak militarrekin duen arduraren aurretik jartzen du. Chris Earl Stoneren hutsegite bera egiten ari da. Hala ere, beranduegi izan baino lehen etxera itzuli egiten da. Bere anaia militar guztiak salbu utzi ondoren, bere familiarekin egotea erabakitzen du. Tayak etxean geratzeko presionatzen duen arren, ez du gorrotatzen Mary, Iris eta Ginny bezala.

Gurasoen falta, zauritutako gurasoak eta zatitutako gurasoak. Horiek guztiek dilema gisa planteatzen den erabaki bat hartu behar dute: aukera batek bestea galtzea dakar. Eastwooden lanak ez dira argiak jarrera honetan, ez baita erabaki batean ala bestean erabat kokatzen. Itxaropen pixka bat izateko baimena ematen die haietako batzuei, beste hainbati onespenez hori kentzeko. Gurasoen betebeharraren kontua dago beti hor, eta zeregin hori maskulinitatearen buruzko hausnarketaren parte da.

6.4. Alteritatea

Westernak bere unibertsoan bizi diren pertsonaien sorta berezia du. Hainbestetan errepikatu dira, ezen leku berezi bat irabazi baitute Mendebalde Basatiaren kosmosean; izan ere, horrelako gizon-emakumerik gabe, beren ezaugarri eta jokabide-koderik gabe, ez legoke generorik. Tokiko sheriffa, legez kanpoko bidelapurra, apaiza, bizargina, tabernaria edota maistra beharrezko figurak dira narrazioa garatzeko eta ekintzak gauzatzeko. Hala ere, zerrenda horren barruan, bi pertsonaia bereziki nabarmendu daitezke, genero horretan bertan eta Eastwooden obran interes berezia duten bi agente mota: Mugako Heroia eta Natiboa.

Aztertutako film guzti-guztietan aurki daitezke bi pertsonaia, bi irudiak, bi arketipoak. Batzuetan, pertsonaia horietako bakoitzak betetzen duen papera aldakorra da, etsai edo lagun; laguntzaile edo aurkaria izan daitekeelarik, kasuak kasu, bere funtzio narratiboaren

arabera. Deigarria da, ordea, Eastwoodek figura horietako bakoitza bere ñabardurekin nola eratzitzen duen. Kaliforniarrak bere unibertsoko pertsonaia guztiak animalizatzen ditu (aberetzearen aldagai bezala har daitekeen kontzeptua), hau da, gizakiaren berezko atributuak eta ezaugarriak kentzen dizkie, pertsonaiak animaliatzat hartuz.

Hori azpimarratzea garrantzitsua da; izan ere, western klasikoaren hastapenetan, iragana, psikologia, argudio, garapen intelektual eta moralak (hitz batean, nortasuna), ez zuen pertsonaia bakarrik Natiboa zen, bertako amerikarra. Kultura, arraza eta etnia horretako gizonak, emakumeak eta haurrak berez ziren gaiztoak, eta natura basatia (komunitate zibiletik urrun) haien eremua zen, haien lurraldea, mugaz haraindi. Hau da, mendebaldekoen ikuspegitik, natiboak munduko gainerako animalien arau darwinista berberen pean arautzen ziren: indartsuenaren legea.

Irakurketa horrek guztiak garrantzitsua aldatzen du buruzko hausnarketa bat azpimarratzen. Izan ere, westernen Bertakoa izan da historikoki bestea, etsaia, mugaz haraindi dagoena (*outlawarekin* batera). Westerna Amerikako Estatu Batuen jaiotzaren kontaketa mitikoa izanik, indioa izan da “ipuin” horren aurkari nagusia, beldurra eragiten eta isurtzen zuen pertsonaia basatia, etxekotu ezina. Eastwoodek aldatzea horren ikuspuntu biak jorratu ditu bere obran. Hau da, batzuen zein besteen alde eta kontra aritu da obra jakin batzuetan edo besteetan. Zentzu horretan, nahiko neutroa izan da eta aldatzeak eskaintzen dituen baliabide narratibo orok baliatu ditu obra bakoitzaren xedearan mesedetan. Horren ildotik, bertakoaren figura laguntzaile edo etsai gisa aurki daiteke, kasuak kasu.

Eastwoodek, bere lanetan, animalien portaeraren kontzeptu hori bere obrako pertsonaia guztietara eramaten du, mugaren alde batera zein bestera. Horrela, indartsuenaren legea arau bihurtzen du, benetako legea edo lege zaharra, hots, arauen artean arau. Odol-kode hori pertsonaia batzuek erabiliko dute komunitatean bakea ezartzeko, beste batzuek bakea suntsitzeko, eta hirugarren batzuek ez dira gai izango “legeak egiteko”, haien jarrera pasiboa, bakezalea edo koldarra baita. Horrela, indioaren animalizazio tradizionala Eastwooden munduko kide guzti-guztietara estrapolatzen da. Kosmos honetan, animalia bakoitzak besteari aurre egin behar dio –hori da natura basatian gailentzen den jarrera–. Borondateen arteko borroka, gizakia eta westerneko pertsonaiak definitzen duena, hurrenez hurren.

6.4.1. Indioa

Indioa, *Red skin-a* edo natiboamerikarra westernaren pertsonaia animalizatuena (izan) da. Mendebaldeko ikuspegitik, pertsonaia hau gaiztoa da berez, eta, lehen esan bezala, basamortua, *Wilderness* da bere lekua. Komunitate zibilaren barruan, sheriffak bere legea inposatzen du, baina, mugatik haratago, beste arau batzuek zuzentzen dute bizitza. Toki horretan indartsuenaren legea dago, natiboamerikararen jaioterria. Bere munduaren gogortasunak indartsuago bihurtu du, natura bezalakako inguru lehiakor batean bizirauteko beharrak zizelkatua, belaunaldien artean transmititutako jakituriak orain erraz mugitzen jakitea eragin du. Hau da, natura ulertzen du, irakurtzen daki, beste animalia batzuek edo beste gizaki batzuek utzitako arrastoa interpretatzen du, zeinak, indioaren begirada basatirako, gauza bera ematen baitu, biak berdin tratatzen baititu, biak ehizatzen baititu: batzuen haragia jaten du, besteen ilajeak biltzen ditu.

XX. mendeak aurrera egin ahala, bizitza errealeko bertakoek zein pantaila handian proiektatutakoek eskubide zibilak, psikologia eta, beste ezeren gainera, duintasuna eskuratu zituzten. Westernak neurri berean eboluzionatzen zuen eta erritmo berean, tradizionalki jorratu izan dituen gai berberei buruzko ikuspegi desberdinak eskainiz. Horrela, onak oso onak eta gaiztoak beste hainbeste bihurtzen zituen polaritate tematiko eta narratiboa apurka-apurka pitzatzen hasi zen. Ez sheriffak, ez defendatzen zituzten legeak, ez ziren biztanle guztiarentzat atseginak, eta indioaren irudia, westernak hainbeste urtean birsortu zuen bezain beldurgarria eta geldiezina zen. Kolore sorta berriak eta tonu berriak gehitu zitzaizkion dena “zuria” edo “beltza” –agian hobe esanda: “zuria” edo “gorria”– bezala ulertzen zuen mundu horri.

Eastwooden zinema westernaren kontzepzioaren bilakaera horren zordun da. Amerikar natiboaren irudia duintzen parte hartu du. Pertsonaia hura, berak zuzendutako ia westerna guztietan aurki daiteke, baita western diruditen eta,aldi berean, kamuflatutako westernak ez diren lan guztietan ere.

Hala ere, bi blokeetako lan bakoitzean agertzen diren bertakoak (edo natiboak) bereizketa funtzional narratibo handia dute. Western-en lehen blokeko *Red-skinen* funtzio eraikitzaile eta baketsua erakusten dute (laguntzaile) narrazioko protagonistarentzat. Guztiz kontrakoa gertatzen da bigarren blokea osatzen duen obra bakoitzaren “indio-kamuflatuekin”. Western kamuflatuetan, bertakoa protagonistaren etsaia da, garaitu, geldiarazi edo ezabatu behar duen norbait, hurrenez hurren. Gainera, aipatu behar da “indiar” horiek guztiak arraza zurikoak ez diren tipoak antzezten dituztela. Bata Ekialde Hurbilekoa, beste txinatar jatorrikoa eta, azkena, mexikarra. Hirurak dira, nolabait, Azala Gorriaren aldagai narratiboak, gizon zurien aurka egiten dutenak.

Unforgiven-en Sally Two Trees- ez gain, *Little Moonlight*, *Lone Watie* edo *Ten Bears* bezalako pertsonaiak, amerikar jatorrikoak, Josey Walesen kausarekin bat egiten duten eta babesten duten pertsonaiak dira. Izan ere, Joseyren etsaiak bere arraza, etnia eta kultura berekoak dira, guztiak zuriak. Hots, Bota Gorriak, europar jatorriko estatubatuarrak.

The outlaw Josey Walesen agertzen den bertakoen hirukotea herri honek kolonizatzaileek bere lurraldea konkistatu zutenetik jasan dituen hiru suntsipen prozesu mota sinbolizatzen ditu. *Little Moonlight*, emakume gazte eta ederra, esklabo bihurturik bizi da eta gizon batzuek menderatzen dute, Joseyk ezabatzen dituen arte. *Ten Bears*, bere tribuko buruzagia, pertsonaia karismatikoa da, Joseyrek batera doazen kide guztiek miresten eta errespetatzen dutena. Bi gizonak negoziatzen ari dira lurraldea partekatzeko eta akordio baketsu batera iristea lortzen dute. Sekuentzia horrek, neurri handiagoan edo txikiagoan, Estatu Batuetako jatorrizko herri amerikarraren egungo egoera adieraz lezake.

Lone Watiek, kontakizunean zehar agure bat izan zen arren, umetan, Malkoen Bidezidorra bezala ezagutzen den desplazamendua jasan zuela dio: migrazio edo exodo bat indiar nazioetarantz, non milaka amerikar bertakoak hil ziren, horien artean, bere gurasoak. Agure honek amerindiar herriari men egin zion lurralde, kultura, etnia eta nortasunaren galera irudikatzen du. Horrelaxe galdu du *Lone Watiek* bere herriaren maltzurkeria, natura basatian mugitzeko dohaina: Josey Wales bezalako gizon zuri trakets eta zakar batek basoaren erdian harrituko du, bere habitat naturala zena. Orain, Nazio Indietako “tribu zibilizatuetako” batekoa da eta Abraham Lincoln identifikatzen zuten

arropak janzten ditu. Hau da, hitzaren zentzu zabalean desnaturalizatu da, bere bertako ingurune naturaletik bereizi delako. Hala ere, ez du muga barruko mundura egokitzen jakin. Lone Watiek nortasun arazo hori Lincolnen jantziak erre eta bere herriko gerra makillajea hartuz konpontzen du.

Pertsonaia honek indioaren irudiaren bigarren blokean bere burua defendatu eta identifikatu nahi duena konfiguratzen du. Izan ere, ez da larruazalaren kolorea, ezta estetika bera ere, westernaren indioa duintzen duena. Borrokarako gaitasuna baizik, Estatu Batuen potentzia teknologiko eta militarren aurrean erresistentzia jartzeko kapazitatea izatea. Westerna Mendebaldeko Basatiaren Konkistaren eta Estatu Batuen jaiotzaren kontakizun mitifikatua dela esan bada ere, *Garden* eta *Wildernessen* arteko talka filosofikoa, naturak konkistatua ez izateko, erauzi ez zedin borrokatzen zuen tokiaren sustraiak bezala, konkistatua izatea eragotzi zuen erresistentziarena, natiboamerikar herria horren guztiaren giza ordezkaria da, karga sinboliko eta ideologiko horren guztiaren ikur pertsonifikatua.

6.4.2. Egungo “indioak”. Ezkutatutako bertakoak

Ikerketa honetan *Bronco Billy* obra erabili da azterketa-bloke batetik beste batera modu ez hain malkartsuan pasatzea ahalbidetzen duen banda gisa. Hau da, western garbiak diren film batzuetatik horren ez argiak diren beste batzuetara jauzia egiteko tranpolin gisa. Bide batez, *Bronco Billy* western bat ez den baina hartaz mozorrotzen den narrazioa eratzen du. Gauza bera gertatzen da film honetan agertzen diren estatubatuar natiboekin, izan ere, Lorraine Clearwater eta Chief Big Eagle jatorriz mendebaldarra (edo kaukasiarra) den senar-emazte bertakoen itxurak egiten dituzte. *Bronco Billy* buru duen Mendebaldeko Basatiaren saio edota emanaldiaren barruan, ezkontza honek indioei dagokiona birsortzen du. Ikuskizunaren barruan zein kanpoan, bi pertsonaiak indiarrak bezala janzten dira, haiek bezala hitz egiten dute, haiek bezala jokutzen dute, jakinda ere, mozorroturik daudela eta europar-jatorrizkoak direla. Dena modu puztu eta estereotipatuan (gauza bera gertatzen da *Bronco Billy*rekin berarekin eta cowboyaz ematen duen irudiarekin), western tradizionalak kultura honi buruz ezarri duen irudia parodiara eramaten dute.

Mozorroak gorabehera, borroka hori irudikatzen duten hiru pertsonaia nabarmendu nahi ditugu hemen. Natiboamerikar herriaren borroka indar estatubatuarren aurka, modu kamuflatuan, inplizituan. Amerikar kontinentearen ekialdetik etorritako indarren kontra, indigenek bizi izan zuten nor baino nor gehiagoa.

Lehenik eta behin, *American Sniper*rek Chris Kyleren *cowboy* garaikidea erakusten du azalean. Bere nemesi narratiboa, era berean, indiar bat da, edo, hobeto esanda, bertako bat, Mustafa ez baita inoiz bere etxetik irteten borroka egiteko. Izan ere, siriarra da, eta Iraken borrokatzen du; nolana ere, bi nazioak Ekialde Ertainekoak dira, eta biek atzerriko eta amerikar indarren aurka borrokatu dute historia garaikidearen uneren batean ala bestean. Estatu Batuak XIX. mendean zehar kontinentearen mendebalderantz hedatu ziren bezala, gaur egun globoaren ekialderantz ezartzen dute beren eredu ekonomikoa. Hau da, “Ekialde basatirantz”, Eastwooden filmeko *Navy Sealsek* deitzen duten bezala.

Mustafak aurrez aurre jartzen ditu teknologian, militarrean eta ekonomian goi mailako indarrak, western klasikoetako bertakoak bezala. Hala ere, haiei gerta bezala, frankotiratzaile siriarrak ez du bere kausa ulertzeko moduko justifikazio narratiborik.

Kyle emakumeak eta haurrak hiltzeko gai zergatik den ulertzeko balio duen iraganerako denborazko jauzia ez da errepikatzen Mustafaren irudian. Horrela, naturaz gaiztoa dela iradokitzen da, Hollywood klasikoak *Red Skinekin* egin zuen antzera. Ezabatu beharreko gaitza, Wayne Kylek zioen bezala, konkistatu beharreko naturaren alde iluna, etxekotu beharreko beste animalia bat.

Bigarren bertakoa *Gran Torinoko* Spider pertsonaia da. Detroiteko auzo bat, Hmong etniako kideek bereganatu dutena, Estatu Batuetako potentzia industrialaren hiri baten barnean. Bertan, Iparramerikako indar ekonomikoaren ikurra izandako azken txokoa Walt Kowalskiren etxean topa dezakegu. Egun, ordea, bai hiria eta baita Estatu Batuetako gizartea aldatu egin dira. Orain, Waltek da, eta ez Hmongak, auzoko atzerritarra. Hasieran, protagonistak ez du onartu nahi bera dela egungo kanpotarra, Hainbat hamarkadatan egon da bere etxean, baina auzo osoa Asiako herrialderen bateko auzo batera aldatu dela dirudi, bertako bizilagunen eta haien ohituren arabera. Estatu Batuen biztanleria kultura, etnia, arraza eta jatorri desberdinetako norbanakoeekin osatutako komunitatea (izan) da, bai iraganean –nazioaren hasiera-hasieratik–, bai eta aro garaikidean ere.

