

KOMUNIKAZIOA

Amerika, Clint Eastwooden arabera

Westernaren heriotza eta
berpizkundera

IGNACIO GASTAKA EGUSKIZA



Herriaren ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

AMERIKA,
CLINT EASTWOODEN ARABERA

Westernaren heriotza eta berpizkundera

AMERIKA, CLINT EASTWOODEN ARABERA

Westernaren heriotza eta berpizkundea

Ignacio Gastaka Eguskiza

eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

CIP. Biblioteca Universitaria

Gastaka Eguskiza, Ignacio

Amerika, Clint Eastwooden arabera [Recurso electrónico]: westernaren heriotza eta berpizkundea / Ignacio Gastaka Eguskiza. – Datos. – [Leioa] : Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, Argitalpen Zerbitzua = Servicio Editorial, [2024]. – 1 recurso en línea: PDF (274 p.). – (Comunicación ; 29)

Modo de acceso: World Wide Web.

Bibliografía: p. 261-268. Filmografía: p. 269-272.

ISBN: 978-84-9082-806-9.

1. Eastwood, Clint, 1930- 2. Películas del oeste. 3. Actores y actrices de cine – Estados Unidos. 4. Productores y directores de cine – Estados Unidos.

(0.034)791.43EASTWOOD

(0.034)791.43-29

Imagen de portada: Eastwood, C. (Director). (1992). *Unforgiven* [Filma]. Malpaso Productions.

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

ISBN: 978-84-9082-806-9

*Amamari,
beti zuri, dena zuri*



Aurkibidea

1. Sarrera	13
2. Clint Eastwood. Bizitza eta obra	17
2.1. Lehen antzezlanak	19
2.2. <i>Rawhide</i>	19
2.3. Europa eta Leone	20
2.4. Amerikan berriz	22
2.5. Hasierako esperientzia zuzendari gisa	23
2.6. Carmeleko alkate jauna	26
2.7. XXI. mendea	28
3. Westernaren aierua	33
3.1. Westernak	42
3.1.1. <i>High Plains Drifter</i>	42
3.1.2. <i>The outlaw Josey Wales</i>	57
3.1.3. <i>Pale Rider</i>	71
3.1.4. <i>Unforgiven</i>	88
3.1.5. <i>Bronco Billy</i>	113
3.2. Western kamuflatuak	128
3.2.1. <i>Mystic River</i>	129
3.2.2. <i>American Sniper</i>	159
3.2.3. <i>Gran Torino</i>	186
3.2.4. <i>The mule</i>	202

4. Gaiak, figurak eta formak	211
4.1. Estatu Batuen bandera, nazioaren jaiotza.	212
4.2. Justizia, zigorra eta legea.	217
4.3. Nomadismoa eta sedentarismoa	229
4.4. Alteritatea	236
4.5. Berrerospena, duelutik dolura	247
4.6. Tragedia amerikarra. Askatasuna, patua eta mitoa . . .	250
5. Bibliografia	261
6. Filmografia	269

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

Zer da «ongi» hitz egitea? Zertan datza, bada? Ez da, izan ere, norbaiten (edo zerbaiten) inguruan mintzo atseginak plaza-ratzea, ezta dotoreziaz jardutea ere. Gakoa ez da mamian, ez eta forman ere, bi kontzeptuen arteko nahasketa orekatuan baizik; hau da, ideia on bati, duintasun bereko estiloa dagokio: edukia eta forma elkarrekin doaz, eta bien arteko ezkontzan dugu gakoa-ren edertasuna. «Ondo» edo egoki aritzeak gutxieneko dohain batzuk eskatzen ditu, gai zehatzetan sakontzeko ahalmena eta erosotasunez trebatzeko gaitasuna baitira hiztegiak honi eransten dizkion beharrak, alegia. Alabaina, hori ez da sarri azaltzen zinemari buruz irakurtzen edo entzuten dugunean, eta are gutxiago esku artean dugun zinegilearen obrara hurbiltzerakoan. Ikusle adina iritzi dago, nahiz eta horrek ez duen zertan esan nahi ez diegula guztiei arretarik eskaini, argi dago guztiek ez dutela pisu edo originaltasun bera.

Bi indar desberdinen emaitza da Eastwooden zinemaren formula: batetik, westernaren gaiak eta formak (arketipo tematiko eta plastikoak); eta, bestetik, horiei gehitu behar zaizkie Eastwoodek berak, egile gisa, artista eta artisau den neurrian, propio dituen ondoezak eta ezinegonak. Bi sedimentazio bide horiek zizelkatu izan dute autorearen filmografia berrogeita hamar urte baino gehiagoz. Denboraren poderioz, haren lanek estilo eta ña-

bardura bereziak hartu dituzte eta horiek nabarmendu nahi izan ditut hemen. Horra hor, hain zuzen ere, liburu honen xede nagusia (eta bakarra).

Eastwood oso zinegile jaioa da, bere baitan hartzen ditu film baten sorkuntzaren ardura erabakigarrienak, eta horrek finkatu egin du haren sinadura artistikoa —hots, autore estiloa—. Ildo horretatik, aspaldian sumatu nuen genero zinematografiko zehatz baten bihotz-taupadak entzuten direla haren obraren sakontasunean: westernarenak. Eta taupada bakoitzaren indarrak eragin berezia izan du film batetik bestera. Ur tanta ahulenek arroka gogorrena zulatzeko duten kemena bezala, westernak zinegile honen kosmos artistikoa landu du, erliebe berezi bat emanez.

Esan genezake, nolabait, pasioaren begitartea dela Clint Eastwoodena, ekimenaren poderioz eta urtez urte lan eginez bere lubaki propioa defendatu baitu Hollywoodeko industria lehia-korreen. Haren filmen kalitateak ematen dute egilearen neurria. Hark (eta bere taldeak) eginiko obrak behin baino gehiagotan sarituak izan baitira nazioarteko jaialdietan. Kaliforniarrak ibilbide oparoa egin zuen (egin du) Hollywoodeko industria zinematografikoan. Izan ere, Amerikako Estatu Batuetan izan den ikur nagusienetarikoa bat da Eastwood.

Haren ibilbide profesionala nabarmentzekoa da: Malpaso Productions ekoiztetxea sortu zuen 1967an. Ordutik hona, bost hamarkada baino gehiago eman ditu filmak zuzentzen, ekoizten, haien protagonista izaten, bai eta soinu bandak konposatzen ere —Eastwood musika-zale eta jotzailea da, eta agian, hori da bere pasiorik ezezagunena—. Behin baino gehiagotan aldarrikatu du soilik jazza eta westerna direla genero artistiko erabat amerikarrak. Horiek landu izan ditu berak, eta ongi landu ere.

Aise baieztza daiteke Eastwooden westernak (gehienak, bederen) ikuspegi ilunabar baten testuinguruan kokatzen direla. Akademia zinematografikoak western klasikoarekin lotu ditu John Wayneren moraltasun dotorea eta janzkera garbi-garbia; antzeko zeozer (edo guztiz kontrakoa) gertatu da Eastwoodek landutako western ilun eta errebisionistarekin: haren irudia lotuta geratu da moraltasun eza, zinismoa, misantropia, ezkortasuna eta txukuntasun faltarekin.

Eastwood westernaz baliatzen da, neurri batean edo bestean, interesa pizten dioten istorioak kontatzeko, betiere berak nahiago duen ikuspuntutik, tratatzen den gaia behar den eran jorratzeko —berak aukeratutakoa, noski—. Zinegileak erabiltzen ditu westernaren zenbait errekurto: tematikoak, narratiboak eta forma-

lak; horiekin guztiekin filmak antolatzen eta gauzatzen ditu. Era berean, hasieran aipatutako western generokoak ez diruditen film horietan ere westerna da, ezkutuan bada ere. Azken horiek «western kamuflatuak» izendatutako atalean batu izan dira, horiek beste genero batzuetan nola bistaratzen (eta ezkutatzen) diren zehaztasunez azaltzeko.

Bere lanek mitoen atzean dagoen egia erakusteko joera dutela dirudite. Horretarako, mamuen beloa janzten du. *Unforgiven* (1993) filmean, esaterako, iragana dugu espektroak hartzen duen forma, ez da *High Plains Drifter* eta *Pale Rider* filmetan bezain esplizitua; aipatutako azken horiek, argi eta garbi film fantasmagorikoak dira; eta beren gai eta formetan oso antzekoak dira, bederen. 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.

Unforgiven, zalantzarik gabe, ilunabarreko westernaren oda dugu, hau da, omenaldia; filmaren hasierako eta amaierako planoetako eguzkiak agerian uzten duen bezala. Narrazio forma hartu duen berrikuspen historiko honek dueluak zein traketsak ziren kontatzen digu, eta baita legaltasunaren zalantzazko mugak mahaigaineratzen dizkigu ere; hots, «gizon bat hiltzearen gogortasuna» erakusten digu. Desmitifikazioak sakonki baldintzatuko zinegilearen obra osoa. Hori guztia izango dugu ardatz Eastwooden filmografia osoan zehar.

Oro har, karmeldarra ideologia kontserbadoreko egiletzat hartu izan da, haren ekintza batzuek horrela ikustera erama(te)n baitute. Aitzitik, egile legez, gauzatu eta gauzatzen dituen filmek ez dute bat egiten bere ustezko eta balizko pentsamoldearekin. Aurkakotasun hori kontutan izan du lan honek: egilea, batetik, eta haren obra, bestetik. Azken horretan murgildu(ko) baigara hemen, Eastwooden obretan, orobat, eta bakoitzak eskaintzen duen lengoai zinematografikoan, bereziki; gero, haien artean dauden amankomuneko ezaugarriak eta elkarren arteko desberdintasunak konparatuko ditugu.

Horren harira, westerna etengabeko eraldaketa eta mugimendu prozesuan dagoela esan beharra dago. Generoa gauza da beste zine mota batzuekin nahasteko, nolabait, birsortzeko eta horrela bizirik irauteko. Zinema aldatzen den heinean beste horrenbeste egiten du westernak. Horren adibide argigarri baino argigarriagoa da Eastwooden filmografia. Hibridazio horrek western forma berriak ekartzen ditu zinema aretoetara. Ondorioz,

esan genezake westernean mutazioak e(ra)giteko gaitasuna eta jakintasuna duen artisaua dela Eastwood. Orokorrean, bere filmografia osoaren enborra osatzen du genero horrek.

Testu honetan neure ahotza entzungo duzue (neure hitzak irakurriko dituzue). Halaber, saihestu izan dira (ahal izan den neurrian) edozein motatako iritzi pertsonalak obren inguruan eta, era berean, zinegilearenak ere bai. Pelikulak izan dira (azter) gaia, eta horien behaketa eta azterketa sakona hartu dugun bidea. Modu horretan, mundu zinematografikotik at dauden edozein eratako (a)hotsak kanpoan geratu izan dira. Aitzitik, liburu honen barne daude, izan ere, zinegilearen ideiek eta narrazioek hartzen duten forma zinematografikoa. Aldi berean, baldintza izan dut testua interesgarria bezain erakargarria gertatzea edozein irakurlerentzat eta, horrekin batera, islatu diren ideiak lehen salaturako iritzi epidermikoegiak baino harago joatea. Gozamenaz har dezala irakurtzera animatu (eta ausartu) den irakurle agurgarriak.

Clint Eastwood. Bizitza eta obra

Clinton Eastwood Junior 1930eko maiatzaren 31n jaio zen, San Frantzisko-n (Kalifornia). Krisi ekonomiko larria bizi zuen kontulari baten semea, 1929ko krakaz geroztik herrialdeak bizi zuen estualdi ekonomikoak familia osoaren bizitza baldintzatu zuen modu erabakigarrian, euren oreka kinka larrian utzi baitzuen. Lana zela eta, etengabe bidaiatu behar zuen Clinton seniorrek, eta berarekin batera emaztea eta bi semeak eramaten zituen —Clint eta bere arreba txikiak—. «Ez nuen adiskidetasun sendorik egiteko astirik», esan du noizbaiten Eastwoodek, «pik-kanaka bizimodua egiten ari nintzen; ni, funtsean, arlote bat nintzen» (Zrnijewsky eta Pfeiffer, 1994: 3), eta baita bakartia ere, geroan antzeztuko zituen pertsonaien nortasuna definituko zituena.

Gaztaro hartan, denboraldi laburra eman zuen Clintek amonarekin, Livermor-eko mendietan, hain zuzen ere. Edertasun izugarriko inguru horietan askatasunaren izpirituaz jabetzen ikasi zuen Clintek, zaldiak zamalkatzen eta naturarekin bat egiten, «nire irudimenari bidea ematen ikasten zuen» (Zrnijewsky eta Pfeiffer, 1994: 3).

Container Corporation of America konpainian lortu zuen aitarak lana —eta oreka ekonomikoa—. Horrela, familia hartu eta Kaliforniako Oaklanden kokatu ziren. Han, Technical High Schoolen onartu lortu zuten hamabost urteko Eastwood, bere tamaina eta garaiera (1,93 metro) kontuan hartuta, eskolako saskibaloiko taldekidea izan zen. Hortaz, hainbat jarduera atletikotan aritu zen, kirolean ikusten baitzuen ibilbide profesionala. Independentzia eta autonomia bilatu nahian, eta, aldi berean, dirua

irabaztearren, jazz piano- zein tronpeta-jotzaile aritu zen taberna batean, musikarekiko betidanik izandako erakargarritasuna areagotuz. Eastwoodek berak kontatu zion *Positif* aldizkari ospe-tsuari:

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

1948an graduatu eta, bere familiak Seattlera bidaiatzen zuen bitartean, Oregonera joan zen, bertako basoetan egurgile ari-
tzeko. Hala ere, neguaren gogortasunak eta bakardadearekin be-
rriz elkartzeak bultzatu zuten lanbidea uztera eta, ezeren gaine-
tik, Seattlen familiarekin elkartzera; bertan, enpresa siderurgiko
batean lan egin zuen.

Ondoren, 1951n, izena eman behar izan zuen Armadan. Fort
Orden (Kalifornia) zerbitzatu zuen, eta bere ezaugarri fisikoei es-
ker Koreako Gerrara bidalia izatetik libratu zen: kuartel horretan,
antza, igeriketa entrenatzaileak behar zituzten eta bera bikain ari-
tzen zen jardun horretan. Nabarmentzekoa da, gainera, bere tal-
dekideen artean hiru aktore gazte zeudeala: Martin Milner, Nor-
man Bartold eta David Janssen (geroago *The fugitive* [1963-1967]
filmean egindako lanagatik ezaguna). Kaliforniarrak azpimarratu
zuen garai hartan zinemarekiko zuen obsesioa:

Nire lanetako bat, igeriketa irakaslea izateaz gain, sol-
daduentzako gerra filmak proiektatzea zen. Beti jartzen nuen
The Battle of San Piетро (John Huston, 1945), nire gogokoe-
netako bat. Berrogeita hamar aldiz ikusiko nuen bi urtean!
(Ciment, 1990; Benoliel, 2007: 88)

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

Musikari profesionala izateko asmoa zuen, baina zazpigarren ar-
tearen promesa gazte horiekin izandako adiskidetasunak zinemaren
birusarekin kutsatu zuen. Unibersaleko estudioetara joan eta inter-
pretazio-proba bat gainditu behar zuen bertan lan egiten hasteko: el-
karrizketa filmatu bat. Eraitza balekoa izan zen arren, oraindik lan
handia zegoen haren zain Hollywoodeko industrian.

