



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

DEPARTAMENTO DE LENGUA CASTELANA Y LINGÜÍSTICA Y DE LINGÜÍSTICA
UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO. EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEA

TRASVASES CULTURALES:

Literatura
Cine
Traducción

4

Eds.: Raquel Merino
J. M. Santamaría
Eterio Pajares



La publicación de este volumen ha sido posible gracias al patrocinio de:

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Álava
Departamento de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco
Departamento de Filología Inglesa y Alemana y de Traducción e Interpretación
Facultad de Filología y Geografía e Historia

© Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco
Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua

I.S.B.N.: 84-8373-707-8
Depósito Legal/Lege Gordailua: BI-327-05

Composición/Konposizioa: RALI, S.A.
Particular de Costa, 8-10 - 48010 Bilbao

Impresión/Inprimatzea: Itxaropena, S.A.
Araba Kalea, 45 - 20800 Zarautz (Gipuzkoa)

Espacio e identidad en un «western» crepuscular: *The Misfits*¹

David Río Raigadas

UPV/EHU

The Misfits (1961), estrenada en España con el título de *Vidas rebeldes*, ha sido definida por su director, John Huston, como «una película sobre una sociedad donde los perros comen caballos» (Astre y Hoarau 1986: 369). Ciertamente, se trata de un film alejado de las coordenadas habituales del «western» clásico, ya que *The Misfits* es un «western» en el que se desmitifica la figura del «cowboy» y se revisa el especial significado del Oeste en el imaginario cultural norteamericano. De hecho, la película, que cuenta con Marilyn Monroe, Clark Gable, Montgomery Cliff, Thelma Ritter y Eli Wallach, entre sus principales intérpretes, se basa en un guión de Arthur Miller, publicado también en 1961 bajo el título de *The Misfits*, donde el dramaturgo neoyorquino retrata el Nuevo Oeste como un espacio híbrido en el que mito y realidad conviven de forma dialógica. *The Misfits* se convirtió en el último film de su carrera tanto para Clark Gable (murió once días después de finalizar su rodaje) como para Marilyn Monroe (fallecería un año más tarde). El film de Huston no recibió una favorable acogida ni por parte del público ni de la crítica en el momento de su estreno, achacándosele defectos tales como la falta de épica, la carencia de «glamour» o el recurso a un estereotipado final feliz que no encaja demasiado bien con el tono sombrío general de la obra. Sin embargo, con el paso de los años *The Misfits* se ha convertido en un film de culto, en un icono del «western» crepuscular, o como afirma David Thomson, en «a landmark of Hollywood sadness» (ver reseña de «Making the Misfits» por Jonathan Kiefer en www.popmatters.com). El propio Miller se ha referido a esta película como un film ambiguo:

...es como una película del Oeste, pero del Este. [...] Las películas del Oeste y el Oeste mismo se han basado desde siempre en un mundo moralmente equilibrado donde el mal se presenta con una etiqueta identificable, el sombrero negro, y donde el malo siempre pierde al final. Se trata del mismo mundo, sólo que se ha sacado del

¹ La investigación realizada para el presente artículo ha sido financiada por la Universidad del País Vasco a través del proyecto 1/UPV 00103.130-H-15287/2003.

siglo XIX y se ha traído al de nuestros días, donde los buenos también forman parte del problema. (1988: 443)

El interés de Miller por explorar el legado del mito del Oeste en la sociedad norteamericana ya había quedado patente en su primer gran éxito teatral, *Death of a Salesman* (1949), aunque es en *The Misfits*, su primer guión cinematográfico, donde alcanza su máxima expresión. Para elaborar este guión Miller recurrió a dos historias breves que había publicado con anterioridad, una de ellas, de 1960, «Please Don't Kill Anyhting», y la otra, la que constituye la base del guión y que lleva incluso su mismo título, de 1957. Esta historia breve, protagonizada por tres vaqueros errantes en el Oeste de la postguerra, cuya única satisfacción parece derivarse de la caza de caballos salvajes («mustangs»), se basa en hechos reales de los que Miller fue testigo durante su estancia en Reno en 1956.