Aniztasun horren ondorioz, edo Estatu Batuek irudikatzen dituzten jatorri, iragan, sustrai eta perspektiben nahasketa horren guztiaren dela eta, westernaren unibertsoa osatu zuten pertsonaiak Walten auzoa irudikatzen duen Amerika berri horretan ikus daitezke ere. Filmak aurkezten dituen pertsonaia eta egoera estereotipatuaz haratago (elizako meza, Walt bertaratzen den bar-saloon, berarekin txantxetan ari den bizargina, Waltek (Sue) erreskatatzen duen dama estualdian e.a.), Thaoren lehengusua den Spiderren pertsonaian gorpuztutako indiarra nabarmentzen da.

Spider da indioak western kamuflatu honetan hartzen duen forma eta haragia. Mustafa bezala, Spider ez da arraza zurikoa, bertakoak bezala. Are gehiago, nahiz eta frankotiratzaile siriarrak bere lurraldean borrokatzen zuen, gauza bera esan daiteke Spiderren kasuan, Walten auzoak aspaldi utzi baitzion europar jatorriko familiak bizi izateari. Izan ere, hori da pisu handiko beste argudio bat: *Hmongak* ez dira arrotz edo kanpotar sentitzen beren komunitatea bizi den auzoan. Waltek berak pairatzen ditu deserosotasuna eta moldakortasuna. Horregatik, Spider bertakoa da eta Walt atzerrikoa.

Spiderrekin jarraituz, bere tribuaren liderra dela, bere bandak bereizten duen ezaugarri bat dago: euren kolore propioa dute, gainontzeko tribuengandik bereizteko eta euren artean identifikatzeko. Kolore hori, nola ez, gorria da. *Red Skin* talde honen nortasuna azpimarratzen duena, azal gorriak [F415]. Hiri-tribu honek beste batzuekin borrokatzen du lurraldearen alde eta bere odol-ahaideak defendatzen ditu. Izan ere, odolak, arraza-sustraiak, garrantzi handia dute obra honetan, talde bateko edo besteko kide izatea markatzen dutelako. Horrela erakusten du mexikar tribu batek Thao erasotzen duenean. Eszena honek gure arreta bereganatzen du, beste hiri tribu honetako buruzagiak, autoa gidatzen duenak, alegia, taldearen agintea hartzen duenak, lepoan armiarma bat tatuatuta daramalako [F416], Spiderren besoa apaintzen duenaren parekoa [F417]. Horrela, indio-kamuflatu batek beste natibo-amerikar bati aurre egin behar dio.



F 415



F 416



F 417

Gainera, aurrez aurreko horretan bi ezaugarri aipatu behar dira, eszena hura western kamuflatuaren izaera azpimarratzen dutenak. Lehenik eta behin, Thaoren aurkako jazarpena, Hmong gaztea, lorategi bat eta errepide bat banatzen dituen hesi handi baten ondoan paseatzen ari den bitartean gertatzen dela [F418]. Eraso, nola ez, asfaltatutako lurraren aldean gertatzen da. Hau da, lorategiak gardena izaten jarraitzen du, natura etxekotua. Hala ere, eremu basatia, hesian sinbolizatutako muga horretatik haratago geratzen dena, zementuzko geruza baten azpian ezkutatuta (kamuflatuta) dago. Izan ere, sekuentzia horri arreta jarritz, soropil-lerro batek espaloia eta errepidea bereizten ditu [F419], Thao iraintzen duten gizonen basati eta bortitzarekin definitzen duen jarrera zibilizatu eta etxekotua mugatuz. Hmong gaztea liburu bat irakurtzen ari den bitartean latindar tribuak erasotzen dio arrazoirik eta justifikaziorik gabe (gogora dezagun: naturalki krudelak, berez gaiztoak). Thaoren jarrera eraikitzailetik (irakurtzen, bere burua haziz), tribuaren jokabide suntsitzailera. Soropilaren alde batetik bestera mundua guztiz ezberdina da.



F 418



F 419

Beste horrenbeste gertatzen zaio Sueri auzoko beste tribu-hiri batekin topo egiten duenean. Lehen latinoak, oraingo honetan afroamerikarrak. Edonola ere, egoera errepikatu egiten da: Sue (eta bere bikotea) basa-asfaltoa lorategi baketsu batzuetatik banatzen duen hesi baten paraleloan paseatzen ari dira [F420]. Mugaren alde batean bikotea jazartua da eta, bestean, lore zuhaixka handi eta izugarri bat altxatzen da. Naturaren edertasun etxekotua animalia(re)n izaera gordinaren aurka, alegia. Gainera, bada beste kontraste sozial bat. Sue Hmong da eta bere bikotea irlandarra da. Hau da,

tribu eta arraza desberdinetakoak dira eta zintak erakusten duen bikote bakarra osatzen dute. Jazartzen dituztenak arraza berekoak dira eta, narrazioak dioen bezala, talde berekoak [F421]. Bi ikuspegi desberdinak talka egiten dute. Auzoaren arauak bertan behera uzten saiatzen direnak horiei eusten direnen arteko borroka. Natura basatian “espezien” arteko nahasketak ez daude ondo ikusita. Otsoak otsoekin, txakurrak txakurrekin eta beste horrenbeste gertatzen da artaldea osatzen duten abere mota bakoitzarekin.



F 420



F 421

Ildo horretan, deigarria da Waltek kostea ahala kostea defendatzen duela bere lorategia eta bere bizilagunena errepidetik lauhazka dabiltzaneren erasoetatik, Spider buru duten *Red Skinetatik*. Bere lorategia, basatiek tokirik ez duten gune etxekotua da. Waltek baratze bat ere badu bere etxearen atzealdean, hau da, etxekotutako naturaren irudikapen bat gehiago [F422]. Eta Thaok bertan lan egitera behartzen du, mutikoa haziz, zibilizatuz, Spider denaren guztiz kontrakoa den horretan sakonduz. Aitzitik, indio-kamuflatu honek bere lehengusua etxeko lorategia zaintzen ikusten duenean, gelditzeko eskatzen dio, bere ustez zeregin horiek emakumeei dagozkielako [F423].



F 422



F 423

Beste ikuspuntu batetik, zentzuzkoa (izan ahal) da natura basatia irudikatzen duena hura manipulazten ari dena geldiarazten saiatzea. Hau da, *Garden* eta *Wildernessaren* dialektika hari erreparatuz gero, Spiderrek nola edo hala oztopatu behar du bere lehengusua, natura etxekotzen ari baita; are gehiago, Spiderrek berarekin kotxean ibiltzera gonbidatzen du, gogora dezagun bere zaldia, bere tribuarekin elkartu eta natura basatian bizitzaz gozatzeko.

Horrela, bi formazio moten arteko gatazka inplizitua azaleratzen da. Konstruktiboa, sedentarioa, zibilizatua; hau da, komunitate-bizitza sinbolizatzen duen guztia: lana, etxea, autoa, bikotea, hau da, Walt eta lege soziala; baratzea eta lorategia. Bestea suntsitzailea eta nomada, askatasunaren alde ilunena da: hau da, mugaz harandiko delituzko bizimodua: lapurreta, tribu osoa etxe tipi batean elkarrekin bizitzea, emakumeak bortxatzea, auzoa beldurtzea. Gizarte zibileko lege guzti-guztiak haustea, nork bereak inposatzeko. Kontratu soziala amaitu balitz bezala jokatzea eta bakoitzak bere araua besteei ezartzea. Irudi batean: baratzean lan egitea edo lorategia suntsitzea.

Antzina, westernaren jatorrian, *outlawak*, Mugako heroiak, Zaldunen Zazpigarren Konpainiak eta Ameriketako Natiboak lauhazka zebiltzan *Wildernessaren* barnean zeuden lautada eta basamortu zabaletan zehar. Orain, narrazio hau girotzen duen XXI. mendean, lehen hutsik zegoen espazio hura urbanizatu eta industrializatu egin da. Hala ere, bere esentzia herabe eta ezdeusak hor dirau. Tribuak banda bihurtu dira, lautadak autobide eta errepide, eta, beraz, zaldiak auto. Hortxe dago western kamuflatuaren bigarren ezaugarria: hiriko tribuen ibilgailuetan.

Waltek 1972ko Ford Mustang(o) bat zamalkatzen du (konkistatzaile espainiarrek Ameriketara eraman zituzten zaldi basatiei erreferentzia eginez); mexikar tribuak Chevrolet Impala bat gidatzen du (1964koa) [F424], beste animalia azkar eta basati batekin harremana duen ibilgailua; eta, azkenik, Spider eta bere tribu asiatar-amerikarra Honda markako (jatorri japoniarra) kirol-auto batean galopan daude [F425].



F 424

F 425

Azkenik, hirugarren indiar-kamuflatua eta aurreko biek bat datorrena, Gustavo *The Mule* filmarena. Gizon hau kartelaren liderra da, eta, amerikar natiboak eta aurreko bi natibo-ezkutuak bezala, ez da arraza zurikoa, eta ez da bizi narrazioak “zibilizatutzat” jotzen duenaren barruan. Lehenik eta behin, jatorri mexikarrek delako, hau da, indiarra eta bertakoa, esplizituki zein implizituki. Gainera, mugaz haraindi bizi da, lurralde- eta lege-ikuspegitik. Bestela esanda, Gustavo Mexikon bizi da, Estatu Batuetatik kanpo. Mustafa eta Spider bezala, sekula ez da bere lurraldetik irteten, bertan irauten du, bere asmoa ez da lur gehiago konkistatzea, hori kolonoei baitagokie, gizon zuriari. Gustavok bere lurraldea defendatzen du, baita bizitza legez haraindi ezaugarritzen duen bizimodua ere. Amerikako kontinentean zehar kokaina banatzen eta hornitzen duen erakunde baten burua da.

Izan ere, Lone Watie bezala, Gustavo indiarra eta gizon zuria izatearen arteko erdibidean dago. Hau da, bere jarduera guztiz kriminala da eta indarkeria erabiltzen du bere helburuak lortzeko, betiere osagai pertsonala dutela: aberastasuna handitzea, boterea lortzea eta kontrola eskuratzen. Aldi berean, bere bizimodua, natura egoeraren izaera basatia Estatu Batuetan (eta mendebaldeko kultura osoan) egun dagoen merkatu ekonomiarekin bat egien du. Hau da, Mugaz Haraindiko bizimodu bortitza merkatu-ekonomiaren arauetara moldaturik bizi da Gustavo. Legez kanpo dagoen ondasun batekin komertzioa egiten du eta lehiakortasunean gailentzen da biolentzia dela medio. Honela, Gustavoren izaerak, Earl Stoneren lanbidearekin errima egiten du, bere liliak bezala, narkotrafikatzaile hau ere hibrido bat baita: mundu zibilaren merkatu-sisteman murgilduta dagoen jatorri basatiko indiar bat.

Esan daiteke, Lone Watiek “indio-zibilizatutzat” jotzen duenaren antzeko eredua dela Gustavo. Nolabait, *cherokee* zahar honek bezala, Gustavok ere gizon zuriaren arropak jantzen baititu: *cowboyz* mozorrotuta [F426]. Hala ere, bere indigena nortasunaren zati

bat galdu duenez, bere ingurunean engainatua izan daiteke. Narrazio honetan natura basatia narkotrafikoaren inguruko krimenaren munduak irudikatzen du. Josey Walesek basoaren erdian Lone Watieri segada bat eman zion bezala, Earl Stonek Gustavok zuzendutako kartel guztia kinka larrian jartzea lortzen du, bere arrantxeraren mailetategian inoiz garraiatutako droga kopuru handiena ezkutatzuz.



F 426

Gustavok, besterik gabe, gizarte legeak debekatzen duena egiten du merkatu kapitalistak finkatzen dituen kodeak direla medio. Bera, indartsuenaren lege naturalaren arabera gobernatzean, hots, besteak erailtzeko gai da. Horren harira, nabarmendu behar da Gustavok kartelaren etxe eta egoitzan Laton, kartelaren buruzagi ohia, hiltzen duen sekuentzia. Etxebizitza hori naturan dago, basoaren erdian, beraz, gune honetan araua mugatik haratago dagoena da, *Wilderness* delakoa da, mozorrorik gabe erakutsia; gainera, Mexikon dago, narrazio honen lurralde basati goren. Maila altueneko kideek beren nagusiari plater-tiroketa egiten begiraten dute. Guk, zehazki, platerak jaurtitzen dituen gailua nabarmendu nahi dugu [F427]. Maila narratiboan, eszena erabat uler liteke aparatu hori erakutsi gabe, ez da beharrezkoa gertatzen ari denaren haria jarraitzeko. Hala ere, muntaiak, funtsean, arku kamuflatu hura erakusteko plano eskaintzen du. Soka bat tenkatu eta jaurtigai bat ahalik eta gogorren botatzeko pentsatutako gailua. Western kamuflatu batean zegoenez, arku ezkutaturik erakutsi behar zuen narrazioak. Basatien lurralde honetan, arkuaren presentzia bertakoen izaera ororekin uztartzen da.



F 427

6.4.3. Animalizazioa

Lehen esan bezala, Bertakoek jasan behar izan zuten aberetzea western klasikoaren partetik, Eastwooden zineman pertsonaia orori zabaltzen da. Hau da, kaliforniarrak gizakiok animaliei buruz planteatu dezakegun interpretazioak mundua nolabait ulertzeko bere kosmoseko pertsonaiak kategorizatze eta hierarkizatze erabiltzen du. Hain zuzen, Wayne Kylek, *American Sniper* filmean, gizakiari buruzko ikuspegi pragmatiko eta ulerterraza proposatzen die bere semei. Haren ustez, hiru pertsona mota daude edo kategoria: “Ardiak, otsoak eta artzain txakurrak”. Kategoria horiek ikerketa honetan

aztertutako film guztietan errepikatzen dira. Horregatik, lan bakoitzeko pertsonaien nortasunaren lehen zirriborroa egiteko balio duten moldeak dira.

Adibide paradigmatico eta erraz aplikatu daitekeena *Mystic River* da, hiru kategoriak hirukote protagonistari baitagozkie. Davek argi eta garbi irudikatzen du ardia, hiruren artean abererik/gizonik otzanena. Otsoen biktima, bi bider: iraganean, pederasta bikoteak eraso zion (harrapari sexualak); eta, egun, Jimmy, narrazioaren otso nagusia, bere taldearen (bandaren edo aldraren), familiaren eta auzoaren liderra. Eta, azkenik, artzain txakurra, indarkeriaren kodeak ezagutzen dituen, baina gizartearen alde erabiltzen dituen: Sean Devine, auzo berean hazia, (gogora dezagun, Mugaz Haraindi) East Buckingham, behin helduz gero, polizia lanak egiten ditu.

Kategorizazio hori lausoagoa da *Unforgivenen*, izan ere, Eastwoodek zabaldu nahi duen mezuetakoa bat westernaren desmitifikazioarena da eta: garai hartako gizakiak ziren bezala erakustea, mozorrorik gabe. Heroi mitiko bihurtu beharrean errealitate gordina erakusten du Eastwoodek obra honetan. Beraz, zaila litzateke artzain txakurraren ezaugarriak ematea, benetako bertutea eta ongia bideratzen dituen figura delako. Kontakizun honetan interesgarriena da hiru otso erakusten dituela, ardien artilearekin kamuflatu beharrean, artzain txakurrez mozorrotzen saiatzen direnak. Kontakizuna hasieran dela, amaieran dela, behin baino gehiagotan saiatzen da otsoa artzain txakurrarekin nahasten.