Izan ere, bera baino lehen beste izar batzuk zeuden ekoiztetxean: Rock Hudson, John Agarr eta George Nader, besteak beste. Clint Eastwoodek urte askoan gogor lan egin beharko zuen «hilezkortasuna» lortzeko. «Ikaskuntza-urteak izan ziren, eta berak arretaz behatzen die aktore nagusiei, zuzendariari eta teknikari: bere barnean egiten du habia, agian oharkabea, odol zinemagile batek» (Zrniijewsky eta Pfeiffer, 1994: 4).

2.1. Lehen antzezlanak

Kaliforniarraren 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: giza-terria mehatxatzen duen armiarma erraldoia bonbardatzeaz arduratzen den pilotu bezala.

Alta, aurretik *Lady Godiva* (Arthur Lubin, 1955) filmean parte hartu zuen, Maureen O'Hara eta George Naderrek antzezutako filma, XI. mendean girotua, non Eastwood arkularia zen. Eta, *Francis in the Navy*-n (Arthur Lubin, 1955) ere parte hartu zuen. Bertan Eastwoodek bigarren mailako papera bereganatu zuen, marinela bat antzezteko eta, ospeak ospe, garai hartako kritikaren onespena jaso zuen.

Mota honetako zenbait film txikien ondoren, Universalekin zuen kontratua amaitu egin zen, baina Arthur Lubinek (ordurako adiskidea) papertxo bat lortu zion *The first traveling sales lady* (1956) izeneko western musikalerako. Lehen aldiz *cowboy* arropak jantzi zituen film horri esker. Hainbat gorabehera zinematografiko izan eta gero (*Star in the dust*, Charles Haas, 1956; *Escapade in Japan*, Arthur Lubin, 1956; *Ambush in Cimarron Pass*, Hodie Copeland, 1958) bereziki aipatu beharreko film batean parte hartu zuen: *Lafayette escuadrille* (William A. Wellman, 1958). Hori guztiari esker, bere belaunaldiko aktore gazteen artean egotea lortu zuen Eastwoodek: TAD Hunter, David Janssen, Jody McCrea esaterako.

2.2. *Rawhide*

Western ospe handia izan zuen Ipar Amerikako telebista kateetan, batik bat, 1950eko hamarkadaren bigarren erdian eta

hirurogeiko hamarkadaren zati handi batean. Telebista, garai hartan, zinemaren lehiakide nagusia zen eta bere armekin borrokatzen zuten: westerna horietako bat zen. *Maverick*, *Highway Patrol*, *Men of Annapolis*, *The lonely watch* eta *White fury* telesailetatik pasa zen Eastwood, 1957 eta 1958 urteen artean. Hare, *Rawhiden* lortu zuen egonkortasun ekonomikoa (telesail horietako bat izan zen), eta ospea irabazi zuen estatubatuarren 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 jokatu-tako 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 fenomeno gertatu zen.

2.3. Europa eta Leone

1964ko hasieran European western bat interpretatzeko proposamena iritsi zitzaion, ekoizpen italiar-germaniar-espainiarra. Bera baino lehen James Coburn eta Lee Marvin aukeratuak izan ziren, baina bere soldatak altuegiak ziren eta *Per un pugno di dollari* (Sergio Leone, 1964) —*Yojimboren* western bertsioa (Akira Kurosawa, 1961)— aurrekontu txikiko ekoizpena zen. Kaliforniarrak gidoia irakurri eta gustatu zitzaiola antzeman daiteteke, filmaketa datak *Rawhiden* eman zizkioten oporrekin bat zetozelako. Aktoreak, hasiera batean, filma porrot bat izango ote zelako beldur zuen; hala ere, egoerarik latzena helduz gero, horren oihartzuna ez zen Estatu Batuetara helduko —hori pentsatzeak lasaitzen zuen—. Nolanahi ere, «heroi garbia, jentila eta gardena izateari utzi eta mertzenario ilun, izenik gabea, zikina eta misterioitsua marraztera pasatzeko gogoia zuen» (Zrnijewsky eta Pfeiffer, 1994: 8).

Sergio Leonek Clint Eastwood onartu zuen filmean, Cinecittá-n, *Rawhide* telesailaren atal bat ikusi ondoren. Zuzendari italiarrak esandakoa aintzat hartuta, Eastwoodek aire txukunegia zuen, baina bere ordainsaria hamabost mila dolarrekoa baino ez zenez aukeratu zuen, eta bere «katu ibileren presentzia fisikoak hunkitzen zuen zuzendaria» (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*ren lehen sekuentziatik. Txukun janzteari uzten dio, ez du izenik eta, itxuraz, interes pertsonalengatik mugitzen da, horiek baitira bere motibazioak, idealen ordeiz. Horiexek izango dira, hortik aurrera, *cowboy* arketipo berriaren izaera eta estetika berriak. Izan ere, Kaliforniako aktoreak aukeratu zuen arropa: Hollywood Boulevardeko denda batean praka bakero batzuk erosi, Santa Mónica beste batean zigarro ospetsuak hartu, eta *Rawhide*ko botak, ezproiak eta kartutxo-zorroak ekarri zituen. Pontxoa, berriz, Espainian erosten du, opari-denda batean.

Estreinatu eta gutxira, Europa osoan arrakasta lortu zuen: zazpi milioi dolar biltzera heldu zen. Hasieran, filma Napolin estreinatu zen eta, hainbat berezitasunen artean, nabarmentzekoa da Sergio Leone ezizen amerikarrekin agertzen dela pelikularen kredituetan, «Bob Robertson» gisa. 1965ean formula bera errepikatu zuen eta Eastwood deitu zuen *Per qualche dollaro in più*-n lan egiteko. Oraingoan, aktoreak sari-ehiztari bakarti, ilun eta enigmatiko bera antzeztuko zuen, baina beste aktore estatubatuar batekin batera: Lee Van Cleef, Europan bere jaioterrian baino ezagunagoa zen aktorea, Mortimer koronelaren papera antzeztuz.

1966an, *Rawhide* filmatzeari utzi zioten, eta Clint Europara itzuli zen, ez bakarrik dolarraren 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 ataletan —edo kapituluetan— banatuta.

Leonek Eastwoodekin burutu zuen azken lana *Il buono, il brutto, il cattivo* (1966) izan zen, Lee Van Cleef eta Eli Wallach aktore estatubatuarrekin batera. Universalen Estatu Batuetan banatzen du *Per un pugno di dollari* eta, ondoren, *Per qualche dollaro in più*, baina, ez bata ez besteak, ez dute lortzen aurreikusitako arrakasta. Leone westernaren kutsatzailetzat jotzen da eta, hori gutxi ez, bere filmak aspergarriak eta bortitze-giak direla diote Amerikako adituek.

Hala eta guztiz ere, denbora igaro ahala txaloak iritsiko ziren. 1989an *Cahiers du cineman* argitaratutako Bill Krohnen esaldia gurera ekartzearekin nahikoa da, zuzendariaren omenez, bere heriotzak eragin zituen artikuluen ondorioz: «Leoneren desagerpenarekin, bere poeta erromantiko handienetako bat galdu du zinemak, eta bere heriotzarekin heroien garaia ere iraungitzen dela pentsatzea baino ez zaigu geratzen» (Krohn, 1989). *Il buono, il brutto, il cattivo* filmarekin bakarrik iristen da arrakasta (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).

2.4. Amerikan berriz

Sasoian dagoen aktorea dugu Eastwood, eta jaioterrira bueltatzen da, garai berriko westerner onena bezala ospatua: John Waynek iritzi zuen «zinema modernoko *cowboy* onena» zela (Nuñez-Marqués, 2006: 226). *Rawhide* erabat desagerturik eta inolako kontraturik gabe, Eastwood aske zen nahi zuena egiteko, baina, arrakastak gorabehera, genero berean iltzatuta geratzeko arriskua zuen.

Aktore nagusi bezala egin zuen lehen proiektu iparramerikarra western bat izan zen, jakina: *Hang'em high* (Ted Post, 1968). Hala ere, bere asmoa ekoiztetxe propioa sortzea da. Hala egin zuen, Robert Daley-rekin batera, Universalaren ekoizpen saileko kontulari ohia: Malpas 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 eraginkorrenean erabili. Hau da, zarrastelkeria saihestu, nahi eta nahi ez; filmazio arinak eta bizkorrak; ahal den neurrian estudio-grabaketak alde batera utzi eta, horren ordeztu, gune naturale-tan filmatu (merkeagoa baita) eta, filmatze-egutegia errespetatzea, beti-beti.

Malpasok emango dizkio mugitzeko askatasun handiagoa eta independentzia artistiko nabarmenagoa. Modu honetan, dagoeneko bere ekoiztetxearen arduradun, 1968an bere ibilbidean eragina izango zuen bigarren zuzendari handia aurkitu zuen Eastwoodek: Don Siegel, B serieko maisua. Elkar ezagutu zuten eta *Coogan's bluff* (1968) filmatzen hasi ziren, Universalek

eskatutako western garaikide modukoa. Arizonako sheriff bat antzezten du Eastwoodek. Gaizkile zehatz bat topatu behar du eta 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 girotu zen. Honen ondoren, Lee Marvin eta Jean Sebergekin hirukotea osatu zuen westernera itzuliz: *Paint you wagon* (Joshua Logan, 1969) musikal tamalgarria plazaratu zuten, «ia hoge milioi dolar balio ditu eta Paramountaren porrota eragiteko zorian dago» (Pezzota, 1997: 31). Eta westernekin jarraituz, *Two mules for sister Sara* (1970) ekointzi eta antzezten du —Siegelek zuzendu eta Albert Maltzek idatziz—, Budd Boetticherren argumentu batean oinarrituta. Bertan, mexikar eta frantziarren arteko gerran girotutako istorioa dugu, non moja batek pantaila partekatzen duen Eastwoodekin.

1970 urtea amaitzen da *Kelly's heroes* (Brian G. Hutton) filmarekin, Bigarren Mundu Gerran girotutako beste istorio bat, *The dirty dozen* (Robert Aldrich, 1967) eragina duena. Eastwood buru duten soldadu estatubatuarren balentriak kontatzen ditu. Nazien urrezko lingote batzuk (altxorra) eskuratzea dute helburu. Urtebete beranduago, Siegelekin izandako 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). Filmak Bruce Surteesen hasiera ere markatzen du, argazki zuzendariaren jardueran, eta Eastwooden ohiko kolaboratzaile bihurtuko da.

2.5. Hasierako esperientziak zuzendari gisa

Hamarkada ugari beste zuzendari batzuen agindupean igaro eta gero, azkenean bere helburu nagusia lortuko du: film bat zuzendu. *Play misty for me* (1971) obrarekin helduko zitzaion aukera. Hori dela eta, ekoizpenaren finantzazioa sustatzeko, ahalik eta lasterren, bere burua eskaini zuen dolar baten truke, hots, zuzendariaren eta protagonistaren beharrak berak egingo zituen. Carmelen filmatua, *thiller* honetan irrati kate bateko disk-jockey bati haragia ematen dio Eastwoodek. Miresle ezezagun batek eskatzen dio «Misty» abestia jartzeko, behin eta berriro, egunero.

Hasieratik jakin badakigu pertsona hura emakumea dela, eta protagonistarekiko duen jarrera arraroak beldurra eragiten du. Modu honetan, bortitzegia eta arriskutsuegia bihurtuko da elkarren arteko harremana.

Dirty Harry (Don Siegel, 1971) ekin zion segituan, bere filmografiaren garaipenik distiratsuenetakoa. Unibersalaren proiektua zen, hasieran Paul Newman esleitu, baina aktoreak uko egin zion, ez zuelako argi ikusten bere burua mota horretako pertsonaia antzezten (ziniko eta misantropoa). Ondoren, proiektua Warnerrera pasatu zen Frank Sinatrak interpretatzeko, baina ezin izan zion aurre egin, ebakuntza kirurgiko bat izan zela eta. Horrela, Eastwooden eskuetan bukatu zuen eta Siegeli zuzendaritza lana egokitu zitzaion.

Harry Callahan inspektoreak, izan ere, harrera bikaina izan zuen. Baina kritiko batzuek «faxistatzat» (Pauline Kael, 1972) jo zuten; hippie mugimendua eta aldarrikapen bakezalea loratzen ari ziren urteetan —batez ere, San Frantziskon, narrazioa girotzen duen eszenatokiak—, polizia kontserbadore eta indartsu honen etorrera lekuz kanpoko zirudien. Siegelek argudiatu zuen ez zituela kritiken izaera politikoa ulertzen «plazeragatik bakarrik egin denean» (Siegel, 1993); Eastwoodek, bere aldetik, pertsonaia zuzenean aldeztu zuen:

Callahan burokraziaren aurka borrokatzen duen gizona 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 aldatzen du Malpaso etxearen ekoizpen metodoa; hau da, proiektu pertsonalagoak finantzatu ahal izateko film komertzialak egingo zituzten. Tartekatze prozesu horrek etekinak izan ditu. Arrakastak gorabehera, ekoiztetxe honek bai obra komertzialak eta bai pertsonalak tartekatu ditu, sormen-autonomia eta sinadura artistiko propioa topatze aldera.

Joe Kidd (John Sturges, 1972) eta *High plains drifterrekin* (Clint Eastwood, 1973) westernera itzuli zen gure aktore-zuzendaria, batean zein bestean *spaguetti* western tonuari eutsiz. *High plains drifterren* ardura osoa hartu zuen, bere bigarren zuzendaritza lana gauzatuz. Eta *The beguiled* filmean Siegelena era-

gina nabaritzen bazen, honetan *High plainsen*, Sergio Leonerena ikusiko da: janzkera zikina, bortizkeria, barrokismo zinematografikoa eta giro fantasmagorikoa (Siegelen estilotik urrun).

Bi western horien ondoren, *Breezy* (Clint Eastwood, 1973) filmatu zuen, aktore zerrendan parte hartu gabe zuzentzen duen lehena: gizon heldu baten eta hamazazpi urteko neska gazte baten arteko maitasun istorioa. Beste behin ere, patroï bera: aurrekontu txikia (750.000 dolar), publikoa erakarri egingo duen izar bat (William Holden, kasu honetan) eta filmaketa arinarina. Hala ere, etekinen falta konpentsatzeko, Harry Callahanen sagako bigarrena egin beharko zuen: *Magnum Force* (Ted Post, 1973). Honi esker Michael Cimino ezagutu zuen, urte batzuk geroago *The deer hunter* (1978) filmagatik Oscar saria irabaziko zuena. Zuzendari gazte honek Eastwoodi idatzitako gidoia erakutsi zion, bikain egokitzen zitzaion paper baterako. Horrela hasi zen *Thunderbolt and Lightfoot* (Michael Cimino, 1974), Eastwoodek eta Jeff Bridgesek antzeztutakoa, adiskidetasanari buruzko filma. Kritikak eta etekinak balekoak izan ziren.

Urtebete geroago bi film egin zituen jarraian, bata komertziala eta bestea pertsonala, tartekatze-metodoaren lagin argia: alde batetik, *The eiger sanction* (1975) —komertziala— eta, bestetik, *The outlaw Josey Wales* (1976) —pertsonala—. Lehena, Suitzako mendietan filmatutako espioitza thrillerra dugu; bigarrena, Philip Kaufmanek eta Sonia Chernusek idatzitako westerna.

Garai honetan (anekdota gisa) Francis Ford Coppolak *Apocalypse Now!* (1979) protagonista izateko egindako eskaintzari uko egin zion Eastwoodek (*The Hollywood Reporter*-erako airtortu zuen bezala (Galloway, 2015)). Kaliforniarrak azaldu zuen ez zuela astirik luzaera horretako filmaketa batean egoteko, eta hori gutxi ez, gerran zen herrialde batera bidaiatzeko, Filipinak, hain zuzen ere.