En su adaptación de la historia breve «The Misfits» al medio cinematográfico Miller decidió mantener el núcleo central del relato, la captura de los «mustangs», como base principal de su guión, aunque introdujo diversos episodios y personajes ausentes en la historia originaria, así como importantes modificaciones en su final. Una de las primeras novedades del guión con respecto al relato en el que se inspira lo constituye la pormenorizada descripción que realiza Miller del escenario principal donde transcurre la primera parte de la historia, Reno (Nevada) y sus alrededores. Dicho escenario ya deja traslucir que el Oeste de *The Misfits* guarda escasa relación con el Oeste de los «westerns» clásicos. En efecto, Miller no inicia su guión en un espacio abierto y en contacto directo con el medio natural, sino que recurre a un escenario básicamente urbano, en lo que puede interpretarse como un intento por reflejar la transformación del Oeste a lo largo del siglo XX. Además, se trata de una ciudad cuyas contradicciones y conflictos internos (de hecho, su slogan es «the biggest little city in the world») representan en buena medida las tensiones y ambigüedades que caracterizan al Nuevo Oeste, dividido entre el culto a la mitología fronteriza y su creciente pérdida de legitimidad ante el peso abrumador de la realidad objetiva.

En su retrato de Reno como una ciudad donde reina la ambigüedad y la confusión («it's awfully confusin' here», 1961: 10) Miller también aborda la curiosa doble condición de Reno como paraíso del divorcio y de las bodas rápidas, una condición que por otra parte esta ciudad se verá obligada a compartir desde los años cincuenta con Las Vegas. Incluso esta última ciudad superará con creces a Reno en ambas facetas en las últimas décadas del siglo XX, aunque durante mucho tiempo perdurará la asociación habitual entre Reno y el divorcio rápido (Land & Land 1995: 49-57). El propio Miller alude en *The Misfits* a la especial pugna entre Reno y Las Vegas para erigirse como la capital del divorcio: «Four hundred and eleven divorces have been granted as of yesterday compared to three hundred and ninety-one for Vegas. No doubt about it, pardners, we are the Divorce Capital of the World» (1961: 11). Miller incide en la doble identidad de Reno como paraíso de los divorcios rápidos y como destino preferente para aquéllos que desean contraer matrimonio sin excesivos trámites bu-

rocráticos, integrando ambos aspectos a través de imágenes contrapuestas e irónicas: «a couple-in-love stares at bridal gowns in a store window. There is a door next to the store and a sign on it, reading `Divorce Actions One Flight Up'» (1961: 10).

En *The Misfits* la imagen de Reno como una ciudad próspera y comercial, como un oasis de neón en el desierto, famoso por su particular tolerancia en cuestiones tales como el juego o el divorcio, contrasta profundamente con el Viejo Oeste, representado por las áridas colinas que rodean a Reno y por pequeños pueblos semiabandonados como Dayton, lugar de refugio de los viejos vaqueros. Así, mientras que Reno atrae a diversos tipos de visitantes, «strolling with the preoccupied air of the disconnected, the tourist, the divorcee who has not yet memorized the town» (1961: 10), Dayton, si se exceptúa el día de la celebración de su rodeo anual, sólo llama la atención por el inhóspito entorno al que deben enfrentarse sus escasos habitantes: «from the distance the desolation is almost supernatural, the mind struggling with the question of why men would ever have settled here. There is no tree, no bush, no pool of water» (1961: 64). Dayton, el pueblo donde sus habitantes todavía llevan regularmente revólveres («like in the movies», 1961: 65), y Reno, la ciudad donde las luces de neón de sus casinos están encendidas de forma permanente, representan las dos caras del Oeste, la dicotomía entre la lealtad a una forma de vida tradicional y a unos ideales míticos y la adaptación a las leyes y valores de una sociedad crecientemente mercantilista. Ambos escenarios pertenecen además a un mismo estado, Nevada, un territorio híbrido, «fácil de definir, difícil de captar» (Miller 1988: 367), donde las zonas de contacto (por utilizar la terminología empleada por Mary Louise Pratt en *Imperial Eyes*, 1992) entre el Viejo y el Nuevo Oeste son numerosas, estableciéndose una compleja relación de contrastes, influencias mutuas e interdependencia entre ambos mundos.