Lehen Little Bill da, Big Whiskey-ko sheriffa. Hasiera batean gizon gogor baina baketsua dela ematen du, uneoro dakiena zenbat indar aplikatu une bakoitzerako. Errealitatek urrun: English Bob Big Whiskeyra iritsi bezain laster, sheriffak egundoko jipoi eredugarria ematen dio, komunitateko herritar guztiak beldurtzen dituen. Armarik gabe, Bobek eutsi besterik ez du egiten, eta kolpeak noiz amaituko zain. Horrela, bigarren maskara-kentzera iristen da. Bobek zaldun ingeles gisa jotzen du bere burua, bizitzan gidatzen duen jokabide moralaren kodea bezain garbia eta duina. Biografo bat ere badu, bere gertaera nabarmenenen eta heroikoenen berri ematen dituen: artzain txakur-britainiar noble bat dela ematen du, egia esan. Hala ere, Little Billek biografia horren ale bat bereganatu eta Boben ospea bertan behera uzten du, harentzako kategoria berezi bat ere sortuz: ez ardi, ez otso, ez txakur, “ahate” 24 baizik. Azkenik, nahitaez otsoa den hirugarren pertsonaia, artzain txakurra izateko ahalegin itzelak egiten saiatzen dena: William Munny. Bere arazoa da ezinezkoa dela artzain-txakur gisa duen baldartasuna ezkatutzea, ez baita gai bere artaldea, kasu honetan bere familia, zaintzeko. Sally “Two Trees”, narrazio honetako benetako artzain txakurrak, amerikar jatorrikoa, natura ezagutzen du obrako beste pertsonaiek baino hobeto: natura bera eta gizakiarena ere bai. Horregatik gorrotatzen du William. Azkenean, whiskia dela medio, Williamek barnean daraman otsoa esnatuko du Little Bill eta bere talde osoa erailtzeko.

Oinarri horiek ezarri ondoren, artzain txakurtzat har daitezke honako pertsonaia hauek: Duncan sheriffa, bere jokabide moral zuzenagatik eraila; Zaldizko Zurbila, Carbon Canyonen deabruak beldurtzeko eta haien aurka borrokatzeko gai dena; Bronco Billy,

24 “*Duke of the death*” eta “*Duck of the death*” –heriotzaren “dukea” eta “heriotzaren ahatea”– hitz-jokoari dagokionez, Boben W. W. Beauchamp biografoaren izenburutik abiatuta sortutako homofonia.

bere familiako kideak zaintzen eta babesten dituen; Josey Wales, etxe bat eraiki, babesgabeak defendatzen ditu familia berri bat osatzeko eta gero horiengandik alde egitea erabakitzen du. Walt Kowalski, komunitatearen mesedetan hiltzen den Koreako beteranoa; edo Earl Stone, bere adin, hauskortasun eta ahuleziaren jakitun, FBIko agentzia oso bat eta Mexikoko kartel bat aldi berean estutasunean jartzen dituen.

Bestalde, *High Plains Drifterren* Kanpotarra bezalako gizonak otsotzat har daitezke, bere motibazio nagusia bere mendeku nahiak betetzea delarik –Jimmy Markum *Mystic Riverren* bezala–, gizartearentzat onuragarria dena alde batera utzita. Stockburn komisarioak *Pale Riderren*, bere laguntzaile taldearekin batera, indarkeria erabiltzen du diru truke, euren ekintzen balio morala zalantzan jarri gabe. John Arlingtonek (eta Antoinette Lillyren familiak), arrazoi ekonomiko berberengatik ekiten dute, honela, beste otso talde bat osatuz, ez hain bortitza baina berdin-berdin iruzurtia. Eta *The outlaw Josey Wales* filmeko Terrill kapitainak eta bere Bota Gorriak, antzezlaneko protagonistaren aurkako ehiza-partida bat osatzen dutenak.

Azkenik, ardiak –artaldea– Eastwoodeko unibertsoan bizi diren gainerako gizon eta emakume guzti-guztiak dira. Beren borondatea inposatzeko indarkeriarik erabiltzen ez duten komunitateko kideak, alegia. Neurri batean ala bestean, lege forma batzuen edo besteen pean bizi diren hiritar orok. Wayne Kylek dioen bezala, “batzuek nahiago dute munduan gaitza existitzen ez dela sinetsi, eta horrek inoiz atea joko balu, ez lukete bere burua babesten jakingo”. Defentsarik eza, indarkeria erabiltzeko erabateko falta, edo beste era batera esanda, indarkeriaren mekanismoak martxan jartzeko ezintasuna dira ardien ezaugarriak. Ironikoki, artalde iparramerikarrak artzain-txakurrak eta otsoak miretsi eta mitifikatu ditu, horrek oinarritzen baitu westernaren sorrera.

Beste animalia bat, berriagoa, *The Mule-ko* mandoan dago, ergo Earl Stonen. Horrela, kargak puntu batetik bestera garraiatzeagatik ezizena jasotzeaz gain (hortik dator mandoekin duten paralelismoaren jatorria narkotrafikoaren munduan) Earlek zenbait ezaugarri partekatzen ditu pertsonaia bezala definitzen duen animaliarekin: bi espezieren hibridazioaren emaitza (zaldia eta astoa), Earlek berak sortzen dituen lirioekin gauza bera egiten du, genetikoki lore mota ezberdinak gurutzatuz. Gainera, “mandoak” adjektibo gutxiesgarri gisa erabiltzen denean tematia den norbaiti esaten zaio, ulertu edo arrazoitu nahi ez duen norbaiti, alegia. Ezaugarri horrek, animalia horien antzutasunarekin konbinatuta –beren familia propioak ezartzea eragozten diena–, Earlek pairatzen duen gaitzarekin errima egiten du, modu metaforikoan bada ere. Hau da, bizitza osoa ematen du egin duen akatsa ikusi eta ulertzeko: bere familiarengandik urruntzea. Earl mandoak bezain tematia da. Bere bizitzaren amaierara heltzean, urteetan zehar eginiko hutsegitea orekatzen saiatzen da, bakarrik eta abandonaturik ikusten baitu bere burua, familia bat inoiz sortu eta osatu ezin izan balu bezala, antzua izan balitz bezala. Edonola ere, mandoa oso lotuta egon da zartailuaren enpleguarekin. Animalia landan lan egiteko etxekotuta jaioa da, gizakiaren zerbitzura –kasu honetan, kartela–. Menderatze eta esplotazio hori Earlek partekatzen du, kokaina garraiolari bezala lan gehiago egin nahi ez duenez, behartuta egin behar du zigorraren beldurragatik: zigorra animaliarentzat, hilketa Earlentzat, bi kasuetan, mina eta indarkeria.

6.5. Berrerospena, duelutik dolura

Narratibaren ikuspegitik, Eastwooden obrak western generoaren honen zenbait ezaugarri konfiguratu dituzten ohiko egoera batzuk erakusten ditu. Besteak beste, saloiko borroka, bankuko atrakua, trenari lapurreta, karabanari eraso, poker-partida, bertakoen pertsekuzioa, Zaldizko Zazpigarren Konpainiaren erreskatatzea, eta abar. Hala ere, testuinguru eta leku komun horien guztien gainera, “Duelua” nabarmendu behar da, oro har, film luzeen tentsio handieneko unearekin edota ekintzaren klimaxarekin, bat datorrena. Bi gizon hil egiten dira beren errebolberrekin, bizirik irteten denak bere ohorea mantentzen du eta hiltzen denak bere bizitza eta hitza galtzen ditu.

Westernetako duelua da genero zinematografiko honen ekintza narratiborik nagusia. Amaierara arte utzi izan dena, egunaren arrastiarekin bat egiten duena, ongia eta gaizkia aurrez aurre jartzen duen unea, azken hitza inposatzeko amaierako ahalegina, gizakiaren primitibotasuna agerian uzten duena, odola eta sua legea eta hitzaren gainera daudela iradokitzen duen erritua. Hori guztia adierazten du westernaren amaierako duelua.

Bestalde, dolu hitza “dolorea” errotik dator. Kanpoko dolorea edota min-fisikoki uler daiteke, non bi tipo “dueluan hartu” ahal dira, non mina hartu ematen duten, zauriak eragiten dituzten eta, azkenik, elkar hiltzen duten. Baina baita barneko mina bereiz dezakegu ere, edo sufrimendu emozionala, nahi izanez gero. Hau da, “dolan egon”. Lagun maite baten heriotzak dakartzan mina, dolorea eta sufrimendua. Kasu honetan, zauriak barnekoak dira, ez dira lehen begiratuan ikusten. Aitzitik, pertsona minduaren jokabidean detektatzen dira. Tristura, bizi-atsekabea, gizarte-isolamendua, depresioa, misantropia, gorrotoa eta amorrua barnean zauritutako pertsona baten ezaugarriak dira, maite duten pertsona bat kendu zaion norbaitek pairatzen duen dolorearen sintomak. Eastwooden zineman, zauri horiek beste gizaki batek eragin ohi ditu, eta pertsona zaurituak mendekuaren bidez sendatu nahi ditu. Norberaren zauriak ixtea, besteengan beste batzuk irekiz.

Horrela, Eastwooden obrek doluaren bi esanahi horiek baliatzen ditu narrazioen nondik norakoak gidatzeko, bai amaieran, bai filmaren garapenaren zehar. Bere pertsonaia nagusiak, oro har, doluak dakarren mina pairatzen dute: norbaiten galera jasaten dute. Lagun maite horren hutsunea nabaritzen uzteko, halabeharrez, Eastwooden protagonistek min hura eragin duenak ezabatu behar dute biolentzia dela medio. Horra hor amaierako dueluaren agerpena, tentsio dramatiko guztia bere gain daramana, pertsonaien zama uzteko une gorena. Westernaren duelua genero gisa eta Eastwooden ekarpena, doluari dagokionez, uztartzen duen momentua.

6.5.1. Eastwooden westernetan

Duelua, gorago definitu diren bi eredutara ulertuta, kaliforniarrak zuzendutako westernetan aurki daiteke. Kasu guzti-guztietan, lagun maite baten galera izan da ekintzaren eragilea. Horrela, doluan dagoen eta azkenean dueluan borrokatzen den pertsonaia baten garapena gaitzen da. William Munny nor den ahaztu nahian bizi da, eta Claudiari egin zion promesa gogoratuz, Delilah Fitzgeralddek proposatzen dion haragizko gonbidapena saihestu du, dolua eta hildako emaztearekiko errespetua baititu. Lanaren amaieran, esan bezala, dueluan borrokatzen da Neden heriotza mendekatzeko eta mina baretzeko.

Beste horrenbeste gertatzen da *The outlaw Josey Wales*-en. Protagonistak bere familia nola hiltzen duten eta bere etxea nola suntsitzen duten ikusiko du. Barneko borroka hori protagonista izaki mingots, ilun, misantropo eta bortitz bihurtzen du. Estatu Batuetan zeharkako odisea hartan, Walesek barne-dolu horrekin bizi beharko du, garai bortitzetan, errebolberrarekin eta baita une baketsuetan ere, sortu berri duen familiarekin dagoenean, zehazki. Lanaren amaieran, karga horretatik askatzea lortzen du, doluan egotea eragin zion gizonaren aurka dueluan borrokatuz: Terrill kapitaina, hain zuzen.

Ildo beretik, *High plains drifter-eko* Kanpotarra Lago hirira joango da helburu bakarrarekin: meatze-konpainiako kideak zigortzea, herritarrak jazartzea eta anaia hil zuten kriminalak desagerraraztea. Horrela, detonatzaile batek –lagun maite baten hilketa–, doluan dagoen pertsonaia baten garapen batek eta dueluan amaitzen den klimax batekin zertzen da narrazio hau: Kanpotarrak errebolbera erabiltzen du bere barne-mina arintzeko eta bere zeregina amaitutzat emateko.

Azkenik, *Pale Riderren*, Predikatzailaren pertsonaia agertzen da Meganen negarren eta otoitzen erantzun gisa. Bere maskota, beste izaki maitatu baten heriotzaren galera pizten du istorio honen heroiaren motore-narratiboa. Coy Lahood eta bereen etengabeko jazarpenaren ondoren, Zaldizko Zurbilak esku hartzea erabakitzen du. Altxagarriaren orde ez errebolberrak hartzen ditu eta euren burua defendatzeko gai ez direnen orde borrokatzen ditu. Bera ez da doluan dagoen pertsonaia bat, baina dueluan aritzen da narrazioaren amaieran, Stockburnen basailu guzti-guztiak kenduz, ezabatuz, hura barne.

6.5.2. Eastwooden western kamuflatuetan

Gauza bera gertatzen da Eastwooden western kamuflatuen protagonistekin. *Mystic River*-en Katieren hilketa ondorengo gertakari guztien detonatzailea da –nahiz eta gauza bera esan daitekeen Dave Boylen bortxaketari buruz–. Jimmy Markumek bere alabaren hiltzailea bilatzen du. Amaieran, oker zebiltzala atzematen du, gaizkilea ez zena erailtzen duenean: bere lagun zaharra Dave.

Ekitaldi honen ondoren, western klasiko orori dagokion bezala, sheriffa eta bidelapurra dueluan arituko dira eta, nola ez, amaieran. Hemen, western-kamuflatua denez, dolu hori metaforikoa da. Sean Devinek bere atzamarrarekin Jimmy apuntatzen du, errebolbera bailtzen [F428], eta Dave Boyleren hilketagatik bere bila joango dela jakinarazten dio. Izan ere, Sean kalearen alde batean dago eta Jimmy bestean [F429], eraikitzen ari ziren herriak gogorarazten dituen kale luze horietako batean egongo baleude bezala, westernak hainbestetan birstortu dituenak. Deigarria da, halaber, Jimmy filma osoan zehar dueluan egon den gizona dela, bere alabaren heriotzagatik. Dave erail ondoren nolabaiteko lasaitasuna eta baretasuna lortzen duela dirudi, nahiz eta jakin bere lagun zaharrak ez zuela bere alaba hil. Ematen du hilketak, nolabait esatearren, protagonista barneko dolutik askatzen duen katalizatzaile moduko bat dela, edonoren erailketa, *Mystic Riverren* ez du zertan gaizkilearena izan.



F 428



F 429

Gran Torinok badu nolabaiteko antzekotasuna bai *Unforgivenekin* bai *Mystic Riverrekin*. Lehenik eta behin, Walt Kowalski bere iragan bortitza ahaztu nahian bizi delako, William Munny bezala. Bigarrenik, protagonistak emaztea duela gutxi galdu duela ikusleari jakinarazten hasten delako filma (berriro ere, *Unforgivenen* bezala). Eta, hirugarrenik, *Mystic Riverrekiko* paralelismoa Waltek Sean Devinen keinua imitatuz gauzatzen da. Gainera, Seanek egindako keinu hura, amaieran iradokitako duelu hura, *Gran Torinon leitmotiv* bihurtzen da protagonistak hiru bider errepikatzen du eta. Hasieran, Sue eta bere bikotea erasotzen duten afroamerikar “tribuaren” aurka [F430]. Gero, Smokieren kontra –Spiderren lagunik onena– bere bila joango dela jakinarazten dionean [F431]. Eta azkenik, amaieran beti bezala, tribu erasotzailearen etxean aurkezten denean, gauan, *Unforgivenen* bezala, guztiak hiltzera hurbildu dela ulertzera ematen denean [F432]. Waltek, berriro ere, bere keinu adierazgarria egiten du eta guztiak atxilotzea lortzen du. Lehen esan bezala, duelua galdu zuen, baina baita bere helburua lortu ere.