1976an, Harry Callahanen hirugarrena iritsi zen: *The enforcer* (James Fargo), aurrekoen estilo berean; gero, *The gauntlet* (1977), berak zuzendua eta *Every wich 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 egingo zuen azkena, espetxe honetatik ihes egindako azken presoaren benetako istorioan oinarrituta.

Hamarkada berria *Bronco Billy*rekin (1980) hasi zuen, zuzendari eta protagonista lanetan, beharbada bere westernik bixiena da. Komedia honetan, haragia ematen dio mendealde basatia antzezten duen zirkuko *cowboy* bati. 1982an *Firefox* (Clint Eastwood) estreinatu zen, eta Eastwoodek eliteko pilotu baten papera du: Firefox telekinesiaz funtzionatzen duen azken belaunaldiko hegazkin militarra da, errusieraz baino ez dakiena. Zorionez, protagonistak hizkuntza ezagutzen du. Urte berean *Honkey tonk man* (1982) helduko da, Eastwood *country* abeslaria da, depresioaren urteetan *American Dream*arekin nekatuta dagoena.

Hurrengo urtean, *Sudden impact* (Clint Eastwood, 1983) —Harry Callahanen laugarrena— egin zuen, aurrekoen parekoa eta 1984an beste bi lan gehiago estreinatu zituen: *City head* (Richard Benjamin, 1984), non Eastwoodek Burt Reynoldsekin pantaila partekatzen duen; eta *Tightrope* (Richard Tuggle, 1984), prostituten inguruko *thriller* berezia. Horiei esker *Pale rider* (1985) egiteko arriskuari aurre ekin ahal izango zion, *Shane*-n omenaldia eguneratua.

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

2.6. Carmeleko alkate jauna

55 urterekin *Carmel by the sea* udalerriko alkatetzara aurkeztu zen eta 1986ko apirilaren 8an hauteskundeak irabazi zituen (bi urte iraun zuen bere agintaldiak). Hala ere, astia izango zuen film bat zuzentzeko: *Heartbreak ridge* (Clint Eastwood, 1986), kanpamentu militar batean girotutako filma, Pentagonoaren laguntza eta aholkularitza osoa jaso zuena. Dena dela, lortutako emaitza ikustean, Estatu Batuetako Defentsa Departamentuak eskatu zuen kredituetatik ezabatzeko film honetan parte hartzeari buruzko edozein aipamen (Zrnijewsky eta Pfeiffer, 1994: 22), soldadu amerikarren prestakuntza militarri buruz eginiko erretratuagatik atsekabetuta baitzeuden.

Bere hurrengo filman zuzendari ardura hartu eta, aldi berean, aktoreen zerrendatik at geratu zen (hori egiten duen bigarren al-

dia): *Bird* (1988). Charlie Parker saxofoi jotzailearen hurbilketa errealista eta zintzoa da, bere bizitzako azken egunak kontatzen ditu. 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 izaera artistikoko lan horien beste aldean, Eastwoodek 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. Urtebete ondoren, joera aldatzeko film pertsonalagoa egingo du John Hustoni bizia emanetz, Peter Viertelen *White hunter, black heart* (Clint Eastwood, 1990) obran; *The African Queen* (John Huston, 1951) klasiko handiaren errodojean girotutako filma.

Haren western ospetsu eta sarituenaren aurretik, *The rookie* (1990) zuzendu zuen, polizia heldu baten eta eskarmentu gabeko beste baten inguruko *buddy movie*a. Eta gero, 1992an, *Unforgiven* (Clint Eastwood) iritsi zen: erretiratutako gaizkile batek, iraganeko bekatuak berriz bizi beharko ditu seme-alaben etorkizuna bermatzeko aldera. Sergio Leone eta Don Siegeli eskaini zien —lagun eta maisuak—. Horien eragina eta irakaskuntzari esker, esan genezake, Eastwood gauza izan zela 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, bi proposamen berezi eta guztiz desberdinak aurrera eraman zituen. Lehena, *In the line of fire* (Wolfgang Petersen, 1993), zerbitzu sekretuko agente baten inguruko thrillerra: Kennedy presidentaren zaindaria, Dallasen magnizidioagatik 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 duen bitartean. Horrez geroztik, 1994an Cannesko Zinemaldiko epai-mahaiko presidente izan zen eta *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994) filmari Urrezko Palma eman zioten.

Jarraian, *The bridges of Madison County* (1995) filmaren ekoizpenaz arduratzea erabaki zuen; Steven Spielberg, Sydney Pollackek, Robert Redford, eta Bruce Beresford best-sellerra

zinemara egokitzeko proiektua utzi ondoren. Meryl Streepekin partekatuko du protagonismoa drama erromantiko honetan: *National Geographic*eko argazkilari nomada bat etxekoandre baten bizitza aspergarrian sartzen da. Astebetez maitemintzen dira. Urte horretan bertan Malpasok *The stars of Henrietta* (James Keach, 1995) gauzatu zuen, Robert Duvall espekulatzaile baten haragian jarriko zuen obra, petrolioaren kokapen sekretua sumartzeko gai den tipoa.

Eastwooden hurrengo hiru ekoizpenek (eta zuzendari gisa egindako obrek) polizia-generora bueltan eramaten dute, eta hurrak eleberri homonimoen egokitzapenak dira. Lehenengoa, *Absolute power* (1997), William Goldmanen gidoi egokitua, thrillerra, non «eskularru-zuriko» lapur batek Estatu Batuetako presidentearen aurka egiten duen. 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 zeramatzan bere zuzendaritzetako batean parte hartzen ez duela aktore gisa, *Bird*-etik hain zuzen ere. Hirugarrena, *True crime* (1999), porrota ekonomikoa izandako pelikula dugu. Azpimarratzekoa da 1998an Frantziako Zinema Akademiaren Cesar Saria jaso zuela Jean-Luc Godarden eskutik (Benoliel, 2007: 89).

2.7. XXI. mendea

Urtebete geroago, lau astronautaz osatutako agure-taldeak protagonista zuen western espaziala egitea erabaki zuen: *Space cowboys* (Clint Eastwood, 2000), «Eastwood ez da inoiz (Howard) Hawks-en lagunarte profesionaleko estilotik hurbilago egon» (Partearroyo eta Martín, 2019: 71). Gerra Hotzetik bizirik atera zen satelite sobietar arriskutsua desaktibatu behar dute. Satelite horren teknologia zaharkitua haiek baino ezin dute ulertu, beren garaikoa baita.

2002an, *Blood work* filma egingo du, Terry McCaleb eleberraren egokitzapena—Tom Stern-en lehen aldia argazki-zuzendari gisa—. FBIko agente erretiratu batek, bihotz-arazoek jota, bere organo-donantearen hilketari konpondu beharko du. Biktimaren arrebak laguntza eskatu dio eta, horren zorra morala ordainitze aldera, onartu egin du.

Ildo odoltsu horri jarraiki, *Mystic River* (2003) zuzendu zuen, Oscarretan sariduna gertatu zena: tragedia honek kontatzen du hiru pertsonaia protagonisten bizitza eta adiskidetasuna suntsituko duen gertaera. Sean Penn-ek eta Tim Robbinsek sari bana jaso zuten euren interpretazioengatik. Zoritxarrez, Eastwood *The Lord of the Rings*-en hirugarren pelikularen aurka lehiatu zen, eta, beraz, ezin izan zuen estatuatxorik eraman.

Hurrengo urtean ez zen gauza bera errepikatuko. *Million Dollar Baby* (Clint Eastwood, 2004) filmarekin, «aita eta alaba baten arteko *love story*» (Eastwood Schickle-n, 2010: 250) emakumeen boxearen munduan girotua, kaliforniarrak lau Oscar sari jasoko baitzituen (*Unforgiven*-ekin bezala): film onena, zuzendari onena, aktore nagusi onena (Hilary Swank) eta antzezaldeko aktore onena (Morgan Freeman). Film honek eta aurrekoak erakusten dute Eastwoodek ez diola garrantzirik ematen publikoak zer eskatzen duenari, eta, hala eta guztiz ere, gai dela kritika eta Akademia erakartzeko.

Hala ere, hurrengo bi apustuek azken urteetako goranzko joera hautsiko zuten. Gertaera historiko berari buruzko duetoak ez zuen aurreko narrazioen arrakasta lortu —Iwo Jima uhartearen konkista Bigarren Mundu Gerran—, iparramerikar ikuspuntutik *Flags of our parents* (2006) lanean, eta japoniar perspektibatik *Letters from Iwo Jima* (2006) obran. Lehen filma inspiratu zuen eleberria itzela izan arren, —Steven Spielberg-ek egiletza eskubideak erosi zituen (Schickle, 2010: 259)—. Hala ere, dipitikoaren bigarren zatia hobeto onartu zuen kritikak, film, zuzendaritza, gidoi eta soinu onenaren saria irabazteko nominatua izan baitzen.

Jarraian, eta hainbat urtez kameran atzeko aldean ezkutaturik egon eta gero, Eastwood Koreako Gerran borrokatutako beterrano baten haragian kokatu zen *Gran Torino* (Clint Eastwood, 2008). Pelikula hori arte ez genuen sekula ikusi Eastwood duela bat galtzen pantaila handian. Eta arraza-adiskidetzearen ildo beretik, 2009an *Invictus* (Clint Eastwood) obra zuzendu zuen. Morgan Freeman Nelson Mandelaren rolean aritu zen. Izan ere, aktore horren eskutik jaio zen proiektua, *The human factor* (2008) liburuaren eskubideak eskuratu ondoren. Hegoafrika eta Zeelanda Berriaren arteko 1995eko errugbi finala ardatz duena (Aguilar, 2010: 272). Obrak kontatzen duena aintzat hartuz, presidente afrikarrak —Madiba— selekzioaren taldeko kapitainarekin erakutsi zuen gertutasunari esker, haien herrialdeko gizartea bat egitea lortu zuten, arrazakeria atzean utziz.

Matt Damon izan zen protagonista, urtebete geroago, *He-reafter* (Clint Eastwood, 2010) luzemetraian (*Invictus*-en bezala). Berriz ere Steven Spielbergekin elkar lanean (produktore exekutibo gisa kasu zehatz honetan) «naturaz gaindiko drama» (Partearroyo, 2019: 72) aurrera eraman zuten. Oraingoan hiru pertsonak medium profesional baten laguntza behar dute, jada hilda dauden senideekin hitz egin ahal izateko; Damonek espiritista hori antzezten du.

Lan fantasmagoriko honen ondoren, bizidunen mundura itzultzen da Eastwood, John Edgar Hooverri buruzko biopicarekin: *J. Edgar* (Clint Eastwood, 2011). Lan hori «ez zuen kritikak gorai-patu» (García Gil, 2015: 216), eta ez ditu ezkututzen FBIko zuzendari ohiaren auzi eta kezka pertsonalenak. Leonardo DiCapriok «ordura arteko interpretaziorik helduena antzezten du» (González Vallés, 2013: 86). Hurrengo urtean, Eastwood Robert Lorenzen aginduetara geratu zen *Trouble with the curve* (2012) filmean. Itsutasun bikoitza pairatzen duen beisbol jokalaria-ehiztari betearnoa 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 konstatzen du, bide txarretik doazen gazteak ditugu, baina The Four Seasons rock talde ikonikoa sortzeko gauza izango 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 leihatilan 543.100.000 \$ (IMBD, 2014). Luzemetraia hori Chris Kylek berak idatzitako autobiografiatik egokitutako *biopica* da.

Bi urte geroago, Eastwoodek hemen «superheroi arrunt-en liga» deritzoguna hasi zuen. *Sully* (2016), *The 15:17 to Paris* (2018), *The mule* (2018) eta *Richard Jewell* (2019), benetako gertaeretan oinarrituta dauden obrak; halaber, 2017an *Indian Horse* (Stephen Campanelli) eleberriaren ekoizle exekutiboak izan zen. Pertsonaia horiek, oro har, gizon amerikar arruntak dira; alabaina, estutasunetan, zer egin behar den jakin badakite. Zentzu batean, esan genezake Eastwoodek transmititu nahi duela, nola-bait, gure baitan ezkututzen den heroia azalarazi beharko genukeela. «Superheroi arrunt» horiek guztiek euren eginbeharra burutzen dute, euren kaltean pentsatu gabe. Aski dute bakoitzaren

epaiketa moralekin —Harry Callahan eta, bidenabar, Mugako Heroiak egiten duen bezala—.

Ordutik ona, *Cry Macho* (2021) ekarri digu, hark ekoitzi, zuzendu eta, harritzekoa bada ere, protagonizatu duen azken filma (laurogeita hamaika urterekin). Honetan, ia ahantzitako garai bateko pontxoa berriz janzen du, 1978an girotutako westerna ekoitziz: Miko dugu filmaren protagonista, rodeoetako artista ohia. Orain agurea da, baina ez du gaztaroko adorea galdu oraindik. Aspaldiko lagun batek eskatuko dio Mexikora bidaiatzeko haren seme-nerabea bueltan ekartzeko, Texasera. Antza denez, bere amak bahituta dauka eta mutikoak ihes egin nahi du. Dena dela, Eastwoodek —zazpigarren artearen mundua betirako utzi aurretik— erroetara itzuli nahi izan du, azken abentura bat planteatuz ilunabarraren argian barrena.

Westernaren aierua

Atal honetan bloke bakoitzean hautatutako lan guzti-guztiak aztertuko dira, banan-banan: western arruntak, batetik, eta kamuflatuak, bestetik. Jakin badakigu formalki westernak dir(udit)en lanetatik haratago, beste batzuk ihes egiten diotela genero horri —tradizioz— atxiki zaizkion garai eta tokiari; hau da, ekoitzi eta filmatu ziren garaian girotutako filmetan (garaikideak) Eastwoodek westernaren ezaugarri eta bereizgarriak ezkututzen ditu. Hortaz, beste garai bati dagozkion ezaugarri anitzak —ikuspuntu ideologikoak, pertsonaia arketipoak, egoerak, elementu erretorikoak e.a.—, gaur egunean girotutako obretan topa daitezke, alegia.

Hortaz, elkarrizketa dialogiko bat eratzen da bi eragileen artean: westernak genero gisa dituen ezaugarriak eta Eastwoodek egile gisa dituen gai eta lengoaia zinematografikoa. Nahasketa horretatik jaio egiten dira western kamuflatuak; hau da, generoaren berezko ezaugarriak dituzten obrak eta, aldi berean, egile jakin batek eratu nahi duen unibertso narratiboa sortzeko praktikan jarritakoak. Horrela, westernak lantzen dituen ezinegon tematikoak eta plastikoak erakusteko eta, aldi berean, ezkutatzeko baimena ematen dio aldagai kamuflatu honek.

Hartu-eman hori aise aurki daiteke bere film komertzialenetariko batean: *Space cowboys*. Zinta honek berebiziko interesa du testu honek aurkeztu nahi duen ideiarako, gerora etorriko den guztia ahalik eta modu errazenean eta zuzenenean erakusteko baliu baitu. Esan bezala, 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 baitira.

Izena ematen dion izenburutik bertatik (*Space cowboys*) iraganaren eta orainaren (hots, zaharraren eta berriaren) arteko talka hori somatzen da, Estatu Batuetako izaera etorkizunak dakartzkion erronkei aurrez aurre jarrita. Edo gaztelaniaz itzuli zen bezala: *Jinetes del espacio*, hemen espazioko aireontzi bihurtutako zaldiei ematen zaien tratuari so eginez. Nolanahi ere, aitzindaria-ren arketipoak hor dirau, dela kontinente berri bat konkistatzeko, dela ilargira iristeko.