El conflicto entre la realidad y el mito del Oeste resulta especialmente evidente en el retrato que Miller realiza en *The Misfits* de la figura del «cowboy» y de su código de valores básicos, compuesto por elementos tales como la libertad individual, el contacto con la naturaleza o el coraje físico. Miller expone las tensiones y contradicciones entre la imagen mítica del «cowboy» y la realidad a la que éste se ve abocado en el Nuevo Oeste, recurriendo para ello a tres personajes, Gay, Guido y Perce, que simbolizan la problemática supervivencia del vaquero clásico en un territorio profundamente transformado. En su guión de *The Misfits* Miller nos ofrece un retrato psicológico de estos tres personajes mucho más elaborado que el incluido en la historia breve originaria. Así, por ejemplo, Gay Langland representa el prototipo por excelencia del «cowboy» errante, despreocupado por el futuro y reacio a las ataduras de cualquier tipo, sean éstas sentimentales o físicas: «it is always a question of arranging for the next few days, maybe two weeks; beyond that there is only the state, and he knows people all over it. Homeless, he is always home inside his shoes and jeans and shirt, [...] like a woodchuck he can go suddenly into the ground and come up later in another place» (1961: 21). Bajo su aparente seguridad y autosuficiencia, se es-

conden, sin embargo, importantes frustraciones personales (ha fracasado como padre y como marido) y sociales (la evolución del Oeste le acaba convirtiendo en un nostálgico del pasado: «wished you'd been here in the old days», 1961: 109). Su rechazo radical a renunciar a sus señas de identidad, al modo de vida del «cowboy» ensalzado por la mitología fronteriza («all I know is- everything else is wages; up here I'm my own man», 1961: 101), le lleva incluso a aferrarse a prácticas tradicionales, como la caza de caballos salvajes, sin querer reparar en que éstas han perdido su sentido tradicional (por ejemplo, los caballos capturados se emplean como comida para perros). De este modo, Gay y otros «cowboys» se convierten en agentes indirectos de la desaparición del entorno natural por el que profesan admiración. Es un sacrificio que Gay justifica en aras de su supuesta libertad («I hunt these horses to keep me free», 1961: 102), sin reparar en que la misma sociedad a la que acusa de haberse corrompido, se sirve de su trabajo. Además, sólo al final de la obra Gay es capaz de reconocer que la muerte de estos caballos anticipa su propia destrucción y la del Oeste tradicional.

El segundo de los participantes en la caza de los «mustangs», Guido, veterano de la Segunda Guerra Mundial, representa en *The Misfits* el máximo grado de corrupción del «cowboy» mítico. De hecho, ni siquiera puede considerarse a Guido como un auténtico «cowboy» puesto que su trabajo principal es el de mecánico. Guido, que al igual que Gay también ha visto su matrimonio truncado (en esta ocasión debido al fallecimiento de su mujer), se diferencia de éste en su obsesión por recrear la vida tradicional del «cowboy», aunque sea a través de métodos mecánicos. Así, el avión y los neumáticos atados con cuerdas que Guido utiliza en la caza de los «mustangs» simbolizan la degeneración del oficio de «cowboy» en una actividad impersonal y desprovista de épica, en la que la propia artificialidad de los medios empleados desnaturaliza la supuesta pureza de este modo de vida. En este sentido, puede decirse que nuevamente Miller opone al mito del Viejo Oeste la realidad de un territorio transformado por el peso de la civilización. Como le recuerda Gay a Guido al final de la obra: «They changed it. Changed it all around. They smeared it all over with blood, turned into shit and money just like everything else. You know that. I know that. It's just ropin' a dream now» (1961: 138-139).

El tercer protagonista de la caza de los caballos salvajes, Perce Howland, comparte con los anteriores su rechazo radical a asumir las reglas de trabajo habituales en el mundo industrializado («anything's better than wages», 1961: 61), aunque su edad (es bastante más joven que ellos) y condición social (es hijo de un próspero ranchero) difieren. Su dedicación a los rodeos no puede ser considerada como vocacional, sino como el resultado de unas circunstancias concretas (fue privado de la herencia del rancho a la muerte de su padre) y de la necesidad de encontrar un sentido a su vida a través del riesgo. Para Perce la imitación del modo de vida de los vaqueros clásicos, tanto en los rodeos como durante la caza de los «mustangs», supone un instrumento para escapar de su sentimiento de alienación en el Oeste moderno. De hecho, su temeraria conduc-

ta durante los rodeos no sólo puede ser interpretada como un modo de dar rienda suelta a sus impulsos autodestructivos, sino también como un intento de forjarse una identidad tomando como modelo la figura mítica del «cowboy» y su arrojo y virilidad como elementos distintivos.