F 430



F 431



F 432

Azkenik, *American Snipperren*, bi frankotiratzailereren arteko distantzia-luzeko dueluarekin amaitzen da, non Chris Kyle “Legenda” bi kilometroko tiroa egin eta Mustafa ezabatzen duen. Frankotiratzaille siriarrak hainbat marinekin eta *Navy Seals* batzuekin amaitu du. Mustafak Kyle soldadu estatubatuar bat hiltzen duen bakoitzean, bere gain hartzen du familia amerikarrentzako mehatxu hura ezabatzeko erantzukizun pertsonala, ardura propioa bezala hartzen du Mustafa gelditzea, hots, erailtzea. *Cowboy* garaikide honek armada amerikarra familia handi bat bezala du, denak bandera beraren semeak. Hori dela eta, Mustafak hiltzen duen bakoitzean, Kylek ahaide baten, bere odoleko kide baten aurkako eraso bat bezala jasaten du. Hala, dueluan eta doluan bizi da aldi berean, bai

Bigglesen heriotzagatik, bai Marc Leerenagatik –bere bi lagun onenatarikoak–. Nahiz eta Tayak Irakera kanpainak egiteari uzteko eskatu, Chrisek ezin du bere senideen heriotza gainditu halako mina eragiten ari zaion gizona desagerrarazi arte. Eastwoodek bere gainerako kontakizunetan ohi duen bezala, “doluan egotea” eta “dueluan aritzea” batera gertatzen direnean, protagonistak zintan zehar jasaten duen barne zauri hori ixten du. Amaieran, Mustafa baino hobea dela erakusten du. Horrela, bere buruari etxera itzultzen uzten dio Taya eta bere seme-alabekin, Mustafak berriro hilko ez duela jakinda.

6.6. Tragedia Amerikarra. Askatasuna, patua eta mitoa

Mitoaren ezaugarri kronologikoa, ironikoki, honek bereizten duen denboragabetasuna edo izaera atemporal da. Hau da, Historiaren zentzu linealaren aurrean, mitoak denbora zirkular forma bat aurkezten du, ez aurrera ez atzera doana, errepikatu egiten dena baizik. Denbora eseki hori bi parentesiren artean kontserbatzen da, mitoaren zentzuarekin bat datorren puntuazio-zeinua, hain zuzen (bere forma kurbatuagatik, erdi-eliptikoagatik). Izan ere, historia bati, Historiari, egozten zaizkion gertakari kontatuen linealtasun progresiboa ez bezala, mitoak modu zirkularrean funtzionatzen du (eta Eastwooden obrak ere, ikusiko den moduan).

Western-a, argi eta garbi, Mendebalde Basatiaren konkista eta Estatu Batuen aurreko fundazioa mito bihurtu dituen generoa da. Garai eta leku zehatz batean harrapatuta dago –XIX. mendearen amaieran eta XX. mendearen hasieran Ipar Amerikako kontinentean–. Espazio- eta denbora-berezitasun horren ondorioz, unibertso jakin bat modu infinituan ezagutu eta erreproduzitu daiteke, behin eta berriro. Genero hau ehunka aldiz erakutsi izan da pantaila handian. Pertsonaien arketipo berberak –sheriffa, bertakoa, bidelapurra, eta abar–; espazio- eta denbora-testuinguru berberak duelua ilunabarrean, basamortua, saloiko borroka, bizartegia–; planteamendu intelektual berberak –zibilizazioaren aurkako natura, legearen barruko eta kanpoko justizia, komunitatearen finkapena, iraganaren moralita eta gaur egungoa...–. Denok antzematen dugu western bat ikusi bezain laster, mitoaren izaera duenez, denboran zehar mantentzen da.

Hortaz, mitoaren eta westernaren arrakasta testuinguru beraren betiereko erreprodukzioan datza. Esan bezala, bere lekua eta denbora ez dira kronologikoak, ziklikoak baizik; ez dira linealak, zirkularrak baizik. Behin eta berriz errepikatzen da, deitu nahi dituenaren esanetara, bai generoari datxetzion gaiak jorrazteko, bai beste batzuk proposatzeko, westernak erraz moldatzen jakin izan baitu.

Aldi berean, badago Eastwooden zineman mito(ar)en izaeraren beste ezaugarri funtsezko bat: norbanakoaren patutik ihes egiteko ezintasuna. Hau da, mito tragikoen heroiek uste izan dute nahi dutena egiteko aukera dutela, hitz batean, askeak direla uste dute. Aitzitik, tragedia klasikoan heroi protagonisten amaiera, hau da, zoria edota patua, hasiera-hasieratik markatuta eta adostuta dago Jainkoen eskutik. Herei klasikoek ezin dute ezer egin euren patua esaten duenari kontra egiteko. Bertze horrenbertze gertatzen zaie Eastwooden kosmosa osatzen duten pertsonaiei guztiei. Neurri batean zein bestean, narrazio hauen protagonistek ezin izanen dute aurretik idatzitakoari aurre egin. Euren etorkizuna erabat finkatuta baitago. Ihes egiteko ezintasun horrek zirkuluak marrazten duen hermetismoan topa dezakegu elementu figuratibo gisa.

Izan ere, Clint Eastwooden zinemak marrazten duen aldamiko narratiboa egitura zirkularren maiztasun eta errepikapenagatik nabarmentzen da. Hau da, kaliforniarrak istorioak garatzen ditu, zeinen hezurdura erretorikoak forma zirkularrak gordetzen dituen. Narrazio-estrategia biribil horrek zeresan handia dauka, ez baitu asmo estetiko soila. Bestela esanda, Eastwooden diskurtso zinematografikoek gertakarien ordenak eta edukiak publikoaren arreta erakarri eta entretenitu nahi izate hutsa gainditzen dute. Kontakizun bat egituratzeko orduan forma zirkularrak erabiltzea baliagarria izaten da ikusleari sentiarazteko hasieran azaldu zaiguna bat datorrela gatazkaren unean ebatzitakoarekin. Bi ardatzen arteko kointzidentzia honen ondorioz, istorioa osoa dirudi, izan ere, hasieratik marrazten hasi den zirkulua ixten da, amaierarekin lotzen da. Zirkulua osotasunaren ikurra da ere.

Bestalde, esan izan da Eastwooden narrazioek erretorikak dakarren pertsuasio-joko hutsa gainditzen dutela. Ikerketa honetan defendatzen den bezala, westerna kaliforniarraren lanen sakonean ezkutatuta dago. Palinpsesto gisa, film bakoitza aztertu eta erradiografiatu ondoren ikusten diren zirriborro eta trazatuek pentsarazten dute mitoei ematen zaien berezitasun narratibo handiena bat datorrela, zehazki, aztertutako lan guztien ezaugarri diren forma zirkular horiekin.

Eastwooden zinemak mitoaren eta westernaren ezaugarri horiek partekatzen dute. Aurreko orrialdeetan adierazi den bezala, genero zinematografiko honek zazpigarren artearen ateak ireki zizkion kaliforniarrari eta profesionalki hazten ikusi zuen. Eastwoodek westernak filmatzen ikasi zuela zinea egiten ere esan daiteke. Horregatik, bere lanek, askotan, egitura narratibo zirkularrak marrazten dituzte, bi aldaerarekin. Alde batetik, egitura simetrikoez, beren narrazioetako askok ia antzekotasun zehatza baitute beren hasieraren eta amaieraren artean, isla formala edo simetria tematiko-narratiboa izan daitekeena. Bestetik, bere film luzeen kontakizuna ziklo bat errepikatuz doa, behin eta berriro birsortzen edota bir-kontatzen den frekuentzia narratiboa. Edonola ere, bi bide narratiboek aldamiko zirkular nahasezinak sortzen dituzte. Azkenik, aipatu behar da egitura narratibo bata zein bestea erabiltzen duten filmak ezin izan dira bi multzo independentetan banatu, biak obra berean ezkutatuta egon baitaitezke.

Simetria, zinemaren ikuspegitik, osotasun baten zatien forma, tamaina eta posizioen korrespondentzia zehatza da. Osotasun bat, kasu honetan, film luze bat (edo batzuk), bere gaian edota bere forman hasieran erakutsitakoa amaieran azaldutakoarekin bat datorrena. Eastwoodek diskurtsoak sortzen ditu, non protagonistak hasi zen puntu berean amaitzen duen, prozesuan zehar eboluzionatuta (edo eboluzionatu gabe), bere bidaia inizatikoan. Zirkulua erabat ixten da, pertsonaien ororen askatasun mugatuz, euren patutik ihes egiteko ezintasuna markatuz; edo, bestela esanda, patua ekiditeko ezintasuna muntaiak aukera ematen duen aldamiko borobilean adierazita geratzen da. Tragedia klasikoaren eta mitoaren ezaugarri hura lengoia zinematografikora itzuliz.

Zikloa denboran zehar errepikatzen dena da. Grezieraz *kyklos* (gurpila) eta latinez *cyclus* (zirkulua) aldaeretatik dator, bere betiereko izaera errepikakorra ulertzeko balio duena. Zikloaren amaiera duten hitz guztiak zirkularrari eta/edo errepikakorrari lotuta daude ezinbestean (ziklopea, zikloidea, bizikleta, ziklotimia, etab.). Zentzu honetan, esan daiteke Eastwooden narrazioak lengoia zinematografikora egindako hitz talde honen egokitzapen, itzulera edo moldapena direla.

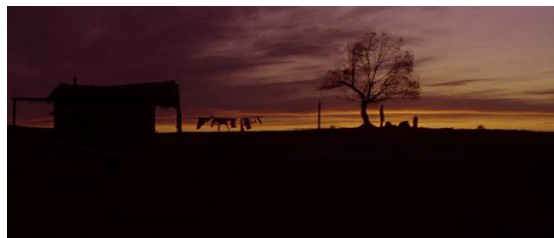
6.6.1. Westernak

Kasu batzuetan, filma irekitzen eta ixten duen egoeraren artean egiten den isla formala baino ez da simetria hura, hots, planoen konposizioen eta figuren errepikapen soila; beste batzuetan, kointzidentzia testuinguruan baino ez datza, hau da, situazio jakin bat, birritan erakustea. Eta, beste guztia azaltzeko *Urforgiven-en* topa daiteke paradigma gisa balio duen adibidea. Maisulan honetan irekiera eta itxiera planoek bat egiten dute obraren alde narratiboa eta formalarekin. Balio erantsi batekin: alde formalean ezkututzen den esanahi ziklikoa azpimarratzea.

Filmari hasiera ematen dion planoan, William Munny bere emazte Klaudiaren hilobia zulatzen ari da, eguzkia ezkututzen den koordenatu berean [F433]. Bizitza bat badoa eta, horrekin batera, egunak berak sinbolizatzen duen zikloa ere. Esan genezake, berez, Williamek bere bizitzaren ziklo bat lurperatzen ari dela. Hortik aurrera, bere etxaldea eta familia aurrera eramateko bakarrik egongo da, Klaudiaren laguntzarik gabe. Aitzitik, obraren amaieran, eguzki horrek bere presentzia iradokiko du egun berri baten egunsentiaren bidez, hasiera berri baten bidez. Simetriaren bidez zikloa ixten da [F434].



F 433



F434

Aldi berean, ziklikoak maila narratiboa lortzen du film honetan eta formalki irudikatuta geratzen da zuhaitzaren irudiaren bidez. William Munnyk berriro hil behar du, bere gaztaro zoroan egiten zuen bezala. Antzina, ondo pasatze hutsagatik egiten zuen, mozkor-mozkor eta erdi ero. Orain premiagatik eta biziraupenagatik behartuta ikusten du bere burua. Zikloa ez da benetan amaitzen William Munnyk iraganean zen gizon bortitz hura bere barrutik ateratzea lortzen duen arte. Bere lagunik onena, Ned Logan, eraila izan dela jakin ondoren, bere barnean ezkutuan egon zen amorru eta indarkeria guztia askatzen du, alkohola dela medio. Eta hor berpizten da zikloa, errepikatu egiten da. William Skinnyren saloonera itzuli eta Little Bill eta bere laguntzaile guztiak akabatzen dituenean, bere aurkako mendekua hartzen du. Iraganeko eta orainaldiko Williamek bat egiten dute, zikloari batasuna emanez, eta narrazioa ixtea ahalbidetuz.

Horretan datza, hain zuzen ere, Eastwoodek bere narrazioei eman nahi dien zentzu ziklikoa: bere pertsonaiek inguratzen duten indarkeria espiral konponezina. Espiral hori heriotza, erbestea edo kartzelarekin bakarrik amaitu daiteke. Edonola ere, fenomeno beraren hiru aldaera ezberdin daude: zigorra, errua eta berrerospena. Munnyrekin batera obraren lehen eta azken planoan dagoen zuhaitzak bat egiten du egunsenti eta ilunabar horrek gordetzen duen zentzu biribilarekin. Zuhaitza, izaki biziduna den aldetik, bizitzaren ziklikoaren eta heriotzaren zati da.

Formula hori analisirako aukeratutako obra guztietan errepikatzen da. Muntaiak Eastwoodi aukera ematen dio, neurri batean, lehen planoaz azkenekoarekin errepikatze eta antzeko testuinguru bat planteatzeko, bai formala bai tematikoa, simetria-sentsazio

hori sortzeko. Honen beste adibide batzuk *High Plains Drifter*, *Pale Rider*, *Bronco Billy* eta *The outlaw Josey Wales* dira, western klasikoen atala osatzen duten lan guztiak.

*High Plains Drifter*ren Kanpotarra, Sergio Leoneren *The man with no name* lanaren aldaera ilun eta gaiztoago bat, basamortu batetik dator [F435], bere mendeku pertsonala gauzatzera Lago hiriko herritarren kontra. Amaieran basamortu beretik bueltan joango da, bere xedea bete bezain laster, bere zikloa bete ondoren [F436]. Esan beharra dago, gainera, Kanpotarra basamortuak iradokitzen duen infernu batetik datorrela, Lago hiria beste infernu batean bihurtzeko, *Hell* bezala berrizendatzen duena, hain zuzen.



F 435



F 436

Lan honen egitura narratiboa ere ziklikoa da, bertan agertzen diren gertaerak, esplizituki, errepikakorrak baitira. Stacey Bridges eta Carlin anaiak Lago enpresako zuzendariak Duncan hil dezaten kontratatzea erabakitzen duten bidelapur batzuen parte dira. Autoritate eskudunik ez dagoenean, taldea hiriaren jabe egiten da, horiek kanporatzea lortzen duten arte. Ziklo hori berriro errepikatzen da, ia modu zehatzean: Bridges eta Darlinak kondena betetzen ari direnean, espetxeratu zituztenez mendekatzeko itzultzen dira. Oraindik ez dago sheriffik haiei aurre egiteko. Horregatik, Lago konpainiako buruek Kanpotarra kontratatzen dute, baina ez dakite Duncanen anaia dela, ezta herritar guztiekiko mendekua hartzera ere etorri dela hirira. Kanpotarra, Bridges eta Carlinek aurrekoan egin bezala, indarkeriaren bidez nagusitzen da. Eta, bukatzeko, Kanpotarra bere anaia hiltzeko erabili zuten objektua hartzen du gaizkileak erailtzeko: zartailua. Bere forma kurbo eta elastikoan, herritarrak torturatu dituen indarkeria espiral hori ezin hobeto irudikatuta geratzen da.

*Pale Rider*ren Eastwoodek estrategia bera errepikatzen du, basamortuko infernu beroaren ordeztu, zeru zuri eta elurtu batetik datorren protagonista bat aurkezten digu obrak, mendiko goi-tontorretik eratorria [F437 eta F438]. Bibliako kutsu batzuk dituen beste narrazio bat, Zaldizko Zurbilak *High Plains Drifter* filmeko protagonista beldurgarriak egingo duen gauza bera egingo du, oraingoan hain aipagarria den osagai pertsonalik gabe. Behin Carbon Canyonera iritsita, Coy Lahood eta bere taldeen aurka borrokatzea erabakiko du. Batean izaera infernutarra, honetan zerutiarra, nola edo hala, egitura narratiboa eta proposamen formala errepikatzen dira hasieran eta amaieran.