Ikuslea Gerra Hotzean kokatzen du kontakizunak, xx. mendearen bigarren zatian, bi superpotentzia ekonomiko-militarrek elkarren aurka borrokatu zuten. Alde batetik, Estatu Batuak eta euren eredu kapitalista; bestetik, Sobietar Batasuna eta nazio sozialisten sistema. Mundua ulertzeko bi moduek hainbat hamarkadatan zehar elkar aurre egin zuten, arlo militarraz haratago zihoazen gatazka batean. Besteak beste, 1955-1975 artean «Espazioko Lasterketa» izeneko garai bat egon zen: bi blokeek espazio-estralurtarra bereganatzeko ahalegin teknologikoa egin zuten, oso lehia bizian ibili baitziren. Hor kokatzen da zehazki *Space cowboys*.

Izan ere, westernaren generoren etsai nagusiarekin ageriko paralelismo bat ezar daiteke. AEBen hedapen izugarriak burdinbidea du ikur. Ibilgailu honi esker kontinentea abiadura bizian menperatu zuten, bere sarean zegoen gauza oro bereganatuz edo, zuzenean, suntsituz (bertoko jendea barne). Garapen industrialak bertakoen zaldiak eta geziak garaitu zituen. Mende bat geroago, beste horrenbeste gertatu zen: etsaia baino gehiago garatzeko beharra berriro errepikatzen da, oraingoan ibilgailu berri batekin eta helmuga berri batekin: ilargia eta espazio-ontzia, hurrenez hurren.

Estatu Batuetako nazioak, Manifestu Patuaren doktrinaren pean, gainditu eta konkistatu behar duen muga berria gune galaktikoa da. Larru gorri (*Red Skin*) berri batzuk aurkezten dira: sobietarrak eta komunismoa. Edo, tradizionalki gutxietsi bezala, ideologia aurrerakoi eta ezkertiarak jarraitzen dituztenak: «Gorriak».

NASAk aspaldi erretiratutako astronauta laukote bat kontratatu behar du. Eurek baino ez baitute ulertzen satelite sobietar zahar baten mekanismoa, eurek bezain zaharkitua baitago. Egungo astronautek, gazteek, ez dute ulertzen antzinako aparatu honen funtzionamendua (horren «gidatze-sistema» zaharregia

baita) eta, irakatsi beharrean, agintariek erabakitzen dute laukotea kontratatzea iraganeko aurkari honi aurre egiteko. Hor dago filmak planteatzen duen talketako bat: laukote protagonistak gainerako astronauta gazteekiko duen alde ideologiko eta belaunaldikoa, hain zuzen. Bestela esanda, aguretasuna eta eskarmentua, batetik; eta, gaztetasunaren ausardia eta heldugabetasuna, bestetik. Obra honek gizon nagusien indarra eta kemena agerian utzi nahi du, hori baitu xede eta gai.

Erretiratutako lau astronauta horiek euren promozioko one-nak izan ziren, baina ez ziren espaziora joateko aukeratuak izan (euren ordeaz txinpantze bat bidaltzea erabaki baitzuten). Oraindik arantza hori iltzatuta dutenez, NASAk proposatzen dien misioari balekoa eman diote. Halaber, dena zailtzen da jakiten dutenean satelite sobietarrak arma nuklearrekin bere burua suntsitzeko sistema bat ezarria duela, norbait hura manipulatzeko saiatzen bada leher egingo duena.

Agure galaktiko horiek *cowboyak* dira: Texasko semeak, arrantxoetan eta landetxetan hezitakoak; natura etxekotua maite dute; eta gainera, izen jakin bat daukate euren laguntasuna bereizteko: Dedalus taldea, Dedalo pertsonaia mitologikotik eratorritakoa. Minosek, Kreta uharteko erregeak, labirinto famatua diseinatzea eskatu zion eta, horregatik hain zuzen ezaguna dugu, bertan Minotauroa behin betirako giltzapetzeko eraiki baitzuen (istorio hori gure egunetara heldu da).

Gainera, pertsonaia mitologiko honen istorioarekin jarraituz, Minos erregeak erabaki zuen Dedalo (eta honen semea, Ikaro) erbesteratzea urrutiko uharte batera, hegaztiak eta erleak baino ez zituen. 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 espaziorantz.

Era berean, Ikaro altuegi igo eta eguzkitara gehiegi hurbildu zen, aitaren esanei jaramonik egin gabe. Haren hego faltsuen lumek sostengatzen zuen argizaria urtu (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 izan zuen ezer egin, zeren eta olatuen aparrerak gehiegi jaitsiz gero, bere hegoak bustiko baitzituen, eta baita bere bizitza galdu ere.

Izan ere, Dedalo bere asmamen handiagatik bereizten da; hau da, tresnak garatzeko duen berezko trebetasunagatik. Era berean, Frank Corvin, filmaren protagonista (Clint Eastwoodek berak antzezututako ingeniaria) Dedalo bezain trebetsua da asmakizun teknologikoekin eta, batik bat, aparatu-hegalariekin. Hark, beste inork, ezagutzen du satellite sobietarraren mekanismoa, berak hain zuen ere diseinatu baitzuen NASArentzat. Halere, eta inorren baimenik gabe, AEBetako agintariek SESBri saldu zioten eta, orain, haien kontra dabil. Laburki esanda, Frank Corvin da Dedalus talde horren Dedalo arketipoa: biak asmatzaileak, biak sortzaileak, biak teknologiak jaiok eta biak «hegalariak».

Eta Dedaloren mitoan jazotzen den legez, beste horrenbeste gertatzen da *Space cowboys*en amaieran: egoera dilematiko bat, zeinetan senide bat hiltzen den (mitoan semea, filmea lagun min bat). Hawk Hawkings-ek, 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. Nazio amerikarraren seme bat hil egiten da, ezerk eta inork salba ezin dezakeelarik. Aldi berean, heriotza horrek gainerrakoen salbazioa ekarriko du.

Zorigaitz horiek guztiak lurralde basatira iritsi bezain laster gertatzen dira, mugaz haraindi. Muga hori, film honetan, lurraren orbitak marrazten du. 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, gizartearen araudi ohikoak ez du zentzurik. Indartsuena da bizi-rik irauten duena, ingurunera hobekien egokitzen dena. Arerioa, larri gorri berria makineria sobietarra da, natura basatian bizi eta hura menderatzen duena, eta *space-cowboy*ek aurre egin behar diotena.

Berezko gaiztakeria dauka, ez du arrazioia aintzat hartzen, eta edonor akabatzeke jaio da, suntsitzeko diseinatuta baitago. Horrela erakusten du narrazioak, lehen minutuetan satellite bat zena, berez, sei misil nuklearren biltegi bat da. Gainera, zuzenean sei base iparramerikar apuntatzen dituzten proiektilak daramana. Biltegi nuklear honen formak berak AEBetako arma gorenarekin antzekotasun nabarmenak ditu: errebolbera (*sixgun*-a). Biltegi honen forma zilindrikoak errebolberren kargadorea bal dakar burura, «danborra» deiturikoa. Makina hotz eta guztiz arrazionala, emoziorik gabea eta, beraz, gizatasunik gabekoa, hiltzeko xede

bakarrarekin sortua. Hori da, hain zuzen ere, narrazio honen indioak hartzen duen forma metaforikoa eta armak, orobat, daukaten erabilera bakarra.

Nazio amerikarrak behar du mundu basati hori ulertzeko gauza den norbait eta, ildo horretatik, baita horri aurre egiteko gai dena ere. Makina sobietarrarekin komunikatzeko kapaza den pertsona(ia) hori Muga-heroia dugu, mundu basati batetik gizarte zibil batera igarotzeko gaitasuna duen agente mitikoa: hau da, gerratik bakera. Frank Corvin da espazioko Dedalo hori, 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, hasieran, agertoki modernoak marrazten duen obra batean, xx. mendearen amaieran girotua. Hau da, westernaren ezaugarri bereizgarri batzuk genero horri ez dagokion mundu batean jazotzen da. 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. Horrek azpimarratu nahi du, inplizituki, Ipar Amerikako gizartearen oinarri izan ziren balio tradizionalen garrantzia, mundua ulertzeko egungo ikuspegiaren aurretik jarritz, beste garai bateko pentsamoldea lehenetsiz.

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

Beste horrenbeste gertatzen da plazaratu duen azken obra-rekin, nahiz eta egungo garaian girotuta egon (70. hamarkada) western garbia dugu: *Cry Macho*. Gainera, iraganean egin bezala, narrazioaren protagonista dugu Clint Eastwood. 90 urtere-

kin kaliforniarrak kameren aurrean kokatzea erabaki zuen, ziu-
rrenik, bere azken agerpena eszenatokiaren alde horretan Mike
Milo *cowboy*-ari haragia emateko. Izan ere, filma 2021eko irai-
lean estreinatu izan zen. Nathan Nashek 1975ean idatzitako ele-
berri homonimoaren moldaketa zinematografikoa dugu. Beti le-
gez, Eastwoodek westernaren ezinegonak bere obraren eduki
tematikoarekin uztartzen eta nahasten ditu ekarpen narratibo bat
gauzatzeko. Orain ere, eta beste hainbat bider egin bezala, mas-
kulinitatearen hausnarketa bat plazaratzen du (westernari deri-
tzone ezaugarria) aitatasunaren inguruan ere gogoeta bat egiteko
(bere filmografiaren gai ohikoa).

Izan ere, Nathan Nashek 1970eko hamarkadan idatzi
zuen gidoia «Macho» izenburuarekin eta bi aldiz bidali zuen
20th Century Fox ekoiztetxera eta bitan jaso izan zuen eze-
tza (Kelly, 1978: 137): testua ez zen euren interesekoa. Hori
dela eta, egileak gidoi zinematografikoa eleberri bihurtu zuen,
1975eko ekainaren 11n argitaratu zena (Gupte, 1975: 209). Kri-
tika onak izan eta gero, Nashek lortu zuen, azkenean, bere is-
torioa saltzea, eta nori eta Fox-eri (Wigler, 1985). Behin *major*
honen eskuetan, hainbat aktore famatuaren interesa piztu zuen gi-
doiak, hala nola Burt Lancaster, Roy Scheider, Arnold Schwar-
zenegger, Pierce Brosnan eta, noski, Clint Eastwood (Heritage,
2020). 1988an karmeldarrak nahiago izan zuen Harry Callahan
sagako beste obra batean parte hartu *Cry Macho* gauzatu beha-
rrean, *The dead pool*, hain zuzen ere (Hoffman, 2020). Anek-
dota moduan, 2011ko apirilean Schwarzeneggerrek iragarri
zuen zazpigarren artera itzuliko zela *Cry Macho*-rekin. Baina
proiektua bertan behera geratu zen Maria Shriver Schwarze-
neggerengandik dibortziazten ari zela jakin zenean. Dena dela,
Nashek ez du sekula bere obra pantaila handian ikusi 2000ean
zendu baitzen.

Modu honetan hasi zen filmaren errodajea 2020ko azaroaren
4an, Albukerken (Mexiko Berria) eta hil beraren 30ean bukatu
zen Socorroko konderrian (lau aste eskas). Tartean, covid-19ak
ezarritako osasun baldintzetara moldatu behar izan zuten ku-
tsatzeak saihesteko. Filmak, oro har, ez ditu kritika ezkorregiak
jaso, ezta liluragarriak ere. Gauzak horrela, esango dugu espero
baino gutxiago bildu zuela: ez zen 17 milioi dolarretara heldu
(33 milioiko aurrekontu batekin).

*Cry Macho*k 1979an kokatzen gaitu, Texas-en, eta Mike
Milo-ren istorioa kontatzen digu, gaztaroan rodeoetan ibilitako
izar ohia. Ezbehar latz bat pairatzeak *cowboy*en mundu hori uz-

tera behartu zuen. Egun, Howard Polk-ek, haren buruzagiak eta laguna izandakoak, Mike kontratatzen du bere seme nereabea, Rafo, Mexikotik ekar dadin. Bertan bizi da amarekin, Leta (bostere eta kemen handikoa), neurri batean bahituta. Izan ere, Rafok kalean dihardu egun (eta gau) osoa oilarren batailetan parte hartuz. Antza, bere oilarrak, Macho deiturikoa, indar eta kemen bereziak ditu borroketan.

Modu honetan, Mike Mexikora doa eta, Leta ezagutu ondoren, Raforekin topo egiten du. Bere amak haren atzetik zihoan ere eta Mikek, azkenean, aurkitu duela jakitean, bere etxera berriro ere eramateko agintzen dio, Rafok aitarekin bueltatzea erabaki duen arren. Hori dela eta, Letaren bizkartzainek Mike-ren atzean ibiliko dira semearen bilaketa estuan. Hortaz, hasieran bidaia hutsa zena orain ihesaldi bihurtu da. Texaseko bidean, Letaren morroi batek Mike-ren kamioneta lapurtuko du, norgehiagoka baten ostean, galtzaile atera eta ihes egiteko. Horrela, bikote protagonista oinez ibiliko da Mexikoko herritxo batera iritsi arte. Marta ezagutuko dute, kantina bateko jabea eta aginte handiko andrea. Berton ematen dute denbora luzea eta, aldi berean, Mikek irakatsiko dio Rafori zaldietan zamalkatzen eta, bidenabar, ezagutuko du Howarden nahiaren atzean ezkutatzen zen benetako arrazoa: ez da semearekiko daukan maitasuna bultzatu zuena, Letarekin duen tentsio ekonomikoa baizik, akzio batzuk direla medio, Howardek bere zatia nahi du eta Rafo bererarekin egonda, agian Letak aiseago entregatuko lizkioke Howardek eskatzen dizkion etekinak.

Hori jakitean Rafo haserretu egiten da, baina, AEBetara joateko nahiari eusten dio. Auto berri bat hartu eta mugara heltzean amaren beste morroi baten kontra aritu beharko dira. Azken borroka honetan Machok parte hartu eta, nola ez, irabazi egingo du. Bizkartzaina atzean utzita, Mikek hasierako helburua beteko du: Howard haien zain dago Texaseko muga. Rafo autotik irten eta aitaren aldera gurutzatuko du, besarkatu egiten dira eta Mike Martarekin, egun batzuk aurretik, hasitako harremanarekin jarraitzen du.

Kontaketa hori baliatuz, Eastwoodek gauzatutako azken westernaren aurrean gaude. Jakina, alde kronologiko azpimarragarria dago generoak, oro har, erabiltzen duen denborari so egiten badiogu: XIX. mendetik 1979ra goaz. Alabaina, zinemak mugaz haragoko munduaren inguruan egin izan duen erretratua tinko mantentzen da: basamortuak dira paisaia nagusia; ilunabarrak baliabide dramatiko gisa erabiltzen dira une berezietan; zaldiak di-

tugu uneoro garrantzizko pertsonaiak balira bezala; eta bai she-riffak, bai mugako heroiak eta bai bidelapurrak agertzen dira kosmos honen barruan. Izan ere, westernaren usaina garbi antze-maten da obraren hasieratik amaierara: Howarden arrantxoan ha-siko gara eta Mexiko eta AEBk elkar banatzen duen mugan bu- katuko dugu. Tartean, *road movie* baten egitura erabiltzen du *Cry Machok*, erreskate baten istorioa kontatzeko, zibilizaziotik (Texas) ingurune basatira (Ciudad de Mexiko) joango den *cowboy* baten nondik norakoak ikusiko ditugu: paralelismo argia atzeman dezakegu zazpigarren artearen historian egin den western famatue- netariko batekin: *The searchers* (John Ford, 1956).