Gay, Guido y Perce tienen en común su condición de «misfits», de individuos cuya incapacidad para adaptarse al Nuevo Oeste les convierte en víctimas de ese mundo. Su empeño en aferrarse al mito del «cowboy» se convierte en una forma de justificar sus fracasos personales, achacando los mismos a la destrucción de los valores y de la forma de vida característica del Oeste. Sin embargo, ellos mismos no son ajenos a la desaparición de dicho mundo, tal y como queda de manifiesto durante la caza de los «mustangs», un episodio con claras connotaciones simbólicas. En efecto, estos caballos salvajes comparten con los «cowboys» su condición de «misfits», de seres inadaptados a las necesidades del Oeste moderno. Tras haber sido especialmente útiles durante la conquista del Oeste («there was mustang blood pullin' all the ploughs in the West; they couldn't have settled here without somebody caught mustangs for them, 1961: 100-101), su papel se ve reducido, primero al de mero entretenimiento para adolescentes, y después simplemente al de comida para perros. Su marginación y su paulatina desaparición guardan un estrecho paralelismo con el destino que aguarda a los «cowboys», quienes, al participar en la caza de los «mustangs», no hacen sino colaborar en su propio final. De este modo, Miller vuelve a exponer las tensiones que genera la difícil coexistencia entre mito y realidad en el Oeste, haciendo hincapié en la contradicción de que los mismos que proclaman su amor a la naturaleza salvaje se convierten en agentes directos de su destrucción.

Junto a los tres «cowboys», Miller incluye en su guión a otros dos personajes, Roslyn e Isabelle, que también pueden ser considerados como «misfits». En esta ocasión, su inadaptación social y sus problemas de identidad no están relacionados con la transformación del Oeste, sino que ambas mujeres provienen del Este, donde han conocido el fracaso matrimonial, y sólo aspiran a encontrar en Nevada, «patria de los desarraigados, los vagabundos y los inadaptados» (Miller 1988: 363), un refugio, temporal o permanente, para escapar de su pasado y quizás reconstruir también sus vidas. Para ambas el Oeste representa al menos la posibilidad de un cambio respecto a los valores y maneras que caracterizaron su vida anterior en lugares como Chicago («in Chicago everybody's busy», 1961: 47) o Virginia («beauty helps anywhere, but in Virginia it's a necessity. You practically need it for a driver's licence», 1961: 35).

Mientras que Isabelle, ausente en la historia breve original, desempeña un papel secundario en el guión de Miller, Roslyn se convierte en el personaje sobre el que gira la atención de los «cowboys», atraídos por su belleza y también por su vitalidad, idealismo y genuina preocupación por los demás. El personaje de Roslyn, cuyo nombre aparece simplemente mencionado como el de una de las amantes de Gay en la historia breve «The Misfits», fue creado por Miller a partir de un personaje semejante presente en otra historia breve suya, «Please

Don't Kill Anything», donde una mujer le pide a su acompañante masculino en la playa que devuelva al mar los peces moribundos abandonados por un grupo de pescadores sobre la arena. En *The Misfits* Roslyn representa el punto de vista del extraño que, a pesar de arrastrar su propia desorientación, es capaz de abrir los ojos a la realidad a los que le rodean. Su sola presencia basta, por ejemplo, para que Gay repare la casa inacabada de Guido, símbolo por excelencia de las vidas incompletas de estos «cowboys», y considere la posibilidad de formar un hogar con ella. Del mismo modo, la indignación de Roslyn ante el sufrimiento de los «mustangs» («you're only living when you can watch something die! Kill everything, that's all you want! Why don't just kill yourselves and be happy?», 1961: 126) y su negativa a aceptar ninguna justificación para su captura, ni siquiera la apelación al pasado mítico («with your God's country. Freedom! [...] I hate you!, 1961: 127), se convierten en los elementos catalizadores de la decisión de Perce, primero, y de Gay, después, de liberar a los caballos.

Precisamente esta decisión final de dejar en libertad a los «mustangs» constituye una de las variaciones más significativas del guión de Miller con respecto a la historia original. En ésta los tres «cowboys» no liberan a los caballos (únicamente cazan cinco caballos, entre ellos, una yegua y su potro) para poder seguir defendiendo y justificando de algún modo la validez de su estilo de vida. En el guión, por su parte, las modificaciones realizadas por Miller en el final de esta historia suponen un soplo de esperanza para las vidas de Roslyn y de los vaqueros «misfits», exceptuando a Guido, empeñado en aferrarse al mito del «cowboy» libre, aunque sea de un modo artificial y en un contexto crecientemente desnaturalizado. Así, por ejemplo, Perce comprende que el camino hacia el conocimiento interior pasa por saldar las cuentas pendientes con su pasado y emprende el regreso a casa. De modo semejante, Roslyn está dispuesta a abandonar su vida errática y buscar la felicidad junto a Gay: «if we werent' afraid! Gay? And there could be a child. And we could make it brave. One person in the world who would be brave from the beginning! I was scared to last night. But I'm not so much now» (1961: 141). Gay, por su parte, renuncia a la mítica libertad del «cowboy» en aras paradójicamente de su propia libertad («don't like nobody makin' up my mind for me», 1961: 138), de no ser esclavizado por la lealtad a un código mítico de valores y actitudes que ha perdido buena parte de su vigencia en el Oeste moderno. Su decisión final de liberar a los caballos y buscar una nueva forma de vida junto a Roslyn debe interpretarse como un intento de buscar su supervivencia en el Oeste moderno, adaptándose a la nueva realidad, aunque ello suponga el sacrificio de una parte de sus señas de identidad. Una vez más mito y realidad colisionan, planteándose en este caso la necesidad de renunciar a ciertos elementos de la mitología fronteriza para lograr un compromiso con la realidad.