F 437



F 438

Bronco Billy ez dio ihes egiten Eastwooden simetria estrukturalari, aurreko hiru lanak baino modu parodikoagoan edo, agian, ez hain serioan, dena dela. Filma irekitzen eta ixten duten hartzeak formalki berdin-berdinak dira. Obraren osagai figuratibo garrantzitsuena baino ez du aldatzen: karpa. Hau da film luzearen benetako protagonista, Broncoren antzerki konpainia osoaren egoera espiritual eta emozionalaren erakusle baita. Kasu honetan, transformazio-arkua nabarmena da. Gainera, ulergarria da ulertzea sortutako unibertso pertsonaiei ematen dien etorkizuna gozoagoa eta zoriontsuagoa izango dela kontakizun osoan zehar erakutsitakoa baino [F439 eta F440].



F 439



F 440

Lan honetan, zirku-konpainiak urtero egiten duen biraren bidez iradokitzen da egitura ziklikoa, behin eta berriro ikuskizun bera antzetzuta eta leku zehatz berdinetan. Gainera, karparen forma zirkularrak berak, konpainiako kide bakoitzaren emanaldia osatzen dituzten elementu zirkular eta birakariei gehituta, kontakizun honen elementu figuratibo errepikakorrak eratzen ditu.

The outlaw Josey Walesen kasuan, simetria formala baino narratiboa da topo daitekeena, protagonista etxe batetik abiatzen baita, berea, beste batean bukatzeko. Biak ala biak, nola edo hala, abandonatzen ditu, ziklo berbera bi bider errepikatuz. Hasieran, bere familia mendekatzeko; amaieran, osatu berri duen zirkuluan lekuri ez duela ulertu eta gero. Irekiera eta itxiera hartzeen arteko alderaketak pertsonaiaren eraldaketa kontrastatzeko balio du: nekazaria [F441] izatetik pistolaria [F442] izatera. Estatu Batuetako mugetan zehar laguntzen dion zaldiak ere nolabaiteko aldaketa jasaten du, goldatzeko tresna izatetik protagonistaren lagun eta zaldi leiala izatera pasatzen baita. Hemen, berriz ere, egunsenti batek eta arrats batek (*Unforgivenekin* ez bezala) bereizten dute formalaren bidez iradokitzen saiatzen den zikloa.



F 441



F 442

Eta izaera ziklikoa, Josey Walesen odisea handia. Esan bezala, protagonista etxe suntsitu batetik abiatzen da, eraiki beharreko etxe berri bat lortu arte. Hau da, bere etxea defendatzeko ezintasunetik, berak eta bere kideek birgaitzea erabakitzen duten etxaldearen defentsak dakarren borroka klimatikora. Igarotze horretan, zikloa aurkitzen da, Joseyk bere babespean hartzen dituen kide guztiek portaera-eredu bera betetzen

baitute: protagonista, lur hutsaletan, larri dabilen pertsona batekin topo egiten du, hura defendatzen du eta mehatxutik salbatzen du eta, Walesen gerra-trebetasun eta sendotasunagatik, defendatua berarekin elkartzen da, etorkizun berri eta hobea bilatzea baitu helburu.

6.6.2. Western Kamuflatuak

Ekuaizio narratibo hau “western kamuflatu” bezala sailkatutako lanetan ere erabiltzen du Eastwoodek. Horrela, osagai simetrikoa kaliforniarraren zineman errepikapen garrantzitsu bat dela ezar daiteke. *Mystic River* lanean, obra ireki [F443] eta ixten [F444] duten planoen erabilera simetriko horrek ulertarazten digu film honen elementurik garrantzitsuena Mystic ibaia bera dela, pertsonaien kosmosa markoztatzen duen figura baita. Ibaia eta, nola ez, zubia ere bai. Western kamuflatu honen frontera banatzen duena. Mundu zibilizatua eta basatia banatuta baina elkar lotuta dagoela gogorarazten digun eraikuntza.



F 443



F 444

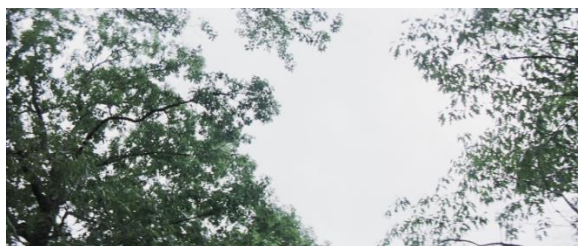
Film luze honen bi ordu baino gehiagoko iraupenean garatzen duen guztia laburtzen da filmaren lehen sekuentzian, istorioaren hitzaurrean. Mina, erruduntasunaren pisua eta berrerospena, hirukote protagonistak berriz jasan beharko dituen kargak dira, Dave Boyle traumatizatu zuen gertaera tragikotik hogeita bost urtera, Jimmy Markumen alaba (gogoratu, Katie) Pen Parkeko hartzentzako tranpa batean hilda agertzen denean. Horrela, iraganaren zikloa errepikatu egiten da kontakizunaren orainaldian. Izan ere, patuaren aginduetatik ihes egiteko ezintasun horrek badu, muntaiaz gain, bere adierazpen formala. Gorpuaren aurkikuntza latz horrek hiru zirkulu jarraien bidez filmatzen baita. Lehena, poliziek Jimmy inguratzen dutenean [F445]. Bigarrena, Katieren gorpua ezkutatzeko duen hartzen tranpan [F446]. Eta, hirugarrena, kamerak goranzko panoramika bertikal bat egiten duenean, zerua erakusteko, zuhaitzek hartzearen konposaketan osatzen duten gune hutsa erakusten denean [F447].



F 445



F 446



F 447

Are gehiago, Jimmyk egiten duen okerrak ondorioak izango ditu, biktima berri bat sortu baita: Dave Boylen semea. Narrazioan nagusitu den logikari jarraituz, Michaelek Bostongo komunitate horri eragin dion indarkeriaren espiralarekin jarraituko du, etorkizunean bere aitaren bizitza akabatu zuenaren kontrako mendekua gauzatuz, inozentziaren galerak dakarren biolentzia dela eta, hau da: ziklo berri bat.

Izan ere, indarkeriaren figurak, Dave gorpuzten duen pedofilo bikotean hezurmamituak, kontakizunaren orainean du oihartzuna: apaizaren eraztuneko gurutzea Jimmyren bizkar osoa inbaditzen duen tatuajeari dagokio, eta polizia faltsuari, benetako bati, Seani. Eta, azkenik, biktima, kasu honetan bikoitza, bi indarkeria zikloetan egoera okerreanean geratu izan dena: Dave Boyle.

American Sniper filmean, istorioak *in medias res* hasten du. Iraganera doan jauzi narratibo bat eskainiz, protagonista haurtzaroan kokatzen duen denboran. Salto horrek berak, iraganetik orainera eta orainetik etorkizunera, obraren izaera ziklikoa simulatzen du, Chrisen haurtzaroan bizitakoak helduaroan oihartzuna izango duela ulertzeko balioko baitu –*Mystic Riverren* bezalaxe–. Bere anaia defendatzen duen eskolako patioko harea Irakeko basamortuko hondar berekoa da. Chrisen menderatu behar duen abusua Mustafaren gorpuzkera infantilizatua da, aurkari frankotiratzailea. Eta bere anaia txikia –Jeff– bere gainerako anaia txikiak izango direnen irudikapena da, hau da, Chris bere distantzia luzeko erriflearekin babesteaz arduratuko den gainerako *marineena*.

Interesa, empatia eta arreta sortzeko erabilitako trikimailu erretorikoa alde batera utzita, hemen ere orain arte adierazitakoa errepikatzen da. Chris Kyle, Texasko cowboya, Ekialde Basatiraino bidaiatzen ari da matxinatuen –terrorista irakiarrak– aurka egiteko. Soldaduska amaitzen duenean, etxera itzultzen da, joan aurretik izan zena bihurtuz: cowboy bat [F448]. Hala ere, nolabaiteko alde dago protagonistaren bi egoeren artean. Obraren hasieran eta bitartean familiarik ez badu ere, eta etsaiak hiltzen baditu ere –hau da, arerioei maitasun loturak kentzen dizkie–, obraren amaieran bera da bizitzarik, etxerik eta maiterik gabe geratuko dena.



F 448

Izaera ziklikoa agerikoa da narrazio honetan. Chris Kyle Iraken bere gain hartzen duen misio bakoitzarekin heriotzarekin duen hurbiltasuna areagotu egiten da, bere emazte eta seme-alabekiko distantzia ere handitzen den bitartean. Horrela, indarkeriaren espirala hazi egiten da narrazioak aurrera egin ahala. Misio bakoitza ziklo bat da, eta berriro errepikatzen da Tayak esku hartzea erabakitzen duen arte. Izan ere, indarkeria-espirala nabaria da obra honetan. Etsaien lurraldean egin zuen azken erasoaldian, Kyle Mustafaren bizitza behin betiko amaitzea lortzen du, bere nemesia. Baina hori egitean, bere posizioa eta bere konpainiarena agerian uzten du, hau da, etsaiek badakite non dauden eta haien kontra egiten dute. Heriotza ez da inoiz hain gertu egon soldadu talde honentzat, eta, hori gutxi balitz, hondar ekaitz handi batek tropak airez erreskatatzea eragozten du. Ekaitz hori, Mustafaren heriotzak eragin izan balu bezala, kontakizun osoan areagotu baino egin ez dituen indarkeria handieneko ekintza batzuen irudikapen figuratiboa da, indarkeriaren espiralak hartzen duen forma bortitzena filma osoan zehar: Kyle gizonak, emakumeak eta haurrak hiltzeko gai izan da, bereak babestearren.

Chrisen eta bere lagunak lortzen dute hortik ihes egitea. Filmaren amaieran, protagonista etxean dagoenean eta guda atzean erabat uztea lortu duenean, hots, dena modu baketsu eta zoriontsuan amaitu nahi duela dirudienean, indarkeriaren espiral horrek erakusten du ez dela amaitu, inondik inora. Pista formal bat: azken sekuentziak Chris eta Taya sukaldean besarkatuta daude, azkenean lortu duten orekari buruz hizketan. Hala ere, elkarrizketa hori inkontzienteki dantzan dabiltzan bitartean izaten dute, bira eta bira, beren ardatz bertikalaren erdian biraka: indarkeriaren kiribilaren erdian bertan [F449]. Lanaren azken ziklo narratiboa osatzeko dago oraindik. Cowboyak beterano bati laguntza terapeutikoa ematera prestatzen ari da. Kanpoan, tipoa Chrisen zain dago, autoaren alboan. Segituan, Tayak bere etxeko atea itxiko du eta Chris Kyle erail egingo dute. Azkenean, zikloa behingoz bukatzen da, filmaren eta bortizkeriaren espiralaren amaierarekin bat eginez.



F 449

Gran Torinon Eastwoodek egitura narratiboaren formula zirkularra errepikatzen du: obra hileta batean hasten da, beste batean amaitzeko. Lehenik, Dorothy Kowalskirena [F80] eta, ondoren, senarrarena: Walt, [F81] filmeko protagonista. Bizitza eta heriotza, berriz ere, joaten denaren eta geratzen denaren arteko muga gisa jartzen dira. Jarraitzen dutenak eta atsedean hartzen dutenak. Hala ere, lan honek egitura narratiboari zentzua ematen dion irudi geometrikoari estuki lotutako interpretazio formala ahalbidetzen du. Izan ere, zirkulua, ziklikoa, errepikakorra edo betierekoa irudikatzeaz gain, batasun eta sendotasunaren sinboloa ere bada. Figura honen hermetismoak, obraren amaieran, Walt banatuta sentitzetik, hiletara doan publikoaren [F450] jarrerak erakusten duen bezala, bere komunitatearekin elkartuta egotera pasa dela ulertzeko balio du. Horrela, arrazakeria eta eszeptizismoa gainditu ondoren, bai bere odolkidetasuneko familiak, bai “adoptatutakoak”, zirkulu handi bat osatzen dute bere gorputzaren inguruan [F451].



F 450



F 451

Aurreko kasuetan bezala, iraganeko indarkeria itzuli egiten da, orainaldia oinazetu eta baldintzatzeko. Walt Koreako Gerrak traumatizatuta itzuli zen, non etsai gazteak hil behar izan zituen. Heroismoa ez datza besteen bizia kentzean, baizik eta maiteengatik norberarena sakrifikatzean. Waltek badaki, eta, horregatik, Thaok eskuak odolez zikintzea eragozten du. Bere etsaien etxean agertzen da, eta, hil arren, garaitu egiten ditu. Modu honetan, Walt agure jakitsuak bizitzaren ziklo bortitza etetea lortzen du, indarkeriaren kiribila Thaotik urrun mantentzen baitu.

Orain, Walt gabeko mundu batean, Gran Torinoaren gurpilak eta bolantea Thaoren eskuetan geratzen dira. Ziklo horrek aurrera jarraituko du, Koreako beteranoak Hmong gazteari irakatsitako guztia etorkizuneko belaunaldi bati transmitituko zaio, baldin eta Gran Torinoak, Waltek gorde nahi zituen balioen ikurra, zirkulatzen jarraitzen badu.

The Mulek, modu ziklikoan, berriz ere egitura simetrikoa erabiltzen du Kaliforniako zuzendaria kezkatzen duten gaiak jorrazteko. Hautatutako bi fotogramak sekuentzia berekoak izan daitezke. Hala ere, lehenengoa Earl Stone protagonistaren aurkezpena da, bere etxean [F452]. Bigarrena, pantailan erakusten zaion azken aldian, kartzelan [F453]. Bi sekuentzien artean, aurreko narrazioetan irekitako ildo tematikoarekin jarraitzen duen eraldaketa: familia, iragana, trauma, akatsa, errua, berrerospena eta barkamena. Hasieran, eta *Gran Torinorekin* kontrastean, senideak dira protagonistari gorroto diotenak (lehen alderantziz zen). Azkenean, Earl Stonek emaztearen, alabaren eta bilobaren mesedea irabaziko du, hurrenez hurren.



F 452



F 453

Gainera, *Unforgivenen* zuhaitzek kontakizunaren egitura ziklikoa metaforikoki adierazteko balio bazuten; kasu honetan, loreak dira funtzio hori betetzen dutenak. Earl Stonek lili bat darama eskuan zintaren hasieran. Geroago ulertuko da lore hori emaztearekiko maitasunaren irudikapena dela. Horregatik, lore bera, obraren amaieran, zikloaren amaieran, tatuatuta agertzen da bere besoan. Larruazalari lotuta edo, hobeto esanda, azalaren azpian, Earlek Maryrekin izan zuen harremana urteetan zehar ezaugarritu zuen distantzia fisiko eta afektiboa gainditzea lortzen duela esan nahi duena.

Indarkeriaren espiralak ere bere agerpena egiten du lan honetan. Earlek mundu zibilizatu eta basatiaren arteko etengabe muga zeharkatzen duen bakoitzean, giroa inguratzen duen

tentsioa areagotzen da. Earlek narkotrafikatzaile bidaia ziklikoa errepikatzen duen bakoitzean, bere gain dagoen indarkeria handituz doa. Narrazioan errepikatzen diren ibilbide hauek aurretik *The outlaw Josey Wales*, *Bronco Billy* eta *American Sniper* filmetan ikusitako bide narratiboa izan dira. Guztietan bezala, zorigaitzak protagonistarengana iristen du azkenean, huts egindako ihesaldi batean: poliziak atxilotu eta espetxeratu egiten du.