Halere, eta aurretik esan bezala, Eastwoodek westernaren ezaugarri arketipikoak bereganatu eta moldatzen ditu hark nahi duena kontatzeko: Forden obran emakume bat askatu behar dute bahitzaileen eskuetatik (azal gorriak); honetan, aldiz, mutiko bat dugu bahituta dagoena (bere amaren aldetik). Izan ere, aitatasuna dugu Kaliforniako zinegilearen motibo tematiko garrantzitsua (obraz obra errepikatu izan dena): hau da, seme-alaben eta gu- rasoen (batik bat, aiten) artean eraikitzen diren harremanak. Gai hau hamaika bider jorratu izan badu ere, oraingo honetan berriro ere egingo du.

Mike eta Raforen artean sortu eta garatuko den erlazioan westernaren balioak eta formak etengabe agertuko dira. Izan ere, obraren egitura dramatikoa genero zinematografiko honen erroe- tara garamatza: heroi bat, kanpotarra —*outsider*—, herri batera helduko da bertako arazo bati konponbidea emateko (bortizke- ria medio, sarritan); gero, korapiloa desegin ondoren, heldu den bide beretik joango da, izan ere, zibilizazioan ez baitago leku- rik bere izaerako gizon batentzat. Antzeko zerbait jazotzen da *Cry Machon*: bere semea ez izan arren (hots, bere arazoa ez bada ere), bere sorterrria ez den lurralde batera bidaiatuko du Mike Mi- lok, arazo bat konpontzeko eta, xedea lortzean, urratutako bide beretik ihes egingo du, bere ibilbide propioa eginez eta, nola ez, modu bakartian beti.

Hori guztia plazaratzen digu Eastwooden azken narrazio ho- nek berezko forma eta aurkezpen figuratiboak direla medio. Ja- kina, *Cry Macho* western bat da, xx. mendearen amaieran giro- tutakoa eta xxi. mendean ekoiztuta. Kritiko askok iragarri dute genero honen desagertpena edo, bai behintzat, honen azken as- tinduak, azken arnasak. Eastwood, egiari zor, westernak izan di- tuen izar nagusienetariko bat dugu, azkenetariko bat, hain zuzen. Eta horren aierua eta aztarna nabaritzen da obraren une batzue-

tan. Esaterako, ilunabarraren eguzkia ohi baino baxuago erortzen da, ohi baino nekatuago eta ilunago: gero eta gertuago dagoen amaiera bati eginiko keinu argia. Mikek ez du beste garai bateko heroiek antzeztutako borrokak eszenaratuko, nekea eta eskarmentuaren seinale.

Bortizkeriak uzten duen hutsune hori da maskulinitatearen inguruan hausnarketa bat egiteko aitzakia ezin hobe. Zinegi-leak atzera begiratzen du, haren iraganera, jakinda gizontasunaren ikurra antzeztu duela hamarkadetan zehar eta, egun, garai berri batean gaudela non maskulinitatea ez den zertan biolentziarekin eta armekin islatu. Rafok leporatuko dio: «Lehen gogorra zinen, orain ahula zara (...) Lehen indartsua zinen, “Macho”, dagoeneko ez zara ezer». Eta Mikek argudiatu: «Lehen gauza anitz nintzen, orain ez. Baina gauza bat esango dizut: “Macho” izatearen kontu hori guztia, neurritz kanpo baloratuta dago (...) Ausartak garela frogatu nahi dugu; azkenean, ez du ezertarako balio. Beti bezala, erantzun guztiak dituzula uste duzu; baina, zahartzen zarenean, ikasten duzu ez duzula bat bera ere ez. Konturatzen zarenerako, berandu egin da».

Ez dugu sekula jakingo non bukatzen den pertsonaiaren aho-tsa eta non hasten den autorearena. Zahartzaroak jakituria eskaini dio *cowboy* honi, Elsa Fernández Santosen hitzak gurera ekarriz: «Hitzez hitz, gure begien aurrean, gizaki hau lur hutsa da. Bere musker azalak, bere konkorra eta bere hezur zakuak zentzu berria hartzen dute» (2021). Zentzu berri hori westernari atxiki zaion esanahi berria da: ez naiz westernaren biziraupenaren inguruko eztabaidan sartuko, westernak urtez urte ematen dituelako uztza berriak; halere, *Cry Macho*k aurkezten duen fruitua iraungitze data aski hurbila dauka.

Zentzu metaforiko soilean bada ere, western-nortasunari eusten saiatzen den filma dugu, eta westernaren arropaz jantzitako narrazioa da, noski. Hala eta guztiz ere, western-zonbia dela deritzot; hau da, Eastwoodek antzeztutako Mike Milok ez-hil bat dirudi: ozta-ozta, bizitza biologikorik ez duen tipoa, bizitza sinbolikoa duelako, westernak genero zinematografiko gisa emanda izan dena. Antza, westernaren izpiritua bizia ema(te)n dio *cowboy* zahar baino zaharrago honi. Haren mugimendu mekanikoak edo agure batentzat zentzuz erabat kanpo dauden sekuentziak (borroka batean irabazle atera; emakume aski gazte batek bera-rekin maitemindu egiten da ziztu-bizian; basamortuan gaupasa egin, eta abar) ezinezkoak ez izan arren, aitortu behar dugu, berderen, ohikoak ez direla ez eta zinemak erakusten digun fikzioan

ere. Esan bezala, westernak eskaintzen dio biziaren sua haren azken errautsetan dagoen heroiori.

3.1. Westernak

Lehen esan bezala, kapitulu honen edukia western garbiek osatuko dute. *High plains drifter*, *The outlaw Josey Wales*, *Pale rider* eta *Unforgiven*, hain zuzen ere. Horietan, generoaren baldintza ohikoak islatzen dira, bai garaian, bai kokalekuetan, bai gaietan, eta baita pertsonaietan ere.

3.1.1. *High Plains Drifter*

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

SINOPSISIA

Stacey Bridges-ek eta Carlin anaiek Lago hiriko herritarrak benetan babesten zituen gizona hil zuten: Duncan sheriffa. Krimen hura Meatzari Konpainiak (hiriaren enpresa fundatzailea) antolatu zuen, Duncan salaketa jartzera baitzihoan gobernuaren lurreretatik urrea ustiatzeagatik, estatuari zegozkion onura eta errenta handiak lortuz. Legerik gabe, herria Bridges eta Carlin anaien esku dago. Hala ere, biztanleek horiek espetxeratzen dituzte.

Urte batzuk geroago, basamortua zeharkatu eta gero, Kanpotar arrotz eta berezi bat agertuko da Lagon. Herritarrak izututa bizi dira duela gutxi aurreko hirukotea aske atera direlako eta, orain menderatu hartu nahi dute. Horrela, Meatzaritza Konpainiak, beldurak eraginda, pertsonaia heldu berri eta misterioitsu hori kontratatzen du. Kanpotarra hiria defentsarako prestatzen ariuko da.

Azkenik, gaizkile hirukotea *Hell* hirira iristean (protagonistak birbataiatu duen bezala) honen nortasuna ezagutzen da, arrotza izarteari utziko dio: Duncan sheriff zenduaren anaia da, Bridges eta Carlin anaiak bezala, bere mendekua burutzerako joan dena. Duncan hil zuten zorigaiztoko egun hartan, bizilagun guztiak gertatutakoaren lekuko eta partaide izan ziren, haietako inork ez baitzion laguntzarik eskaini berak behar zuenean. Duncan erail zuten eta inork ere ez zion lagundu.

Horregatik, haren anaiak biztanleak oinazetzen ditu filme osoan zehar eta herri osoa erre egiten du, Duncanen heriotzaren arduradun nagusiekin amaitzeko: hots, Stacey Bridges eta Carlintarrak. Honen ondoren, kanpotarra etorri den lekutik itzultzen da, basamortuan barrena.

ANALISIA

*High plains drifter*rek jorratzen duen gai nagusia mende-kua da, bere egoerarik garbienean. Hori da, obrako pertsonaien ekintzaren motorra. Horrela, filmak justizian jartzen du indarra, legeek baimentzen (edo debekatzen) dutenaz haratago dagoen kodean. Bestela esanda, narrazio honetako protagonistak ez du kontuan hartuko legerik gabeko mundu batek gizarteari ekar diezazkiokeen ondorioak. Testuak eragin 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 indarkeria-zurrunbilo batean harrapatuta dagoela nahitaez. Obrak mugako heroia-aren arketipo klasikoarekin apurtzen duen protagonista mota bat marrazten du, generoaren ikuspegi guztiz iluna eskaintzen, infernukoa nolabait. Narrazioak lantzen duen kontzeptu hori «John Waynek berak ere salatu zuen, Eastwoodi bere atsekabea erakusteko idatzi baitzion» (Foote, 2009: 12).

Narrazioak koldarkeria du bigarren ardatz tematiko nagusia, gaizkiari aurre egiterako orduan beldurrak izan dezakeen ondorio suntsitzaileagoak kontatzen baititu. *High plains drifter* erruduntasun-alegatua da, krimen edo abusu baten aurrean pasibotasuna eta beldurra erakusten duten guztien aurkakoa. Dantek bere *Jainko*zko *Komerian* egin bezala, krisi moraleko egoeratan, obra honek neutraltasuna eta pasibotasuna mantentzen dutenen jarrerak salatzen ditu.

Lan honek salatu nahi du gizarte koldar bat menderatzea eta etxekotzea erraza dela; aitzitik, arriskuaren aurrean elkartutako talde batek, defentsarako antolatzen dakienak, miresmena eta garaipena merezi dituela. Otsoaren aurrean mehatxua uxatzen saiatzen den artaldeak bizirauteko aukera gehiago ditu¹. Horregatik

¹ Metafora honek lan hau *American Sniper*rekin (2014) lotzeko balio du, otso, artalde eta artzainen kontzeptua garatzen duena.

hain da garrantzitsua borrokatzea maltzurkeriaren kontra, galtzea ala irabaztea ez du axola, hemen gaizkileen kontra egitea da mi-resmena merezi duen jarrera.

Legetik kanpoko justiziaz gain (mendeku bezala ezagunagoa), obra honek iseka zuzena egiten die hiri batean jardun behar duten estamentu legegileei. Alde batetik, aginteri legala, hau da, sheriffa; bestetik, administrazio politikoa, hots, alkatea. Lagoko hiritarrek betetzen dituzte, inolako eragozpenik gabe, kontratatu duten gizon honen eskakizun eta agindu guztiak. Jende honentzat arriskutsuagoa da hiriko sendabidea gaixotasuna baino.

Mendekua, ekintzaren motorea

Mendekuak —pertsonaia protagonisten eta antagonisten justizia pertsonalaren irrikak— obraren garapen osoari zentzua eta koherentzia emateko balio du. McClellandek eta Claytonek diote 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 du eta horri dagokion figura narratiboa zartailuan gauzatzen da. Objektu hori, lehenik, Duncan sheriffa hiltzeko erabiltzen da, eta, ondoren, gaizkile hirukotea erailtzeko. Horrela, mendekuaren ikurra dugu, aurrerago sakonago aztertuko dena. Zirkulua, berez, figura geometriko erabat itxia da, eta narrazioan elkarren artean aurrez aurre dauden lau pertsonaia nagusirekin osatzen da: Kanpotarra (alde batetik), eta Stacey Bridges eta bere lehengusuak —Corlin anaiak— (bestetik).

Kanpotarra

Pertsonaia honek kontaketa zehar garatzen den mendeku-zirkulua ixteko balio du. Izan ere, narrazioa irekitzen eta ixten duten planoek protagonistaren izaera ulertzeko balio dute. Hasteko, deigarria da, bai irekiera-planoetan [F1 eta F2], bai itxiera-planoetan [F3 eta F4], kanpotarra urtze baten bidez agertzen eta desagertzen dela, plano bakoitzaren barruan. Filma tenperatura altuek irudian sortzen duten efektuaz baliatzen da, filmatzen diren formak deformatuz, enkoadraketei infernuko itxura emanez.

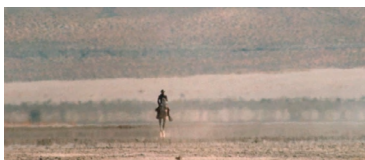
Izenik, jatorririk, iraganik eta paturik gabeko gizon honen irudi espektrala osatzeko eta definitzeko balio du. Izan ere, nahiz eta antzezlanak amaieran argitzen duen kanpotarra Duncan sheriffaren anaia dela, inoiz ez da argitzen nondik datorren, zer-

tan jarduten duen, zein den bere benetako izena, eta abar. Anaia fisikoa baino, basamortutik agertutako aingeru mendekatzaile modukoa da, herri koldar eta zital baten indarkeriari amaiera ematera etorritakoa.

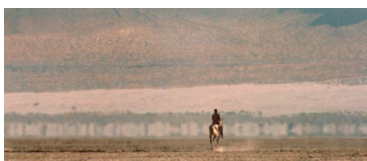
Carlos Aguilarren ustez, narrazioaren alderdi dantesko honek nolabaiteko «lilura gaiztoa» ematen dio narrazioari; izan ere, Eastwood «ez da inoiz hain urrun iritsiko bere pertsonaiaren jarrerera gorrotagarri eta harrotsua legitimatzeko moduan, argumentuan zein etikoki» (2010: 114).



F1



F2



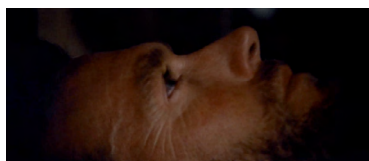
F3



F4

Kanpotarra, obraren hasieran, antiheroia da ez baitauka inolako helburu zehatzik edo garrantzitsurik, ezta etikoki zuzenak diren jokabideak ere. Funtsean, izaki intuitibo eta inmorala da. Sara Anson Vauxek maisuki azaltzen du «Lago» *Goalen* anagrama dela (2012: 14). Horrek esan nahiko luke, izan ere, atzerriarraren helburu nagusia hiri honetara iristea dela, besterik gabe, horretarako infernua zeharkatu behar (izan) badu ere. Beraz, heroi klasiko bihurtzen da, erakutsitako balentriaren ondorioz. Aurrerago, berriz ere muntaiari esker, Duncan sheriffarekin harreman estua daukala iradokitzen da lehen *flashback*aren agerpenean: Stacey eta Carlin anaiek sheriff hura era basatian hil zuten unean, meatze-konpainiaren aginduz. Kanpotarra lotara doa, kamera, *travelling* baten bidez, gero eta hurbilago kokatzen da, haren begitartera gerturatuz, profilaren lehen planoan eskainiz [F5]. Hartze hori, hiltzorian dagoen Duncan sheriff batekin

oso ongi ezkontzen da [F6], bizirauteko borrokatzen duena, honela, kanpotarraren ametsa oinazetuz.



F5



F6

Flashback hori behin baino gehiagotan aztertu eta eztabaiatu da. Bernard Benolielek Eastwooden lana egituratzen duen gai handi batekin lotzen du: «Komunitatea, adiskidetzeko amets moduan» (2007: 41), kasu honetan amesgaizto bihurtuta. Rose Lemak eszena hau «erreflektatzailea» (2005: 194) bat dela deritzo. Alde batetik, Kanpotarraren ikuspegitik, ametsa da, protagonistak lotara doanean gogorarazten baitu. Bestalde, gure ustez, eszena hori oroitzapen batean datza. Muntaiak bigarren aldiz aurkezten du Mordecai, ustekabea, 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 urtebete pairatu zuen zartaden mina, une fisiko eta emozional bera partekatzen dute. Gainera, haien arteko antzekotasuna deigarria da. Teoria batzuen arabera, «Kanpotarra Duncan sheriffaren mamu mendekatzailea bera da» (McClelland eta Clayton, 2014: 84).