Aunque el final de *The Misfits* ha sido a menudo criticado por su excesivo convencionalismo y calificado de arquetípico «happy end» (ver, por ejemplo, Nelson 1970: 226), también puede verse la conclusión de esta obra como un final abierto, en el que queda espacio para la duda y la ambigüedad. Ciertamente,

Miller parece plantear un esperanzador futuro para Gay y Roslyn («the love between them is viable», 1961: 141), pero el final de la obra deja también importantes interrogantes sin resolver. Por ejemplo, queda por saber si Gay podrá adaptarse a su nueva vida, sin renunciar al contacto con la naturaleza, por ejemplo, trabajando como granjero («I could farm. Or run cattle, maybe», 1961: 96), o si por el contrario, perderá totalmente sus señas de identidad, conformándose con un trabajo mecánico y mal remunerado en la ciudad, tal y como le augura Guido: «Where'll you be? Some gas station, polishing windshields? [...] Or making change in the supermarket! [...] Try the laundromat- they might need a fella to load the machines!» (1961: 140). Asimismo, también queda por aclarar si Roslyn podrá superar sus miedos e inseguridad e integrarse en un entorno físicamente inhóspito donde el culto al mito del Oeste todavía justifica comportamientos violentos y extremadamente individualistas que ella no comparte. A pesar de estas dudas e incertidumbres, el final de *The Misfits* sí que puede ser interpretado como un intento de establecer un equilibrio entre mito y realidad, o más bien, de revisar el mito del Oeste, personificado por Gay, a través del prisma relativamente objetivo del «outsider», encarnado por Roslyn. Puede decirse incluso que el final de esta obra anticipa un Oeste diferente, un Oeste situado a caballo entre el mito y la realidad, en un tercer espacio (por utilizar la terminología empleada por Edward Soja en *Thirdspace*, 1996) donde el mito pierde paulatinamente algunos de sus rasgos distintivos, aunque sin llegar a desaparecer del todo. Así, la conclusión de la obra de Miller parece el preludio de un nuevo escenario, caracterizado por hechos tales como la extensión del respeto a la naturaleza en detrimento de su explotación desordenada por el hombre, el mayor protagonismo de las mujeres frente el culto mitológico a los valores masculinos, y el paulatino retroceso del individualismo a ultranza, que es sustituido por una creciente preocupación por las relaciones interpersonales y la vida en comunidad.

Obras citadas

ASTRE, GEORGES-ALBERT y ALBERT-PATRICK HOARAU (1986. 1ª edición 1975): *El universo del Western*. Traducción de Marta Fernández-Muro. Madrid: Fundamentos.

KIEFER, JONATHAN: Rev. *Making the Misfits*. <http://www.popmatters.com>

LAND, BARBARA and MYRICK LAND (1995): *A Short History of Reno*. Reno: U. of Nevada P.

MILLER, ARTHUR (1957): «The Misfits», *Esquire*, 48: 158-166.

— (1960): «Please Don't Kill Anything», *Noble Savage*, 1: 126-131.

— (1961): *The Misfits*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin.

- (1986. 1ª edición 1949): *Death of a Salesman*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin.
- (1988. 1ª edición 1987): *Vueltas al tiempo*. Traducción de Antonio-Prometeo Moya. Barcelona: Tusquets.
- NELSON, BENJAMIN (1970): *Arthur Miller: Portrait of a Playwright*. London: Peter Owen.
- PRATT, MARY LOUISE (1995. 1ª edición 1992): *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London: Routledge.
- SOJA, EDWARD W. (1996): *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Oxford: Blackwell.