7. Bibliografia

7. Bibliografía

- Abarca M. G. (2009). *El "Destino Manifiesto" y la construcción de una nación continental, 1820-1865*. Non: Pozzi P. y Nigra F. (comps.) *Invasiones bárbaras en la historia contemporánea de los Estados Unidos*. Maipue
- Aguilar, C. (2010). *Clint Eastwood*. Cátedra.
- Aguilar, C. (2002). El spaghetti-western. *Nosferatu. Revista de cine*. (41), 10-21.
- Alloway, L. (1971) *Violent America: The Movies 1946-1964*. Museum of Modern Art.
- Altman, R. (1999). *Los géneros cinematográficos*. Paidós.
- Andrew, D. (1984). *Concepts in Film Theory*. Oxford University Press
- Anson Vaux, S. (2012). *The ethical vision of Clint Eastwood*. Eerdmans Publishing Co.
- Aristóteles (1948). *El arte Poética*. Austral.
- Arnau Roselló, R. eta Doménech Fabregat H. (2007) *El aparato cinematográfico como reproductor de ideología: la paradoja de un debate abierto y olvidado*. Non: Marzal Felici, J. eta Gómez Tarín, F. J. (2007). *Metodologías de análisis del film*.
- Astre G. A. & Hoarau A. P. (1997). *El universo del western*. Fundamentos.
- Aumont, J. & Marie, M. (1988). *L'analyse des films*. Nathan.
- Babiak, P. (1998) "Rewriting Revisionism: Clint Eastwood's Unforgiven." *Cine Action*, 46, 56-63. Non Nelson, P. A. (2013). *Contemporary Westerns. Films and television since 1990*. The Scarecrow Press. Inc.
- Barthes, R. (1972) *Mythologies*. Ed. and trans. Annette Lavers. Hill and Wang.
- Baudry, J. L. (1974). *Cinéma: effets ideologiques de l'appareil de base*. Ediciones Nueva visión.
- Bazin, A. (1990) *¿Qué es el cine?* Rialp
- Bazin, A. (1957). De la política de los autores. *Cahiers du cinema*.70, 91-105.
- Beard, W. (2000). *Persistence of Double Vision: Essays on Clint Eastwood*. University of Alberta Press.
- Behrisch Elce, E. (2016). Dyin' ain't much of a livin: The Ethics of Rebellion in The Outlaw Josey Wales. *ESC: English Studies in Canada*, 42, 65-79.
- Benoliel B. (2007). *El libro de Clint Eastwood. Colección de grandes directores*. Cahiers du cinéma.

- Berkowitz, R., & Cornell, D. (2005). Parables of revenge and masculinity in Clint Eastwood's *Mystic River*. *Law, Culture and the Humanities*, 1(3), 316-332. [//dx.doi.org/10.1191/1743872105lw025oa](https://dx.doi.org/10.1191/1743872105lw025oa)
- Burke, K. (1969). *A Rhetoric of Motives*. Prentice-Hall.
- Buscombe, E. (2003). *The Idea of Genre in American Cinema*, in Keith Grant, B. (ed.) *Film Genre Reader 3*. University of Texas Press, 12-26.
- Buscombe, E. (2004). *Unforgiven*. Drayton: British Film Institute.
- Bocic, M. (2018). Rio Místico / *Mystic River* (2003): Hay hilos en nuestras vidas. Si uno tira de ellos, todo lo demás se ve afectado. *Revista De Medicina y Cine*, 0. doi: 10.14201/rmc.19402
- Bolt, J. (2015). American Sniper. *Institute of Public Affairs*, 67(2), 52-53. <https://ehu.idm.oclc.org/login?url=https://search.proquest.com/docview/1734977115?accountid=17248>
- Bordwell, David (1979) 'The Art Cinema as a Mode of Film Practice', *Film Criticism* 4(1), 56-64.
- Bosh, A (2005). *Historia de los Estados Unidos, 1776-1945*. Editorial Crítica.
- Botia, A. (2017). The naturalization of “good” violence in recent films about the war on terror (M.S.). <https://ehu.oclc.org/login?url=https://search.proquest.com/docview/1899853236?accountid=17248>
- Boyer, É. (2010). Gran Torino. *L'Art du Cinema*, 66-69, 153-159. <https://ehu.idm.oclc.org/login?url=https://search.proquest.com/docview/612839264?accountid=17248>
- Bracourt, G. (1969). Entretien avec Sam Peckinpah. *Cinema*, 69, 141. <http://derives.tv/entretien-avec-sam-peckinpah/>
- Braudy, L. (1977). *The world in a frame: what we see in films*. Anchor.
- Bianchini, F. (1999). *La fabbrica dei miti all'italiana: lo spaghetti western*, Tesis doctoral, Università degli Studi di Bologna
- Briggs, J. y F.D. Peat. (1991). *Un miroir turbulent. Guide illustré de la théorie du chaos*. París: Interédicions
- In lema, R. (2005). El sueño y el recuerdo en *High Plains Drifter*: incertidumbre y reflectáforas. *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, 19, 193-213.
- Bobbio, N. (1982). El estado de naturaleza, la sociedad civil y el estado racional. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*. 28(110), 157-198. <http://dx.doi.org/10.22201/fcpys.2448492xe.1982.110.72214>

- Bruschini, A y Tentori, A. (1998) *Western all'italiana. The specialiste*. Florencia: Glittering Images en Guzmán Parra, V. F. y Vila Orbitas, J. R. (2010). Influencia del spaguetti-western en Malditos Bastardos de Quentin Tarantino. *Área abierta*. (26), 1-17.
- Buchanan, R. & Johnson, R, (2005). The Unforgiven Sources of International Law: Nation-building, Violence and Gender in the West(ern). En Doris Buss and Ambreena Manji (2005), *International Law: Modern Feminist Approaches*, Oxford: Hart Publishing.
- Buscombe, E. (1990). *The BFI Companion of the Western*. Nueva York: Atheneum. En Altman, R. (1999). *Los géneros cinematográficos*. Paidós.
- Buscombe, E. (2004). *Unforgiven*. British Film Institute.
- Cailard, G. (2010, 14 de abril). *La fin des utopies? Le Western Crépusculaire*
<https://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article385>.
- Carter, M. (2015). *Myth of the Western New Perspectives on Hollywood's Frontier Narrative*. Edinburgh University Press.
- Claramonte, J. (2011). *Desacoplados: estética y política del western*. Papel de Fumar.
- Cannon, T. (2016). Man o' war: Collisions of masculinity and militaristic patriotism in American sniper (M.A.). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (1807435315).
<https://ehu.idm.oclc.org/login?url=https://proquest.com/docview/1807435315?accountid=17248>
- Carlson, M. (2002). *The pocket essential. Clint Eastwood*. Herts: Pocket Essentials.
- Casas, Q. (2003) *Clint Eastwood. Avatares del último cineasta clásico*. Jaguar.
- Casetti, F. & Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Paidós.
- Cawelti, J. (1975). *The Six-Mystique*. Bowling Green: Bowling Green University Popular Press.
- Chapin, J., Mendoza-Burcham, M., & Pierce, M. (2017). Third-force influences: Hollywood's war films. *Parameters*, 47(3), 79-88.
<https://ehu.idm.oclc.org/login?url=https://search.proquest.com/docview/2051199336?accountid=17248>
- Cheikh, S. B. (2015). De quoi la légende est-elle le nom ?: American Sniper. *L'Art du Cinema*, 91, 101-110.
<https://ehu.idm.oclc.org/login?url=https://search.proquest.com/docview/1797863732?accountid=17248>

- Ciment, M. & Niogret, H. (1988). Entretien avec Clint Eastwood. *Positif*. 329-330. En Benoliel, B. (2007). *El libro de Clint Eastwood*. Cahiers du cinéma.
- Ciment, M. (1990). Entretien avec Clint Eastwood. *Positif*. 351 en Benoliel, B. (2007). *El libro de Clint Eastwood*. Cahiers du cinéma.
- Claramonte, J. (2011). *Desacoplados. Estética y política del western*. Papel de Fumar ediciones.
- Clementi, H (199). *F. J. Turner*. Centro Editor de América Latina S.A.
- Cloutier, J. (2012). A country for old men: Unforgiven, the shootist, and the post-heyday western. *Cinema Journal*, 51(4), 110-129.
<https://ehu.idm.oclc.org/login?url=https://search.proquest.com/docview/1081168563?accountid=17248>
- Cohler, D. (2017). American Sniper and American Wife: Domestic biopolitics at necropolitical war. *Feminist Formations*, 29(1), 71-96.
<https://ehu.idm.oclc.org/login?url=https://search.proquest.com/docview/1900042701?accountid=7248>
- Cole, G. & Williams, P. (1983). *Clint Eastwood*. W. H. Allen & Co. Ltd.
- Collins, J. (1992) 'Genericity in the Nineties: Eclectic Irony and the New Sincerity', in Collins, J., Radner, H, and Collins Preacher, A (eds). *Film Theory Goes to the Movies*. Routledge, 242-263.
- Cook, C. M. (2012). *The hero and villain binary in the western film genre* [Doktorego tesia]. Massey University of New Zealand, Media Studies.
- Corliss, R., Harvey, S., & Morris, G. (1980). Summertime blues. *Film Comment*, 16(5), 49-55,79.
<https://ehu.idm.oclc.org/login?url=https://search.proquest.com/docview/210243341?accountid=17248>
- Cornell, D. (2009) *Clint Eastwood and Issues of American Masculinity*. Fordham University Press. Non Anson Vaux, S. (2012). *The ethical vision of Clint Eastwood*. Eerdmans Publishing Co.
- Cuéllar, CA. (1999). La trilogía fantástica de Hollywood. *Banda aparte*, 13, 65-69.
- Cuellar, J. M. (2015, 2 de febrero). *Este tío está completamente loco, vigílamelo a las seis*. <https://www.abc.es/cultura/20150212/abci-este-esta-completamente-loco-201502121239.html>
- Curi, U., & Pezzella, M. (2009). Clint Eastwood's Gran Torino. *Iris*, 1(2), 531-541.
<https://ehu.idm.oclc.org/login?url=https://search.proquest.com/docview/856829920?accountid=17248>

- De Partearroyo, D. & Martín Guirado, A. (2019). Clint Eastwood en 100 películas y series. *Cinemanía*, 282, 53-73.
- Doval, Gregorio (2009). *Breve historia de la conquista del oeste*. Nowtilos.
- Dort, B. *La Nostalgie de l'épopée*, in Bellour R., (1966) *Le western*. Union Général 'Editions, in Grolleau, F. (2019, martxoak 4). *Justice archaïque ou justice tragique ? La nature et la loi comme problème du western*.
- <http://www.fredericgrolleau.com/2019/03/justice-archaique-ou-justice-tragique-la-nature-et-la-loi-comme-probleme-du-western-1.html>
- Eliade, Mircea. (1963) *Aspects du Mythe*. Colección "Ideés". Galimard.
- Emery, F. E. (1959). Psychological effects of the western film: A study in television viewing. I. The theoretical study: Working hypotheses on the psychology of television. *Human Relations*, 12, 195–213.
- <https://doi.org/10.1177/001872675901200301>
- Faradji, H. (2010) En el corazón del neoclasicismo. *24 Images*, 145, 23.
- Faradji, H. (2010). "Clint Eastwood: el transeúnte". *24 Images*, 145, 10-29.
- Fehrle J. (2012). *Revisionist western in Canadian and U.S. American Literature*. Philologischen Fakultät: Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i.Br.
- Floyd, C. D., & Reifer, T. E. (2016). El terrorismo Internacional y el Sueño Americano: un cuento de hadas dialéctico/International Terrorism and the American Dream: A Dialectical Fairytale. *Relaciones Internacionales*, 32, 33-57.
<https://ehu.idm.oclc.org/login?url=https://search.proquest.com/docview/1826103292?accountid=17248>
- Foote, J. H. (2009). *Clint Eastwood. Evolution of a filmmaker*. Praeger Publishers.
- Friede, E. (1976, 26 de agosto). *Is Forrest Carter Really Asa Carter? Only Josey Wales May Know for Sure*. The New York Times.
<https://www.nytimes.com/1976/08/26/archives/is-forrest-carter-really-asa-carter-only-josey-wales-may-know-for.html>
- Friedman, D. (2012). *Unforgiven. A Hermeneutical Reading* [Doktorego Tesia]. School of Culture and Communication. The University of Melbourne.
- Frodon, J. M. (2019). Las flores del cine y las espinas políticas. *Cahiers du cinéma*. 80 (752). 25-26.
- Gabbard, K. (1995). The Quick And The Dead. *Psychoanalytic Review*, 82(5), 766.
<https://ehu.idm.oclc.org/login?url=https://search.proquest.com/docview/1310164695?accountid=17248>
- Galloway, S. (2015 martxoak 16). *Clint Eastwood Describes His Near-Death Experience Says, 'American Sniper' Is Anti-War*. The Hollywood Reporter.

<https://www.hollywoodreporter.com/news/clint-eastwood-describes-his-death-781618>

García, Y. (4 de marzo de 2019). Clint Eastwood en 100 películas y series. *Cinemanía*, 282, 53-73.

Gili, J. A. (1971). Une Amérique crépusculaire. Notes sur la situation du western. *Cinema*. (154), 39 Non. Astre G. A. & Hoarau A. P. (1997). *El universo del western*. Fundamentos.

González Vallés, J. E. (2008). ¿Harry Callahan se retira o William Munny llega a la ciudad? *Vivat Academia*, (101), 1-23.

<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5463833.pdf>

González Vallés, J. E. (2013). *El estilema autorial en el cine de Clint Eastwood* [DoktoregoT]. Facultad de las ciencias de la información, Departamento de comunicación y publicidad II. Universidad Complutense de Madrid.

González Vallés, J. E. (2013). Una mirada holística sobre J. Edgar Hoover: mito y hombre. *Revista de la SEECI*, 31. 70-87. doi. 10.15198/seeci.2013.31.70-87

Gómez Tarín, F. J. (2010). *El análisis de textos audiovisuales. Significación y Sentido*. Shangrila.

Greenberg, H. R. (1993). Unforgiven. (A. Martin, Ed.) *Film Quarterly*, 46(3), 53-56.

Guzmán Parra, V. F. y Vila Orbitas, J. R. (2010). Influencia del spaghetti-western en *Malditos Bastardos* de Quentin Tarantino. *Área abierta*. (26), 1-17.

Harvey, L. (2011). *Critical social research*. Unwin Hyman. <https://qualityresearchinternational.com/csr>

Hobbes, T. (1984). *Leviatán*. Fondo de Cultura Económica.

Huerta, M. Á. (2006). *Celuloide en llamas. El cine estadounidense tras el 11-S*. Madrid: Notorious. En Gómez Alemany, Carles. (2016). *Guías para ver y analizar. Mystic River*. Clint Eastwood. 2003. Nau Llibres.

IMBD. (2014). *American Sniper*. (2020ko apirilak 12) <https://www.imdb.com/title/tt2179136/>

Iturrate Cárdenes, F. (2009). La frontera en el western de la realidad a la ficción. Hasta el infinito y más allá. El concepto de frontera en el western y la ciencia ficción. *La página*. 80. pp. 7-39.