Filmak, une ezberdinetan, pertsonaia batzuk Stacey Bridge-sek eta Colinek sheriffa hil zuten egunean zeuden toki eta une zehatzera eramaten dituzten *flashback*-ak eskaintzen ditu. Iraganeke krimen hura bizi izandakoaren mina berpizten duen lehena Mordecai bera da. Lanak baliabide formal bera erabiltzen du: kamera (berriz ere) bere begiradaraino hurbiltzen da, bere begien lehen plano eskainiz. Badirudi testua pertsonaiaren oroimenean sartzen saiatzen ari dela, begiak direla iraganaren ate zuzena. Mordekairantz une latz hura berpizteak dakarren ilunpea sinbolizatzen du [F7]. Haren perspektika subjektibotik, lanak pertsonaia txikiaren azalean jartzen gaitu eta une hori, zehaztasunez,

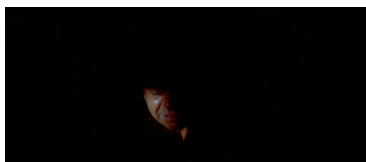
nondik bizi izan zen azaltzen du [F8]. Lotsak eta beldurrak metaforikoki txikiagotzen dute Mordecai, ezkutuan dagoen itzalen artean desagertzen saiatzen dena [F9]. Horrela, narrazioak damua eta koldarkeria formalki islatzea lortzen du.



F7



F8



F9

Mordecairen plano subjektiboarekin batera, hilketa bortitz hartan parte hartu zuten guztien ikuspuntu ezberdinak eskaintzen ditu kontakizunak. Honela, ikuslea Lagoko bizilagunen erruduntasun maila berera eramana da: beraiek bezala, begien aurrean gertatzen ari den krimenaren lekuko huts bihurtzen baita, hori saihesteko eta esku hartzeko aukerarik gabe. Ikusleak, jakina, ezin du parte hartu eta narrazioak herritar koldarren kolektiboan kokatzen du, nahitaez. Modu poetiko honetan, ikuslea eta lekukoa posizio pasibo eta errudun berean kokatzen dira.

Flashback sekuentzia honek kontraesan narratibo bat plazaratzen du; aitzitik, har daiteke inkoherentzia hori pelikularen baliabide poetiko bezala. Arazoa dator *flashback*-a datorrela, esan bezala, Kanpotarraren oroimenetik, ohera sartu bezain laster. Hortaz, zelan liteke posible pertsonaia honen amesgaizto batek Mordecairen plano subjektibo batera igarotzea? 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, *flashback* arrunt baten arau-narratiboa hausten baitu:

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, «pertsoneia protagonistaren ontologia anbigua nabarmenduz» (2014: 103). Eastwoodek berak fantasia hura «amesgaiztoa» (Kapsis eta Coblenz, 1999) bezala hartzen du, filmean gertatzen diren gertaera guztiak gogorki ehuntzeko balio duena (guztiak zoritxarreko gau horren inguruan baitoaz).

Hirira iristen denetik dagoen guztiaz jabetzen hasten da. Mordecai eta Sam Shaw dira sheriff berria haren agindupean jartzen lehenak, atxilotu beharrean, puruak pizten dizkiote, beste hainbat gauzen artean. Lagoko bizilagunak pairatzen duten tratatu 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, nork bere neurrian, jakina.

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 islatutzen da hiritar guztiak oso prestaketa arraroak egitera behartzen dituenean, teorian, hiria bidelapurrengandik defendatzeko garrantzitsuak direnak, euren baliabideak baliatuz ustiatuz: armazainari errifle guztiak konfiskatzen dizkio, jakinda auzokoak ez direla gai izango euren burua defendatzeko; tabernariak, bere aldetik, alkohola doan jarri behar du otordu horretarako; emakumeek ongietorri-pankarta bat josi behar dute; eta, horrez gain, herritar guztiak behartzen ditu hiriaren eraikin guztiak gorriz pintatzera. Eszenaratzea oso arraroa da eta bere zenita lortzen du kanpotarrak hiria *Hell* (*Infernua*) izenarekin bataiatzen duenean [F10 eta F11].



F10



F11

Eraldaketa hori estetikaz harago doa. Komunitate horren izaera erakusteko balio du [F12 eta F13]. Eta protagonista ere

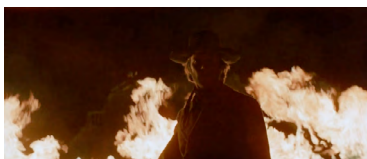
haren nortasuna ikustarazten uzten du: Duncan sheriffaren anaia izatetik haratago, infernutik datorren aingeru mendekatzaila izatean datza, hasieran modu sotilagoan iradoki nahi izan den bezala. Azkenean, narrazioak edozein dotorezia semantiko hausten du, eta kanpotarraren benetako aurpegia erakusten du, berak eragindako sugarren artean, gorria, iluna eta beroa nagusi diren infernuan [F14 eta F15].



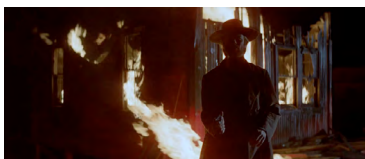
F12



F13



F14



F15

Indarkeriaren espirala

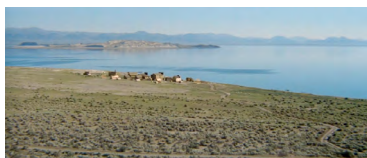
Lan honetan mendekuaren presentziak Lagoko indarkeriaren zentzu ziklikoa eta zirkularra adierazten da narratiboki. Aldi berean, oso antzekoak diren bi trama garatzen dira. Horiek, euren artean lotuta daude, Stacey Bridges-Corlin anaiek, Kanpotarrak eta Duncan sheriffak osatutako egitura dramatiko itxian.

Mendeku pertsonala izango da amaierarik ez duen indarkeria kiribil baten sortzailea. Legearen esku dago justizia ezartzea, baina erakundeak diruaz eta koldarkeriaz ustelduta baldin badaude, indarkeria ez da sekula bukatuko. Horixe gertatzen da, zehazki, Lago hirian. Izan ere, Stacey Bridgesek eta bere gizonak Duncan sheriffa hil zuten Meatzarien Konpainiaren aginduz. Honen ondoren, hiriaren jabeak (izan ahal) zirela ikusi zuten, ez baitzegoen haiek geldiaraziko zituen inor. Dirudienez, erratu egin ziren eta espetxeratu zituzten (horren inguruan filmak ez du zehaztasunik eskaintzen). Irten eta gero Lagora itzultzen dira, espetxeratu zituzten hiritarrez mendekatzeko. Bridgesek eta haren

morroiek ez zuten, halere, Duncan anaiaren berri. Horregatik, bi kasuetan mendekuak eragindako zirkulu itxi batean oinarritzen da narrazioa.

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

Alde narratiboari dagokionez, Stacey Bridgesek eta bere lagunek egiten duten bidaia kanpotarraren antzekoa da, biak basamortutik hirira iristen baitira, zamalkatuz eta mendekuz gogotsu. Horregatik, narrazioak metodo bera erabiltzen du hori iruditatzeko: hiriaren plano orokorra, panoramika batekin aurkeztuta; mozketak zuzena, eta pistolariak zamalkatzen. Soilik aldatzen da egoera: Kanpotarra Lago-ra iristen da [F16 eta F17]; bidelapurrrak *Hell*-era era [F18 eta F19].



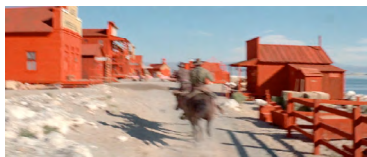
F16



F17



F18



F19

Bestalde, indarkeriaren espiralak hartzen duen forma zartailua da bihurria, iluna eta hilgarria, lehen esan bezala [F20]. Kanpotarrak bidelapurrrak jotzeko erabiltzen du. Balio semantiko oso garrantzitsua dauka obran, beldurrari, minari eta heriotzari lotutako esanahiak dituen motiboa baita. Kanpotarrak trauma

moduko bat pairatzen du zartagailua entzuten duen bakoitzean. Instrumentu hura modu basatian erabili baitzuten bere anaia hiltzeko. Duncan sheriffaren erailketaren sekuentziak ere zentzu zirkular narratibo eta formala iradokitzen du. Hasteko, gertaera hori hiru aldiz errepikatzen da: lehenik eta behin, kanpotarraren ametsetan agertzen da; ondoren, Mordecaik gogoratzen du; eta, azkenean, honek Bridges eta Corlindarrak hiltzen dituenean bir-sortzen da. Formalki ez da kasualitatea bidelapurrek Duncan she-riffa inguratzea. Beraiek sortutako zirkulu batean sartuz, posizio ezberdinetatik zigortzen duten bitartean. Zirkulu hau agertutako indarkeria da [F21].



F20

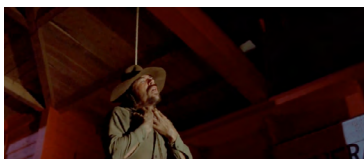


F21

Kanpotarrak bere anaiaren hilketaren oroitzapena errealitate-ra eramaten du: erailtzaileak akabatzen ditu zartailua erabiliz. Lehenengoa lepotik harrapatzen du eta bere anaiarekin egin zuten bezala jotzen du [F22]; bigarrena, aldiz, beste zartailu batekin urkatzen du, itota hil arte [F23]. Hirugarrenari, ordea, hiru aldiz tiro egiten dio, baina zauriak zartailu baten bizkarreko zigorrek eragin balituzte bezalakoak dira [F24].



F22



F23



F24

Estatu Batuen koldarkeria

Film hau erakunde amerikarren aurkako salaketa argia da. Kontzeptu hori funtsezkoa da western generoaren errebisionismoa ulertzeko. Eastwooden lanei erakunde amerikarrekiko kamusada ikutu bat somatzen zaie, izan ere, western generoa erabiliz nazio estatubatuarren sorrera berrikusteko. Vaux-ek dio film honekin Eastwoodek iradokitzen duela artaldearen portaera nagusi dela bizitza politikoan:

Aldaren 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 polizia erasotzen zaie, metaforikoki bada ere (ezkutuan). Michael Henryk dio *High plains drifter* «western klasikoaren arau guztiak apurtzen dituen alegoria bizarra» (1984: 99) dela sheriffaren erretratu komikoagatik, pertsonaia erabat lodia eta pasiboa, autoritaterik gabekoa. John Fordek egiten zituen westernen kontrakoa, non sheriffa genuen ordenaren jaun eta jabe.

Mugako heroiaren irudiak, bestalde, begirada errebisionista erakusten du ere, ohikotasunetik erabat aldentzen delako: mundu basatiaren ezagutza komunitatearen zerbitzura jartzen duen pertsonaia arketipikoa dugu Mugako Heroia eta, hain zuzen ere, filmeko Kanpotarrak hori egiten du; alabaina, emakume inozente bat bortxatzeko gai da eta, aldi berean, gainerako bizilagunak gaizki tratatzen ditu.

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 hura uneoro zerbitzatzeko prest dago, hainbat puru oparitzen baitizkio, esaterako.

Kanpotarrak Callie Travers aletegi batean bortxatzen duen eszenan, Mordecaik bere begien aurrean gertatzen ari dena ezkutuan begiratzen du, espioiarena egiten. Lanak ez du zehazten ekintza basati hori ikusteko interesa emakumearen edo gizonaren presentziak eragiten omen duen. Geroago, zalantzak sortzen dira Mordecai Kanpotarraren gorputz biluzia bainatzeaz eta zaintzeaz

arduratzten denean. Horrela, Lagoko bizilagun txikia protagonistaren aginduetara jarriko da berehala.

Erakundeei egindako iseka eszenaratzen da protagonista bizilagunak hiriaren defentsarako prestatzen ari den sekuentzian. Alkatearen eta sheriffaren gaitasun eza ikusita, Lagoko segurtasunaren babesle berriak bi kargu horiek berrizendatzeko eskumena hartu du. Hortaz, Mordecai «herriko inozoa izatetik alkate eta sheriff izatera pasatzen da, bertan dauden guztien begirada harrigarriaren aurrean. Mordecai ez da konturatzen barre egiten ari zaizkiola eta nahigabe bereganatutako ardura berriez harroztzen da. Tabernako barraren gainera igotzen da, eta hirian festa-egun berri bat inauguratzeko [F25].



F25

Ironikoa bada ere, balizko mundu honetan, 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 ditza-keela, haien zeregin baliaezinak ez baitu ezer ekartzen arazoak konpontzeko orduan.

Hala ere, antzezlanak Mordecai pertsonaia erabiltzen du, berri ere, konpainia pribatuek erakunde publikoekin egi(te)n (nahi) dutenari gorputz filmikoa emateko: Lago Meatzaritza Konpainia da hiri osoa ekonomikoki sostengatzen duena, aberastasunaren iturria dugu. 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 faktoria desagertzen bada, hiri osoa hondora doa, hortaz gorriak eta bost ikusiko lituzkete.

Hori guztia dela eta, Lagoko alkate-sheriff berria mozkortuta «hauteskunde garaipena» ospatzen ari den gau hartan, Lagoko negozio nagusietako ordezkariak —Meatzaritzako zuzendarietako bat eta hoteleko jabea, Belding— ukabilkada bat ematen diote ezustekoan, konortea galduz. Metaforikoki, erakunde pribatuek gobernu-estamentuekiko sentitzen dutena islatzen da Mortecaik jasoko duen eraso horretan.

Lanak transmititzen duen jarrera morala honako hau da: «izan zuzen jokatzeko ausardia, baldin eta arrangurarik ez baduzu, bestela aingeru mendekatzaila jaitsi egingo baita zure munduari buelta emateko» (McClelland eta Clayton, 2014: 87). Ideia hori, azkenean, Mordecaik ulertzen duela dirudi, bere transformazio arkuak filmaren eszena klimaxean gauzatzen baita: Kanpotarrak Bridgesen banda hiltzen ari den gauean Belding une horren zain zegoen eraikin baten atzean ezkutatuta. Kanpotarra hiltzeko asmoa dauka, urrundik tiro eginez eta hiriko indarkeriarekin amaitzeko intentzioarekin. Bere xedea hirian nagusi zen ordena zaharra berriro ezartzea da. Mordecaik haren helburua oztopatzen du, bere beldur propioak gaintutuz, eta Belding-en kontra, aurrez aurre borrokatuz. Horrela, alkate-sheriff txikiak urtebete lehenago galdu zuen duintasuna berreskuratzen du, gainerako bizilagunek bezala, Duncanekin gertatutakoari begiratzean.

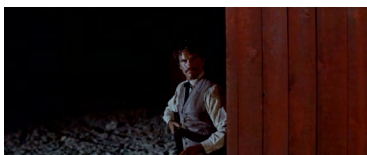
Azken sekuentzia honek lotura estua du *The man who shot Liberty Valance* lanarekin. Bertan, Tom Doniphan, eraikin baten atzean ezkutatuta dago [F26 eta F27], Belding bezala *High plains drifter*ren. Izan ere, bi pelikulen artean ezberdintasun erabakigarri bat dago, aipatu beharrekoa: Doniphanek Liberty Valanceren (bidelapurra eta antzezlaneko pertsonaia antagonikoa) aurka tiro egitea lortzen du; eta Beldingek, aitzitik, ez du bere helburua beteko Mordecairen erruz [F28 eta F29].