Jung, C. G. (1995). *El hombre y sus símbolos*. Paidós

Kael, P. (1985, 12 de agosto). Pale Rider (1985) –Review by Pauline Kael. *New Yorker*. <https://scrapsfromtheloft.com/2018/02/17/pale-rider-pauline-kael/>

- Kael, P. (1972, urtarrilak 15). Dirty Harry. Saint Cop. *The Newyorker*.
<https://scrapsfromtheloft.com/2017/12/28/dirty-harry-saint-cop-review-by-pauline-kael/>
- Kamir, O. (2006). Honor and dignity in the film Unforgiven: Implications for sociolegal theory. *Law & Society Review*, 40(1), 193-234. 10.1111/j.1540-5893.2006.00263.x
- Kapsis, R. E., & Coblenz, K. (1999). *Clint Eastwood Interviews*. University Press of Mississippi.
- Katz, S., & Chivers, S. (2012). The silvering screen: Old age and disability in cinema. *Canadian Journal on Aging*, 31(2), 254-255.
[//dx.doi.org/10.1017/S0714980812000050](https://doi.org/10.1017/S0714980812000050)
- Katz, W. (2004). An American tragedy. *New Labor Forum*, 13(3), 126-150.
<https://ehu.idm.oclc.org/login?url=https://search.proquestn.com/docview/237222226accountid=17248>
- Kehr, D (16 de enero de 2000). "Spring Films / Actors-Zuzendaris; The Actors Who Have Two Faces". *The New York Times*.
<https://www.nytimes.com/2000/01/16/movies/spring-films-actors-Zuzendaris-the-actors-who-have-two-faces.html>
- Keith Grant, B. (2007). *Género cinematográfico. De la iconografía a la ideología*. Wallflower Press.
- Kiehn, D. (2003). *Broncho Billy and the Essanay Film Company*. Farwell Books.
- King, G. (2002), *New Hollywood Cinema: An Introduction*. Columbia University Press, 2002), p. 131.
- Kinzer, S. (17 de julio de 2003). Rescuing the First Cowboy Movie Star From a Canyon of Obscurity. *The New York Times*.
<https://www.nytimes.com/2003/07/17/movies/rescuing-the-first-cowboy-movie-star-from-a-canyon-of-obscurity.html>
- Kitses, J. (1969). *The Horizons West: Anthony Mann, Budd Boetticher, Sam Peckipah: Studies of authorship within the western*. Indiana University Press Non. Altman, R. (2000). *Los género cinematográficos*. Paidós.
- Kitses, J. (1970) *Horizons West*. Indiana University Press/London: British Film Institute.
- Klinger, B. (2003) "'Cinema/Ideology/Criticism' Revisited: The Progressive Genre', Non. Keith Grant, B. (ed.) *Film Genre Reader 3* University of Texas Press, 75-91.
- Kramp. J. M. (2011). *Film review: Gran torino (2008)*. Springer Science & Business Media.10.1007/s11089-011-0391-2

- Kramp, J. M. (2011). Film review: Gran torino (2008). *Pastoral Psychology*, 60(6), 921-922. //dx.doi.org/10.1007/s11089-011-0391-2
- Krohn, B. (1989). La planète Leone. Hommage a Sergio Leone. *Cahiers du cinéma*. 422, 10-13. Non. Zrnijewsky, B. y Pfeiffer, L. (1994) *Todas las películas de Clint Eastwood*. RBA.
- Kyle, C., Defelice, J. & Mcewen, S. (2015). *El Francotirador. Memorias del SEAL más letal de la historia*. Booket.
- Lazkano, I. (2012). *Bigarren aukeraren auzia eta itxaropenaren izaera etikoa Krzysztof Kieslowskiren azken garaiko zineman*. Euskal Herriko Unibertsitatearen Argitalpen Zerbitzua
- Lema, R. (2005). El sueño y el recuerdo en High Plains Drifter: incertidumbre y reflectáforas. *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, 19, 193-213.
- Lévy, D. (2010). Bronco Billy. *L'Art du Cinema*, 43, 66-69. <https://search.proquest.com/docview/612833795>
- Levi-Strauss, C. (1958) *L'analyse structurale en linguistique et en anthropologie*. Paris. Plon
- Levi-Strauss, C (1964). *Mythologiques 1: Le Ciel et le Cuit*. Plon.
- Levi-Strauss, C (1971). *Mythologiques 7: L'Homme Nu*. Plon.
- Levi-Strauss, C (1977). *Structural Anthropology*. Penguin.
- Lindvall, T. (2005). Religion and Film. Part II. Theology and Pedagogy. *Communication Research Trends*, 24(1), 17-18.
- Llinás F. (1979). Notas sobre un western urbano (Dodge City). *Contracampo Revista de cine*. 36, 8-18.
- Lobera, F. S. (2015). El francotirador: El iraquí de Clint Eastwood. *Filmhistoria Online*, 25(1), 82-85. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5369020>
- Locke, D. (1969). Analytical Philosophy of Knowledge. By Arthur C. Danto. (Cambridge University Press, 1968, Pp. xiv 270. *Philosophy*, 44(170), 354-355. doi: 10.1017/S0031819100009529
- McArthur, Colin (1972) *Underworld USA*. Viking Press/London: British Film Institute.
- MacPherson, C. B. (1985) “*The political Theory of possessive individualism. Hobbes to Locke*”. Oxford University Press.
- Marsh, C., & Ortiz, G. (1997). *Explorations in Theology and Film*. Blackwell Publishers.
- Martínez Llamas, D. (2004). “Mystic River”, o la consolidación de la maestría de Clint Eastwood. *Filmhistoria Online*, 14(1).

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5368862&orden=0&info=link>

- Marzabal, I. (2004). *Deliberaciones poéticas. Cine y ética narrativa*. Universidad del País Vasco
- Marzabal, I. & Arocena, C. (2016). *Películas para la educación. Aprender viendo cine, aprender a ver cine*. Cátedra.
- McClelland, R. T., & Clayton, B. (2014). *The philosophy of Clint Eastwood*. University Press of Kentucky.
- Merwin, D. K. (2016). Terministic screens and partisan audiences: A burkean cluster analysis of Clint Eastwood's American sniper (M.A.). Available from ProQuest Central
- <https://ehu.idm.oclc.org/login?url=https://search.proquest.com/docview/1830477436?accountid=17248>
- Micciche, L. (1989). *El cine italiano de los años sesenta*. Bilbao: Festival Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao. Ayuntamiento de Bilbao en
- Aguilar, C. (2002). El spaghetti-western. *Nosferatu. Revista de cine*. (41), 10-21.
- Miller, C. J. (2013). *Undead in the West II*. Plymouth: The Scarecrow Press. INC.
- Miller, W. I. (1998). "Clint Eastwood and Equity: Popular Culture's Theory of Revenge". Non: *Law in the Domains of Culture*, 161-202. *Amherst Series in Law, Jurisprudence, and Social Thought*. Ann Arbor. Univ. of Michigan Press.
- Montiel, A. (2002). *El desfile y la quietud (Análisis fílmico versus Historia del Cine)*. Generalitat Valenciana.
- Morin, E. (1972). *Las stars. Servidumbres y mitos*. Dopesa
- Morrey, D. (2005). "The acorn don't fall far from the tree": Genealogy and eternal return in Mystic River. *Storytelling*, 5(1), 41-52. <https://ehu.idm.oclc.org/login?url=https://search.proquest.com/docview/230019339?accountid=17248>
- Munden, K. J. (1958). A contribution to the psicological understanding of the origin of the cowboy and his myth. *American Imago* (15) 146.
- Murdoch, D H. (2001). *The American West: The Invention of a Myth*. Welsh Academic Press.
- Narbone, J., Comolli, J. L. (2008). Cine/Ideología/Crítica. *Cahiers du Cinéma*. 11. 76-82
- Naranjo Sotomayor, R. (2018). Fértil provincia y señalada: Raúl Ruiz y el campo del cine chileno. *Mester*, 47(1), 175-183. <https://escholarship.org/uc/item/1c58r0pj>

- Navarro, A. J. (2009). El western europeo, la reformulación de un género. 17-26 en Romero, J (2009), *Hecho en Europa. Cine de géneros europeo (1960-1979)*. Editorial Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular.
- Neale, S. (2000). *Genre and Hollywood*. New York: Taylor and Francis Group.
- Neale, S. (2003) 'Questions of Genre', in Keith Grant, B. (ed.) *Film Genre Reader 3*. Austin: University of Texas Press, 164-197.
- Norris, C. (2015). American sniper. *Film Comment*, 51(1), 69-71. <https://ehu.idm.oclc.org/login?url=https://search.proquest.com/docview/1647820650?accountid=17248>
- Nowell-Smith, Geoffrey (1968) *Visconti*. NY: Doubleday
- Núñez-Marques, A. (2006). *Western europeo. Un plato que se sirve frío*. Entrelíneas editores.
- Ortega, G. J. (1914). *Meditaciones del Quijote*. Residencia de Estudiantes.
- O'Sullivan, J. (1845) Annexation, *United States Magazine and Democratic Review*. 17(1). 5-10
- Pérez-Godoy, F. (2016). La idea de Estado Moderno bajo la mirada confesional: tres censuras a "De iure naturae et gentium" (1672) de Samuel Pufendorf. *Revista de Estudios Histórico-Jurídicos*. (XXXVIII), 421-442.
- Pérez Perucha, J. (1988) *Los años que conmovieron al cinema. Las rupturas del 68*, Valencia, IVAC Non. VVAA. (2001). *La política de los autores*. Paidòs.
- Pezzota, A. (1997). *Clint Eastwood*. Cátedra.
- Piccinelli, M. (2009). Entre la profecía y la conquista de la libertad: la ideología del Destino Manifiesto llevada al cine. *XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche.
- Phillips, W. H. (1999). *Writing Short Scripts*. Second Edition. Syracuse University Press.
- Pikaza-Ibarrondo, X. (2018). *El dinero en la Biblia. Dios y Mammón, dominación y poder en la Iglesia*. ITESO / Universidad Iberoamericana / Universidad Indígena Intercultural Ayuuk. <https://rei.iteso.mx/handle/11117/5512>
- Pinkerton, N. (2015, 02). American sniper. *Sight and Sound*, 25, 62-63. <https://ehu.idm.oclc.org/login?url=https://search-proquest-com.ehu.idm.oclc.org/docview/1651241318?accountid=17248>
- Pippin, R. (2009). What is a western? Politics and Self- Knowledge in John Ford's *The Searchers*. *Critical inquiry*, 35, 223-246.

- Polirsztok, M. (2010). Mystic River. *L'Art du Cinema*, 66-69, 123-126.
<https://ehu.idm.oclc.org/login?url=https://search.proquest.com/docview/612833985?accountid=17248>
- Propp, V. (2011) *Morfología del cuento*. Fundamentos.
- Pufendorf, S. (1673, reimpr. 1992), *De officio hominis et civis juxta legem naturalem*. *Gesammelte Werke*, Bobbio-n, N. (1982). El estado de naturaleza, la sociedad civil y el estado racional. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* (110)
- Quintana, A. (2019). Sin amor y sin perdón. *Cahiers du cinéma*. 80 (752). 28-30
- Ramos Jordán, A., & Valesi, M. (2011). El western colonial de Gran Torino. *Forma: Revista D'Estudis Comparatius*, 4, 91-102.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3957683&orden=350950&info=link>
- Redding, A. (2014). A finish worthy of the start: The poetics of age and masculinity in Clint Eastwood's Gran Torino. *Film Criticism*, 38(3), 2.
http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.882003&xri:pqil:res_ver=0.2&res_id=xri:ilcs-us&rft_id=xri:ilcs:rec:abell:R05560978
- Redmon, A. (2004). Mechanisms of violence in Clint Eastwood's Unforgiven and Mystic River. *The Journal of American Culture*, 27(3), 315-328. doi: 10.1111/j.1537-4726.2004.00139.x
- Rehm, D. (2015). *Hero At War And Survivor At Home: The Evolving Image Of The American War Hero In Iraq And Afghanistan War Films* (M.A.). California State University Press
<https://Ehu.Idm.Oclc.Org/Login?Url=Https://Search.Proquest.Com/Docview/1717782312?Accountid=17248>
- Riffel, B. E. (2011). Hmong America: Reconstructing community in diaspora. *The Arkansas Historical Quarterly*, 70(2), 212-214.
<https://ehu.idm.oclc.org/login?url=https://search.proquest.com/docview/896358158?accountid=17248>
- Roche, M. W., & Hösle, V. (2011). Cultural and Religious Reversals in Clint Eastwood's Gran Torino. *Religion and the Arts*, 15, 648–679.
- Roth, L., & Hoffer T. W. (1978). Topics In American Film History. *Journal Of The University Film Association*, 30(1), 5-13.
- Ryall, T. (1970) 'The Notion of Genre', *Screen*. 11, (2) 22-32.
- Ryall, T. (1998) 'British Cinema and Genre', *Journal of Popular British Cinema*, 1, 18-24.
- Rousseau, J. (1966). *El contrato social*. Editorial Taurus.

- Rousseau, J. (2018). *El contrato social*. Ediciones Brontes.
- Schatz, Thomas (1981) *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*. Random House.
- Sánchez Noriega, J. L. (2006). *Historia del cine. Teorías, estéticas, géneros*. Alianza Editorial.
- Sáez González, J. M. (2009). Gran Torino (Clint Eastwood). *Vivat Academia*, 103, 112-113. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5464538.pdf>
- Saunders, J. (2001) *The Western Genre: From Lordsburg to Big Whiskey*. Wallflower.
- Schaefer, E. (2004). Shooting cowboys and indians: Silent western films, American culture, and the birth of Hollywood. *Business History Review*, 78(3), 551-554. <https://ehu.idm.oclc.org/login?url=https://search.proquest.com/docview/274429967?accountid=17248>
- Schatz, T. (1981). *Hollywood Genre: Formulas, Filmmaking and the Studio System*. Random House.
- Schickel, R. (2010). *Clint Eastwood. Una retrospectiva*. Art Blume.
- Serra, J. P. (2007). Clint Eastwood, un caballero trágico. *La Torre Del Virrey: Revista De Estudios Culturales*, 3, 68-73. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=2318895>
- Serrano de Haro, A. (1996). La mujer en el cine. El western. *Nickel Odeon. Revista trimestral del cine*. (4), 20-25.
- Shapiro, H. (1993). *Rediscovering "The Immediate Experience" by Robert Warshow*. The Georgia Review, 47(4), 726-732. www.jstor.org/stable/41400676
- Siles Ojeda, B. (2008). Mystic River: Del delirio a la verdad. *Trama y Fondo: Revista De Cultura*, (24), 49-56. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3094244.pdf>
- Sobchack, Thomas (2003) 'Genre Film: A Classical Experience', in Keith Grant, B. (ed.) *Film Genre Readers 3*. University of Texas Press, 103-14.
- Soberon, L. (2017). "The old wild west in the new middle east": American sniper (2014) and the global frontiers of the western genre. *European Journal of American Studies*, 12(2), 12. doi: 10.4000/ejas.12086
- Springhall, J. (2011). Have gun, will travel: The myth of the frontier in the Hollywood western. *Historian*, (112), 20-24. <https://ehu.idm.oclc.org/login?url=https://search.proquest.com/docview/1010057409?accountid=17248>

- Staiger, J. (2003) *'Hybrid or Inbred: The Purity Hypothesis and Hollywood Genre History'*, in Keith Grant, B (ed.) *Film Genre Reader 3*. Austin: University of Texas Press, 185-99.
- Stempel, T. (1985). Somebody's gotta read this stuff. *Film Comment*, 21(4), 78-80. <https://ehu.idm.oclc.org/login?url=https://search.proquest.com/docview/210242805?accountid=17248>
- Sterrit, D. (2014). *The cinema of Clint Eastwood. Chronicles of America*. Wallflowers Press.
- Thomson, D. (1984). Cop on a hot 'tightrope'. *Film Comment*, 20(5), 71,73,80. <https://ehu.idm.oclc.org/login?url=https://search.proquest.com/docview/210238313?accountid=17248>
- Tibbets, J. C. (1993). Clint Eastwood and the Machinery of Violence. *Literature Film Quarterly*, 21(1), 10-19.
- Tognetti, F. (2009). Gran Torino: A foreign neighbourhood. *Altre Modernità: Rivista Di Studi Letterari E Culturali*, (2), 378-381. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3177740.pdf>
- Tompkins, J. (1992). *West of Everything. The Inner Life of Westerns*. Oxford University Press.
- Traficante, C. (2012). From victim to vigilante: Anomie and misanthropy in Gran Torino. *Screen Education*, (66), 111-116. <https://ehu.idm.oclc.org/login?url=https://search.proquest.com/docview/1282119628?accountid=17248>
- Tudor, A. (1973) *Theories of Film*. Viking Press/ British Film Institute.
- Valcárcel, I. (1996). La Conquista del Oeste. El Western. *Nickel Odeon. Revista trimeltral de cine*. (4), 8-20.
- Vinocur, J. (1985, otsailak 24). Clint Eastwood, seriously. *The New York Times Magazine*. <https://www.nytimes.com/1985/02/24/magazine/clint-eastwood-seriously.html>
- Ward, A. R. (2012). Gran Torino and Moral Order. *Christian Scholar's Review*, 41(2), 115-116. <https://ehu.idm.oclc.org/login?url=https://search.proquest.com/docview/920195937?accountid=17248>
- Warshow, R. (1962). *The immediate experience. Movies, comics, theatre and other aspects of popular culture*. Harvard University Press. <http://susandsimmons.blogspot.com/2018/11/download-immediate-experience-pdf.html>

Will, G. F. (1985, uztailak 25). The Not-So-OK Corral. *The Washington Post*.

https://www.washingtonpost.com/archive/politics/1985/07/25/the-not-so-ok-coral/53284684-34cc-4802-b97d25f4d347ded6/?noredirect=on&utm_term=.e1794fc37b17

Wilson, D. (2017). A new hope. *Film Comment*, 53(2), 56-59.

<https://ehu.idm.oclc.org/login?url=https://search.proquest.com/docview/1880696287?accountid=17248>

Zaborski, A. (2019). *Kino*, 54(621), 71.

<https://ehu.idm.oclc.org/login?url=https://search.proquest.com/docview/2282760313?accountid=17248>

Zrnijewsky, B. y Pfeiffer, L. (1994) *Todas las películas de Clint Eastwood*. RBA.

Zumalde Arregui, I. (2002). El autor y su sombra. *Zer: Revista De Estudios De Comunicación = Komunikazio Ikasketen Aldizkaria*, (12), 1-13.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=801952&orden=399221&info=link>

Zunzunegui, S. (1994). *Paisajes de la forma*. Cátedra.

Zunzunegui, S. (2013). *Analizar la narración*. Biblioteca Nueva.

8. FILMOGRAFIA

8. Filmografia

- Aldrich, R. (Zuzendari). (1967). *The Dirty Dozen* [Film]. Metro-Goldwin-Mayer.
- Altman, R. (Zuzendari). (1971). *McCabe and Mrs. Miller* [Film]. Warner Bros.
- Arnold, J. (Zuzendari). (1955). *Tarantula* [Film]. Universal-International.
- Arnold, J. (Zuzendari). (1955b). *The Revenge of the Creature* [Film]. Universal-International.
- Benjamin, R. (Zuzendari). (1984). *City Head* [Film]. Malpaso Company.
- Bergman, I. (Zuzendari). (1945). *Crisis* [Film]. Svensk Filmindustri.
- Bresson, R. (Zuzendari). (1934). *Les Affaires publiques* [Film]. Arc Films.
- Campanelli, S. (Zuzendari). (2017). *Indian Horse* [Film]. Devonshire Productions, Screen Siren Pictures.
- Cimino, M. (Zuzendari). (1974). *Thunderbolt and Lightfoot* [Film]. Malpaso Company.
- Cimino, M. (Zuzendari). (1978). *The Deer Hunter* [Film]. EMI Films.
- Copeland, H. (Zuzendari). (1958). *Ambush in Cimarron Pass* [Film]. Regal Films Inc.
- De Sicca, V. (Zuzendari). (1966). *Le Streghe* [Film]. Dino de Laurentiis Cinematographica, Les Productions Artistes Associes.
- DeMille, C. (Zuzendari). (1939). *Union Pacific* [Film]. Paramount Pictures.
- Dreyer, C. T. (Zuzendari). (1919). *Praesidenten* [Film]. Nordisk Film.
- Dreyer, C. T. (Zuzendari). (1925). *Du skal ære din hustru* [Film]. Nordisk Film.
- Eastwood, C. (Zuzendari). (1971). *Dirty Harry* [Film]. Malpaso Company.
- Eastwood, C. (Zuzendari). (1971). *Play Misty for me* [Film]. Malpaso Company.
- Eastwood, C. (Zuzendari). (1973). *Breezy* [Film]. Malpaso Company.
- Eastwood, C. (Zuzendari). (1973). *High Plains Drifter* [Film]. Malpaso Company.
- Eastwood, C. (Zuzendari). (1975). *The eiger sanction* [Film]. Malpaso Company.
- Eastwood, C. (Zuzendari). (1976). *The outlaw Josey Wales* [Film]. Malpaso Productions.
- Eastwood, C. (Zuzendari). (1977). *The Gauntlet* [Film]. Malpaso Company.
- Eastwood, C. (Zuzendari). (1980). *Bronco Billy* [Film]. Malpaso Company.
- Eastwood, C. (Zuzendari). (1982). *Firefox* [Film]. Malpaso Company.
- Eastwood, C. (Zuzendari). (1982). *Honkeytonk Man* [Film]. Malpaso Company.

Eastwood, C. (Zuzendari). (1983). *Sudden Impact* [Film]. Malpas Company.

Eastwood, C. (Zuzendari). (1985). *Pale Rider* [Film]. Malpas Company.

Eastwood, C. (Zuzendari). (1986). *Heartbreak Ridge* [Film]. Malpas Company.

Eastwood, C. (Zuzendari). (1988). *Bird* [Film]. Malpas Company.

Eastwood, C. (Zuzendari). (1990). *The Rookie* [Film]. Malpas Company.

Eastwood, C. (Zuzendari). (1990). *White hunter, black heart* [Film]. Malpas Company.

Eastwood, C. (Zuzendari). (1992). *Unforgiven* [Film]. Malpas Company.

Eastwood, C. (Zuzendari). (1993). *A perfect world* [Film]. Malpas Company.

Eastwood, C. (Zuzendari). (1995). *The bridges of Madison County* [Film]. Malpas Company.

Eastwood, C. (Zuzendari). (1997). *Absolute Power* [Film]. Malpas Company.

Eastwood, C. (Zuzendari). (1997). *Midnight in the Garden of good and evil* [Film]. Malpas Company.

Eastwood, C. (Zuzendari). (1998). *Bird* [Film]. Malpas Company.

Eastwood, C. (Zuzendari). (1999). *True Crime* [Film]. Malpas Company.

Eastwood, C. (Zuzendari). (2000). *Space Cowboys* [Film]. Malpas Company.

Eastwood, C. (Zuzendari). (2002). *Blood Work* [Film]. Malpas Company.

Eastwood, C. (Zuzendari). (2003). *Mystic River*. [Film]. Malpas Company.

Eastwood, C. (Zuzendari). (2004). *Million Dollar Baby* [Film]. Malpas Company.

Eastwood, C. (Zuzendari). (2006). *Flags of our parents* [Film]. Malpas Company.

Eastwood, C. (Zuzendari). (2006). *Letters from Iwo Jima* [Film]. Malpas Company.

Eastwood, C. (Zuzendari). (2008). *Changeling* [Film]. Malpas Company.

Eastwood, C. (Zuzendari). (2008). *Gran Torino* [Film]. Malpas Company.

Eastwood, C. (Zuzendari). (2009). *Eastwood presents Johnny Mercer: The Dream's on me* [Film]. TCM.

Eastwood, C. (Zuzendari). (2009). *Invictus* [Film]. Malpas Company.

Eastwood, C. (Zuzendari). (2010). *Hereafter* [Film]. Malpas Company.

Eastwood, C. (Zuzendari). (2011). *J. Edgar* [Film]. Malpas Company.

Eastwood, C. (Zuzendari). (2014). *American Sniper* [Film]. Malpas Company.

Eastwood, C. (Zuzendari). (2014). *Jersey Boys* [Film]. Malpas Company.

Eastwood, C. (Zuzendari). (2016). *Sully* [Film]. Malpas Company.

Eastwood, C. (Zuzendari). (2018). *The 15:17 to Paris* [Film]. Malpas Company.

Eastwood, C. (Zuzendari). (2018). *The Mule* [Film]. Malpas Company.

Eastwood, C. (Zuzendari). (2019). *Richard Jewell* [Film]. Malpas Company.

Fargo, J. (Zuzendari). (1976). *The Enforcer* [Film]. Malpas Company.

Fargo, J. (Zuzendari). (1978). *Every which way but loose* [Film]. Malpas Company.

Fellini, F. (Zuzendari). (1950). *Luces de Varieté* [Film]. Capitolium.

Ford Coppola, F. (Zuzendari). (1979). *Apocalypse Now!* [Film]. Zoetrope Studios.

Ford, J. (Zuzendari). (1939). *Drums Along the Mohawk* [Film]. 20th Century Fox.

Ford, J. (Zuzendari). (1939). *The Stagecoach* [Film]. Walter Wanger Productions.

Ford, J. (Zuzendari). (1939). *Young Mr. Lincoln* [Film]. 20th Century Fox.

Ford, J. (Zuzendari). (1948). *Fort Apache* [Film]. 20th Century Fox.

Ford, J. (Zuzendari). (1977). *The man who shot Liberty Valance* [Film]. Paramount Pictures.

Haas, C. (Zuzendari). (1956). *Star in the Dust* [Film]. Universal-International.

Huggins, R, Orr, W. T., Trapnell, C. eta Silver, A. W. [Ekoizle Exekutibo] (1957-1958). [Telesaila]. *Maverick*. Warner Bros.

Huggins, R. [Ekoizle Exekutibo] (1957-1958). [Telesaila]. *The Lonely Watch*. QM Productions.

Huston, J. (Zuzendari). (1945). *The Battle of San Pietro* [Film]. U.S. Army Pictorial Service.

Huston, J. (Zuzendari). (1951). *The African Queen* [Film]. Horizon Pictures, Romulus Films Ltd.

Hutton, B. G. (Zuzendari). (1969). *Where eagles dare* [Film]. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Elliott Kastner Productions, Winkast Film Productions.

Hutton, B. H. (Zuzendari). (1970). *Kelly's Heroes* [Film]. Metro-Goldwin-Mayer.

Jackson, P. (Zuzendari). (2001). *The Lord of the Rings. The Fellowship of the Ring* [Film]. New Line Cinema.

Keach, J. (Zuzendari). (1995). *The Stars of Henrietta* [Film]. Malpas Company.

King, H. (Zuzendari). (1939). *Jesse James* [Film]. 20th Century Fox.

King, H. (Zuzendari). (1950). *The Gunfighter* [Film]. 20th Century Studios.

Kubrick, S. (Zuzendari). (1954). *Fear and Desire* [Film]. Stanley Kubrick's Family.

Kurosawa, A. (Zuzendari). (1961). *Yojimbo* [Film]. Kurosawa Production Co.

Lang, F. (Zuzendari). (1931). *M. Eine Stadt sucht einen Mörder*. [Film]. Nero-Film A.G.

Leone, S. (Zuzendari). (1964). *Per un pugno di dollari* [Film]. Constantin Film, Jolly Film, Ocean Films.

Leone, S. (Zuzendari). (1965). *Per qualche dollar in piú* [Film]. Constantin Film, Jolly Film, Ocean Films.

Leone, S. (Zuzendari). (1966). *Il buono, il brutto, il cattivo* [Film]. Constantin Film, Jolly Film, Ocean Films.

Logan, J. (Zuzendari). (1969). *Paint your wagon* [Film]. Paramount Pictures, Malpas Company.

Lorenz, R. (Zuzendari). (2012). *Trouble with the curve* [Film]. Malpas Productions.

Lubin, A. (Zuzendari). (1955). *Francis in the Navy* [Film]. Universal-International

Lubin, A. (Zuzendari). (1955). *Lady Godiva* [Film]. Universal-International.

Lubin, A. (Zuzendari). (1956). *Escapade in Japan* [Film]. Arthur Lubin Productions

Lubin, A. (Zuzendari). (1956). *The first travelling Saleslady* [Film]. Arthur Lubin Productions

Lucas, G. (Zuzendari). (1977). *Star Wars. A new hope* [Film]. Lucas Films.

Marshall, G. (Zuzendari). (1939). *Destry Rides Again* [Film]. Universal Pictures.

Peckinpah, S. (Zuzendari). (1962). *Ride the High Country* [Film]. Metro-Goldwyn-Mayer.

Peckinpah, S. (Zuzendari). (1970). *The Ballad of Cable Hogue* [Film]. Warner Bros.

Peckinpah, S. (Zuzendari). (1973). *Pat Garrett and Billy The Kid* [Film]. Metro-Goldwin-Mayer.

Petersen, W. (Zuzendari). (1993). *In the line of fire* [Film]. Castle Rock Entertainment, Apple-Rose Productions.

Polonsky, G. (Zuzendari). (1969). *Tell Them Willie Boy is Here* [Film]. Universal Pictures.

Porter, E. S. (Zuzendari). (1903). *The Great Train Robbery* [Film]. Edison Manufacturing Company.

Post, T. (Zuzendari). (1968). *Hang 'em High* [Film]. Malpas Company.

Post, T. (Zuzendari). (1973). *Magnum Force* [Film]. Malpas Company.

Ricker, B. (Zuzendari). (1995). *Clint Eastwood: out of the shadows* [Film]. Malpas Company.

- Ricker, B. (Zuzendari). (2010). *Dave Brubeck: in his own street way* [Film]. Malpaso Company.
- Rokos, J. (1970). *The Resurrection of Bronco Billy*. Super Crew, University of Southern California.
- Siegel, D. (Zuzendari). (1968). *Coogan's Bluff* [Film]. Universal Pictures.
- Siegel, D. (Zuzendari). (1971). *Dirty Harry* [Film]. Malpaso Company.
- Siegel, D. (Zuzendari). (1971). *The Beguiled* [Film]. Malpaso Company.
- Siegel, D. (Zuzendari). (1979). *Escape from Alcatraz* [Film]. Malpaso Company.
- Spielberg, S. (Ekoizle). (1985-1987). Eastwood, C. (Zuzendari). (1985). *Vanessa in the Garden* [Kapitulua]. NBC.
- Stevens, G. (Zuzendari). (1953). *Shane* [Film]. Paramount Pictures.
- Struggle, R. (Zuzendari). (1985). *Tightrope* [Film]. Malpaso Company.
- Sturges, J. (Zuzendari). (1972). *Joe Kidd* [Film]. Malpaso Company.
- Tarantino, Q. (Zuzendari). (1994). *Pulp Fiction* [Film]. A Band Apart, Jersey Films.
- Tarkovski, A. (Zuzendari). (1962). *Ivanovo detstvo* [Film]. Mosfilm.
- Van Horn, B. (Zuzendari). (1988). *The dead pool* [Film]. Malpaso Company.
- Van Horn, B. (Zuzendari). (1989). *Pink Cadillac* [Film]. Malpaso Company.
- Warren, C. M., Geller, B., Kowalski, B. L. eta Bohem, E. [Ekoizle Exekutibo]. (1959-1965). [Telesaila]. *Rawhide*. CBS Productions.
- Wellman, W. (Zuzendari). (1958). *Lafayette escuadrille* [Film]. Warner Bros.
- White, J. S. (Zuzendari). (1899). *Cripple-Creek Bar-Room* [Film]. Edison Manufacturing Company.
- White, J. S. (Zuzendari). (1899). *Poker at Dawson City* [Film]. Edison Manufacturing Company.
- Zinnemann, F. (Zuzendari). (1952). *High Noon* [Film]. Stanley Kramer Productions.
- Ziv, F. [Ekoizle Exekutibo] (1957-1958). [Telesaila]. *Highway Patrol*. Ziv Television Programs.
- Ziv, F., Strock, H. L., Castle, W. [Ekoizle Exekutibo] (1957-1958). [Telesaila]. *Men of Annapolis*. Ziv Television Programs.
- Zwerin, C. (Zuzendari). (1988). *Straight, no chaser* [Film]. Malpaso Company.