F26



F27



F28



F29

Bestalde, sheriffaren pertsonaia Mordecayren antzera erabiltzen da: indarrean dagoen autoritatea zalantzan jartzeko. Has-teko, sheriffa aurkezteko erabiltzen den modua hasieran diru-diena baino askoz gehiago adierazten du: Shaw sheriff ezgaituak bere postuan jarraitzeko arrazoi bakarra da Lagoko ustelkeria aurrean ez duela deus ere ez egiten. Narrazioak metafora zinematografiko bat erabiltzen du mezu hori helarazteko. Eszenaratzeak indarrean dagoen agintaritzaren gainetik jartzen du Kanpotarra. Bera zaldiaren gainean doa, eta Shaw sheriffa, aldiz, kulunkari batean erdi etzanda dago, maila fisiko baxuagoan; hots, txikiagotuta agertzen zaigu. Are gehiago, oso modu sotilean bada ere, Kanpotarrak hirira heltzen denean «sheriff» dioen kartelaren aurretik igarotzen da, hura estaliz eta, noski, horren «gainetik» pasatuz. Hori da, hain zuzen, legearekiko duen harremana: horren gainetik eta aurretik dago [F30, F31 eta F32].



F30



F31



F32



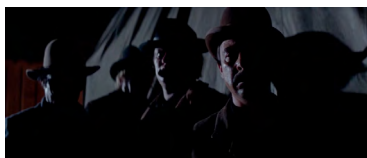
F33

Komunitate honetako kideekin jarraituz, Lagoko biztanleek pertsonaia bakarra osatzen dute. Horiek guztiek, beren izaeraz ha-

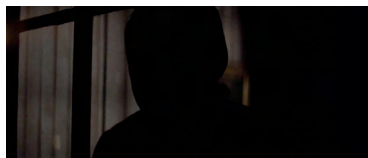
rago, izaki bakar gisa jokatzan dute haiek baino indartsuagoak diren gizonen aurrean —gogoratu, lehen esan bezala, artalde hutsa direla—. Narrazioak berak aurpegi bera ematen die: itzala, erruaren ikurra. Izan ere, pasibotasunak eta krudelkeriak baldintzatzen dute Lagoko herritarren parte-hartzea. Duncan sheriffa torturatzen ari zirenean 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 beldurak oinazetutako pertsonaia bakarra dira.



F34



F35



F36



F37

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

3.1.2. *The outlaw Josey Wales*

Men can live together without
butchering one another

SINOPSISIA

Josey Wales, Sezesio Gerran borrokan ibilitako beterranoa (Konfederatuen bandoan, hain zuzen) dugu pertsonaia nagusia. Orain, bake garaian bizi da, baina egoera horrek oso gutxi iraungo du: Terrill kapitainak eta «Bota Gorriek» (armada unionistari atxikitako bidelapurrek) bere etxaldea erre eta haren familia hiltzen dutelako. Ondoren, tokiko gerrilla matxinatuarekin bat egitea erabakitzen du, Unionistek konkistatu berri dituzten lurralde berreskuratzeko. Horrez gain, Walesen benetako erronka bere familiaren heriotza menderatzea izango da.

Tokiko iraultzaile horiek, azkenean, Unionisten kontra borrokatu eta galdu egiten dute. Haatik, amore eman baino lehen, Josey Wales-ek ihes egitea lortzen du. Hortaz, Unionisten liderrek prezioa jartzen diote haren buruari. Fletcher kapitainari (hots matxinatuen buruzagiari) eskatzen diote iheslariarekin topo egitea berak ezagutzen baitu hobekien, bizia mantentzearen truke. Terrill komandantea da bilaketa honen burua, esan bezala, Fletcher traidorea gidatuta. Modu honetan, Walesek ihes egiten du traizio eta eraso egin dioten aurka.

Ihesaldi horretan, Missouri eta Indiar Nazioen arteko mugara doa eta, iritsi bezain laster, berarekin zihoan Jamie gaztea hil egiten da, aurretik pairatzen ari zen zauri batzuk direla eta. Atzerriko lurretan, Walesek Lone Watie ezagutuko du, bertako amerikar agure bakartia. Honek bere herriaren izaera galdu du: gaztaroan, bere tribuak, gizon zuriak «zibilizatu» baitzuen. Josey Walesekin bat egiten du, Unionistekiko gorrotoa ere sentitzen baitu. Jarraian, Little Moonlight erreskatatuko dute *cowboy* baitzuen eskuetatik, esklabu bihurtu nahi baitzuten. Beraiekin elkartu eta Texasera joango dira bizitza berri bat hasteko.

Han jakingo dute Josey Wales jende askok ehizatu nahi duen gizon ospetsua dela. Hortaz, herriak saihestu eta basamortuetan ezkututzen dira. Bertan, komantxero talde batekin topo egingo dute eta borrokatuko dira. Tiroketa baten ostean, biktimak askatzea lortzen dute; besteak beste, Laura Lee (aingeru-begitarteko neska gaztea) eta Sarah (bere amona). Azken honek Rio Santora

joateko proposamena zabaltzen du. Haren arabera, bere semeak —Tom Turner— etxalde oparo bat ezarri behar baitu bertan.

Iristean, bunker bat bezain indartsua den buztinezko adreiluz ondo eraikitako etxaldea aurkituko dute, baina Sarahren semea hilda dago. Gainera, eraikina Komantxeen lurraldean dago. Dena dela, zoriontsu bizi dira, Josey Walesek bakea lortu baitu bertokoekin.

Aitzitik, amaieran, lasaitasuna erabat bermatuta zegoela ziriudienean, Terrill kapitaina agertuko da bere tropa osoa atzetik. Hala ere, Joseyk etxaldea defentsarako prestatu du. Borrokan hasten direnean Walesen konpainia garaile ateratzen da. Horrela, bere mendeku pertsonala gauzatu du Terrill hilez. Hori dela eta, egun batean lapurtutako bakea berreskuratuko du eta bere barne desoreka hor bertan bukatzen da.

ANALISIA

Western eta *road-movie* arteko hibrido mota honek Asa Carterren (Aguilar, 2010: 143) eleberri bat du oinarri. Eastwoodek, Ameriketako Sezesio Gerraren testuinguruan, mundu basatia eta zibilizatua aurrez aurre jartzeko erabiltzen du. Bestela esanda, bereizketa sozial hori legearen barruan daudenen eta kanpoan geratzen direnen arteko borrokaren parekoa da. Pertsonen arteko bizikidetzak eta norbanakoaren jatorriaren defentsak eta justiziaren etengabeko bilaketak osatzen dituzte lan honen gai nagusiak.

Horrekin batera, azpimarratuko dugu kontakizunak mezu baketzalea duela. Drucilla Cornellek dioenez, hau da «benetako gerraren aurkako Eastwooden lehen filma» (Anson Vaux, 2010: 24). Josey Walesek jendea lurralde berean bakean bizi daitekeela defendatzen du. Horregatik, narrazioaren fokua gizabanakoen aldean kokatzen; hau da, nork bere kabuz bete ahal (eta behar) dituen erabakietan, kolektibo jakin baten gainetik. Beste batzuek agintzen dutenaz harago, bakoitzak gauza izan behar du modu autonomoan erabakiak hartzeko —beti ere ondorioak gizartearentzat kaltegarriak ez badira—. Edozelan ere, westernari dago-kion ikuspuntu ohikoa da hori: gizabanakoaren ardura da arazoei aurre egitea, agintarien babesaren zain egon beharrean.

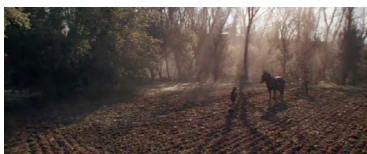
Eta, horri lotuta, gobernuek boterea lortzeko lehiatzen duten bitartean, gizabanakoek elkarrekin bakean bizitzeko borrokatzen dute. Zentzu horretan, Eastwoodek «justizia» hitzaren eta «legezko» hitzaren arteko aurkakotasun argia plazaratzen du. Bes-

tela esanda, bidezkoak ez du zertan legeek araututakoarekin bat egin, boteretsuenen interespean sortzen baitira (kasu honetan, armada Unionista). Horrela, haien ikuspuntutik, Josey Wales bidelapurra da, legez kanpokoak: ez dator bat gizartearen nagusi den gerra-ideologiarekin. Bizimodu baketsua defendatzen du, nahiz eta hori lortzeko indarkeria erabiltzen duen. Errebolberrak bizi-kidetzara zuzendutako erreminta bat baino ez dira. Eta baliabide bortitzak erabili arren, mendekua hartu ondoren, bakean erretiratzea du helburu. Josey Walesek ahulenari laguntzen dio beste bizimodu bat posible dela erakusteko, gerratik at eta odoletik urrun.

Justiziari jazartzea

Testuak bi trama handitan banatutako narrazioa garatzen du, eta modu paraleloan aurrera egiten dute. Biak dira justiziaren bilaketa bat, baina bakoitzak bere bide propioa urratzen du. Bilaketa hori da, hain zuzen, narrazioaren gai nagusia eta ardatza. Alde batetik, Josey Walesen helburua, testuaren hasieratik, bere familia hil dutenekin akabatzea da; bestetik, Terrill kapitainak, Goi Agintariaren aginduz, azken matxinatua aurkitzea eta hiltzea du xede. Horregatik, honen motibazioa ez da erabat pertsonala; ordainsari bat kobratzea du xede.

Obraren hasiera-hasieratik, zibilizazioaren arazoetatik kanpo bizi den gizona dugu Wales: etxeko baratzeak lantzen dituen familia-gizon soila. Bere emaztearekin eta semearekin batera eraiki duen bizitza aurrera ateratzen saiatzen den baserritarra, bide batez esanda, guztiz zoriontsua. Konfederatuekin elkartzera bultzatzen duena, aldi berean, Bota Gorriek bere familia erail izana da. Horregatik, Walesek ez du anbizio politikorik, ezta belikorik ere. Bere mundua suntsitu dutenen aurkako mendeku pertsonala betetzea da bere motore. Suntsipen horrek forma hartzen du narrazioak bere etxaldea irudikatzen duen paradisu lurterra [F38] infernu bihurtzen duenean [F39].



F38



F39

Protagonistaren munduan gertatzen ari den eraldaketa horrek protagonistaren tankeran du oihartzun plastikoa. Obraren hasieran pertsona orekatu eta gauzatua, ondo jantzia eta garbia, gardena —baita goldean lan eginez ere— erakusten da [F40]. Bere etxea suntsitu ondoren, ordea, bere izaera aldarazten da, eta lakonikoa, zorrotza eta zitala izatera pasatzen da (Aguilar, 2010: 143). Hori guztia bere arima ustelduaren irudikapena dugu [F41]. Hortik aurrera, kolore beltzeko txistua botatzen du, Bernard Benolielentzat, mastekatzen duen tabako hori «kreazio osoan isurtzen duen bilis iluna» (2007: 40) deritzo.

Hasierako sekuentzia honek pertsonaiaren iraganean kokatzen gaitu. Horrek aitzakia bat eskaintzen dio protagonistari egiten ari dena ulergarria izan dezan. Izan ere, ezaugarri hori Eastwooden zinemaren bereizgarri bat da, Sergio Leonen zinemaren sekula ikusi izan den egoera, alegia. Josey Walesek profil psikologiko ongi argudiatua eta ulerkorra du; hau da, *High plains drifter*reko infernu-izaera eta gero, kaliforniarra orain lurreratzen da —literalki, zelai bat goldatuz— eta «izena, istorioa, psikologia eta bere bide alderraietarako arrazoia ematen dizkio pertsonaiari» (Sterrit, 2014: 114).



F40



F41

Bere hasierako kosmobisioa mendebaldeko konkistaren kontakizun mitikoarekin bat dator, non *cowboyek* lurra lantzen zuten, natura basatia etxekotuz. Colek eta Williamsek eszena hori «basati eta idilikotzat» jotzen dute, «Eastwood armarik gabe eta *floppy hat*² bat jantzita» (1983: 178). Bere mundua erabat suntsituta ikustean, Joseyk zerbait egin behar duela ulertzen du. Eran-tzuna etxeko errautsen artean aurkitzen du: hondakinetatik eta errautsetatik salbatu den gauza bakarra errebolber zahar bat da.

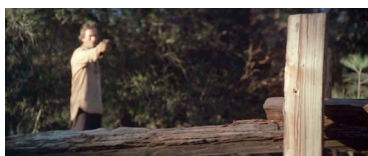
Horrela, alargundu berria den protagonistak badaki nondik zabaltzen den bere bizitzaren ibilbide berria. Izan ere, badi-rudi (metaforikoki bada ere) etxe osoa errebolber batean [F42] be-

² «Hegal zabaleko kapela» bezala itzulua.

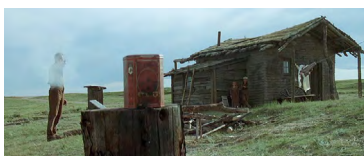
rraragiztatu dela. Zauriak sendatu bezain laster (Bota Gorriek eragin dizkiote, familia defendatzen saiatzen ari zenean), Josey errebolberrarekin praktikatzen hasiko da. Eastwoodek plano hori eraikitzeko erabiltzen duen modua hogeitaz beranduago, *Unforgiven*en, erabiliko zuen [F43 eta F44].



F42

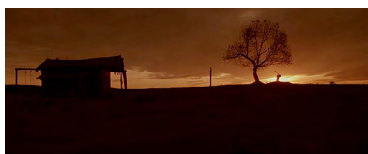


F43



F44

Hau ez da 1992ko Oscar sariaren galan arrakasta lortu zuen lanarekin daukan paralelismo bakarra: *Unforgiven*en William Munny bere emaztea zuhaitz baten alboan hobiratzen ematen dio hasiera lanari, *The outlaw Josey Wales*en egiten den modu bertsuan [F46]. Emaztearen izpiritua bere gorputzaren ondoan dagoen zuhaitzean haragitzen dela dirudi. Gaiaren aldetik planoak berdin-berdinak dira, forma dugu aldagai bakarra: kameraren kokapena eta eszena filmatu den eguneko unea.



F45



F46

Baina ez da hor amaitzen Eastwoodek zuhaitzarekin, hilibiarekin eta emaztearekin planteatzen duen ikurren jolasa: narrazioaren amaieran, Walesen familia berria Rio Santoko etxaldera iristen denean, protagonistak narrazioaren hasieran zeraman barne-oreka berreskuratzen duela ematen du. Hori (sinbolikoki) islatzen da natura Wales inguratzen duen moduan, haren egoera espirituala ulertzeko balio baitigu.

Hasieran etxea erretzen dutenean, paisaia osatzen duten zuhaitzak ilunak, bihurriak eta lehorrak dira, baxuak eta argia oztokatzen duten horietakoak: izpiritu oinazetu baten isla [F47]. Aitzitik, kontakizunaren amaieran, Walesek eta besteek etxe berria aurkitu dutenean, berreskuratutako lasaitasuna etxalde berria inguratzen duten zuhaitzetan islatzen da. Horiek berdeak, altuak eta errainuak bidea ahalbidetzen dute. Walesen harmonia eta barne bakea inguratzen duten zuhaitzen bidez birsortzen dira [F48].



F47

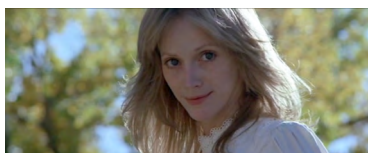


F48

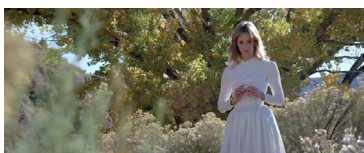
Hilobiaren harira, eta Walesen emaztearen izpirituarekin lotuta, narrazioak izaera poetikoko sekuentzia bat eskaintzen du. Hausnarketa une batean, erabat zuriz jantzita dagoen aingeru batek Wales ustekabeen harrapatzen du (eguzkiak figura horren atzetik argitzen du, eszenari giro magiko bat helaraziz): Laura Lee bera da [F49 eta F50]; Joseyren ikuspegitik, bere emaztearen berragerpena, mamu baten modukoa.

Ezin izan dugu emaztearen aurpegi zehatza ezagutu, pelikula beren-beregi arduratzen baita horretaz. Hala ere, emaztearen lehen agerpenean, soineko zuri luze bat janzten du [F51]. Eta hori gutxi ez, eta sekuentzia poetiko honetan eguzkiak bezala argitzen du, horrela Laura Lee eta Wales-anderea maila plastiko berean daude, argiztapenaren eta eszenifikatzearen ikuspegietatik berdinduz baitira. Walesen aurpegi harrituak iradokitzen du zerbait arraroa eta berezia antzeman duela, haluzinazio bat pairatzen ari balitz bezala [F52]. Jarraian, Laura, zuhaitz berde handi baten atzealderantz doa korrika bizian, naturan barrena de-

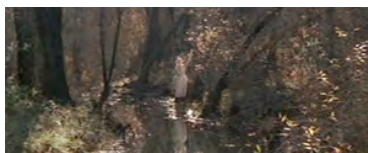
sagertzeko [F53 eta F54]: hasieran ikusitako emaztearen hilobia-
ren zuhaixka dagoeneko, filmaren amaieran, erabat hazita?



F49



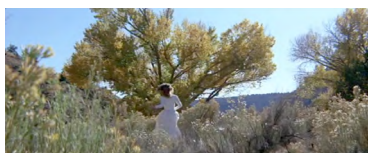
F50



F51



F52



F53



F54

Joseyk badaki ezin duela luzaroan egon «familia» berri honekin, haren egonaldia haiekin iraungitze-data baitu. Eta obrak, John Forden zinema eredu hartuz, mezu hori helarazten du: komunitate berri honetako kideek zoriontsu abesten eta dantzatzen dute eta Joseyk hesiaren beste aldean begiratzen die, osatu duten zirkulutik kanpo: bera alde batean, haiek bestean [F55 eta F56]. Laura Leeren parte hartzea beharrezkoa da besteekin bat egiteko. Hark nahiago du distantziari eustea, badakilako unea iritsitakoan utzi egingo dituela bere mendekua betetzeko (Missouritik irten zen arrazoi nagusia).



F55



F56

Zoriontasuna eta baretasuna berriz lortu dituela dirudien arren, Joseyk larruazalean grabatuta ditu iraganaren orbainak: Walesen familia hil zuten egunean, Terrill kapitainak bere ezparekin aurpegian zauritu zuen [F57]. Esan beharra dago, kalte horiek ez dira aise gainditzten, Joseyk mendekua hartzen duenean bakarrik sendatuko baitira. Orbain horiek egunero gogorarazten diote haren mendekuaren zergatia; aurpegia, honela, bertikalki erdibituta dauka [F58], eta bere arimaren ispilua da



F57



F58

Sezesio Gerrak gizarte amerikarra (garaileak eta galtzaileak; unionistak eta konfederatuak; legearen barruan daudenak eta ez daudenak) bi bandotan banatu zuen moduan, Josey Walesen barnealdea bi zatitan erdibituta dago. Anson Vauxek Walesen nortasun heroikoa laburbiltzen du hitz erabat jantziekin: «bere alde gizatasunik gabea eta *flashback*en etengabeko jazarpenak oina-zetua (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 erasoaren aurretik) aurkezten den gizonaren izaera. Tipo gogor, hotz eta odolzale gisa agertu arren, Josey onbera da, bihotz onekoa: gizon eta emakume babesgabeen taldea defendatzeko borrokatuko du. Halaber, Josey hiltzaile hutsa da: ez du inolako erreparorik, ezta eragozpenik ere, bere bidea oztopatzen duen edonor hiltzeko. Hori da bere aurpegiaren beste aldea, gerrak bere ariman eragin duen ustelkeria, bortizkeria iltzaturik darama. Benetan bultzatzen duena eta aurrera egiteko indarra ematen diona mendeku nahia da. Gerrak eragin handia izan du pertsonaia honen izaeran eta, antza, ez familiak eta ez egonkortasunak ez dute bat egiten bere barnearekin. Zauriak gorabehera, narrazioak erakusten digu Walesek *outlaw*a dela behin-betirako eta horregatik gizartetik at egon behar du.

Amaieran, ez du zertan etxalde utzi, bere etsaiak han bertarartzten baitira. Protagonistaren mendekua hasieran ireki zen bezala

itxiko da: kapitain unionistaren ezpatarekin; eta horrela ixten da bere mendekuaren zirkulua [F59]. Terrillen heriotzak Josey Walesek narrazioaren hasieratik aurkitu nahi duen bakea dakar (Foote, 2009: 31).



F59

Legearen barruan eta kanpoan. Kritika Estatu Batuei

Eastwoodek narrazio hau Estatu Batuen sorreraren historia berrikusteko erabili nahi duela dirudi. Hasiera-hasieratik banatuta dagoen gizartea dugu. Zatitutako Amerika honetako elementu formalik esanguratsuena ibaia da. Pertsonaia bat gehiago balitz bezala, naturaren elementu hori gerrak banatutako bi Amerikak irudikatzeko balio duen motibo errepikakorra da. Basatia eta zibilizatua; legearen barruan dagoena eta kanpoan gertzen dena; konkistatu nahi duena eta elkarrekin bizi nahi duena; hots, kooperazioa lehiaren 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.

Zerbait legearen araupean egoteak ez du esanahi behar zuzenena denik. Hori da lanaren beste mezua. Horregatik Terrill eta Wales ibai batez bananduta egotearen azalpena; lurralde berean bizi ezin diren pentsamoldeen eramaileak dira, bata ihesi badoa bestea atzetik dabilkio. Eskema zikliko honen amaiera posible bakarra bestearen suntsipena da.

Pertsonaiak errekararen kontrako ertzetan kokatzearen arrazoia bi indarren aurkakotasuna islatzea da. Lehen aldian, Joseyk Bota Gorrietatik ihes egingo du. Bere bidea oztopatzen duen ibaia

zeharkatzen dute [F60], aurrekoa baino askoz zabalagoa baita, sakonagoa eta arriskutsuagoa ere bai. Izan ere, Joseyk bere bi-daia leku berean hasi eta amaitzen baitu: erreka baten aldame-nean eraikitako etxaldean [F61], zirkulartasunari, berriz ere, so eginez.

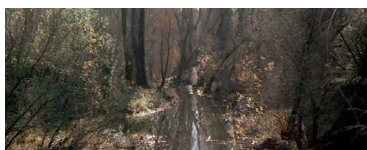


F60



F61

Bi etxaldeak, sinbolikoki, toki-ohikoak dira: geografikoki elkarrengandik milaka kilometrora egon arren, badirudi erabat elkar loturik daudela. Hor dago obraren 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 Carsonnek Josey Walesen transformazio-arkuko obraren zirkulartasuna azpimarratzen du, berak dioen bezala, «Wales familiako gizona izatetik gorrotora doa, eta hortik familiako burua izatera (berriro)» (2002: 52).



F62



F63

Esan daiteke, ibaia dela, hain zuen, protagonistaren ibilbidea gidatzen duen elementua, bai hasieran eta bai amaieran ageri delako; itxieran, izan ere, bigarren aukerari forma ematen dion figura dugu. Bigarren aukera horrek kristau gurutzearen itxura du, barkamenaren eta berrerospenaren erlijioa baita kristautasuna. Gurutzearen ikurra hasierako eta amaierako sekuentzietan errepikatzen da. Hala ere, bere esanahiak eboluzionatu egiten du filmean zehar: arimaren salbazioa izatetik, komunitatearen defentsarako forma fisikoa izatera pasatzen da.

Ikur honen lehen agerpena hasierako sekuentzian jazotzen da, Bota Gorriek Walesen familia erail eta gero. Senideen hilobian adarrez egindako gurutze bat iltzatzen du. Etsipen eta frustrazio horren aurrean gurutzetxoa besarkatzen du eta bere ondoan etzan egiten da bere emazte eta semearekin atseden hartzeko [F64 eta F65]. Bestalde, filmaren amaieran, Wales baserritar soila izatetik mitoa izatera pasa denean, Bota Gorriek berriz ere agertzen dira. Oraingo honetan, haren etxalde berrian; halere, une honetan protagonista prest dago etsaiei aurre egiteko. Horregatik, azken sekuentzia horretan, gurutzea defentsa fisikoa —gorpuzduna— sinbolizatzeraz pasatzen da [F66 eta F67]. Bestela esanda, gurutze kristauaren eraldaketa kontzeptual hura, erredentzio egoeratik gerra egoerarako metamorfosi sakratutzat har liteke.



F64



F65



F66



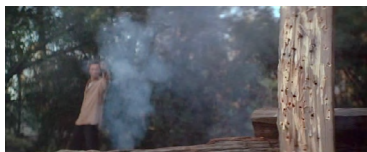
F67

Nazio amerikarretara egiten duen bidaian, Joseyk hainbat estatuen mugak zeharkatzen ditu. Eta, tartean, kide berri bat ezagutzen du, berarekin doana —zerbaitetik edo norbaitetik ihesi—. Wales-taldearen heterogeneotasun horrek kontraste handia egiten dauka talde unionistaren uniforme homogeneoarekin. Hark mugen kontra tiro egiten du: elkarbizitzari buruzko oda bat dugu obra hau. Hori dela eta, punteria praktikatzeko aukera guztien artean, 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 bidaiaitzen du.



F68



F69

Eszena hau aurrerago esplizituki azalduko denaren alegoria da: Protagonista Rio Santora heltzen denean, Komantxeen lurraldera jotzen du, hain zuen, haiekin bakea eta bizikidetzaz ezartze aldera. Wales-en eta bere lagunaren etxaldea bertokoen lur-eremuetan. Hori dela eta, ezeren gainetik, ez du inolako arazorik eragin nahi.

Tribuko buruzagiak, *Ten bears* deiturikoa, Josey Walesekin antzekotasun handia dauka: biek orbainak partekatzen dituzte, Walesek aurpegian darama eta *Ten bear*sek, kasualitatez, bihotzean [F70]; biek ala biek, euren senideen galera irudikatzen dute, eta «kasaka urdinen» biktimak (buruzagi natiboak esaten duenez) direla irudikatzen dute; ez bata ez besteak, ez diote beldurrik heriotzari, «maitasunik gabeko bizitza are zailagoa baita jasateko», Walesek argitzen duen moduan; biak bizi dira armada unionistak ezarritako zibilizaziotik at, horregatik *outlaws*-tzat jotzen ditugu; nomadak dira eta naturan bizi diren beste izakiekiko elkarbizitzan dute fedea. Bereizten dituen gauza bakarra ordezkatzan duten jendea da.



F70

«Ziurtatzen dizut gizonak elkarrekin bizi daitezketela elkar hil beharrik gabe». Esaldi honekin laburbiltzen du Josey Walesek filmak publikoari helarazi nahi dion kritika edo mezua. Mendealdeko gizakiak bere lurraldea eta jabetza mugatzeko duen etengabeko beharraren aurrean, Josey Walesek ulertzen du lankidetzan bizitza, bakea eta askatasuna daudela.

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

Josey Walesek 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. Etsaitasuneko egoera, besteen bizitza hobetzeko. (2016: 65-66)

Aitzitik, legearen barruan daudenek —Terrill eta Bota Goriak— ez dituzte onartzen kanpoko kulturen bizimoduak eta pentsamoldeak; lanak salatzen du iparraldeko estatuek irudikatutako ustezko aurrerapena eta zibilizazioa (Abraham Lincolnen irudian gorpuztuak), maskara bat baino ez direla. Horren ikur gorenaren ferrokarrila da, talka egiten duena, bai fisikoki, bai kontzeptualki, luraren banaketa naturalarekin —itsasadarretan eta ibaietan irudikatuta—. Tren-sarea, gizakiaren sorrera eta mendealdeko kulturaren hedapenaren sinboloa amerikar luraren luze-zabalean, armada Unionistak gerra garaitzeko erabili zuen eta.

Obrak AEBtako gizartearen oinarri izan ziren jatorri basati, beliko eta suntsitzaileak agerian utzi nahi ditu. 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, kide asko hil baitziren mar-txan —gizonak, emakumeak eta haurrak barne—.

The outlaw Josey Walesek AEBtako 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 zaharra ustekabean harrapatzen du, berezi samarra den fenomeno. Baina, Lone Nazio Zibilizatuetakoa 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: jatorriranzko barne bilaketa bat bizitzen du, cherokee bezala, bere herriaren esentziak ahanzi egin baitzuen; edo, hobeto esanda, ahanztera behartu zuten. Bestela esanda, «zibilizatua» izatetik «basatia» izatera igarotzen den inboluzio gisa laburbil daiteke pertsonaia honen eraldaketa.

Ematen duen lehen urratsa, Unionisten konplize bezala lotzen duten jantzietatik 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 gauzatuko 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, bat egingo du haren nortasunarekin, bere herriaren izaera berreskuratuz.



F71



F72

Benolielek dio, filmaren testuinguruaren irakurketa bat eginenez, Eastwoodek Vietnamgo Gerraren hondamendiaren eta Watergate kasuaren eskandaluaren ondoren suntsitutako, deseraitutako, 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 ez zitzaion axola horrelako harreman tematikoak sortzea. Hala ere, berak «interes handiagoa

zuen kontaktzen zuen “sagan” eta bere pertsonaiaren eraldaketan» (Schickle, 2010: 127).

3.1.3. *Pale rider*

The Lord certainly does
work in mysterious ways.

SINOPSISIA

Hull Barret, Carbon Canyoneko (Kalifornia) meatzari xumeen burua, meatzaria da eta urrea ustiatzen du haren lurraldean bizirauteko itxaropenarekin, modu baketsuan. Coy Lahood meatze-inperio bateko presidente zekenak, ordea, etengabe erasotzen ditu, auzokide umilak kanporatzeko asmoz. LaHooden meatzaritza hidraulikoaren sistema ezarri nahi du, lurraren lehengaei errentagarritasun handiago eraginez.

Zorionez, Megan Wheeler neskato triste batek otoitz egiten du laguntza erregutuz. Eta horri erantzunez, Lahood Cityn predikaria omen den kanpotar bat agertzen da, Lahooden morroiak Hull Barret jipoitzeko zorian zeudenean. Eta honek, esker onez, etxera afaltzera gonbidatzen du.

Horrela Carbon Canyonen geratuko da Predikaria eta meatzarien gogo biziberritzen du erasotzaileek utzi baitiote meatzariak mehatxatzeari; urrezko pipita erraldoi bat agertzen den arte. Aurkikuntza berri honek ospakizun bat merezi du, ongi merezi ere eta horregatik Lahood City doaz —Predikaria haiekin batera— gozokiak eta abar eroatera. Bertan, Coy Lahooden Predikatzailea bere aldera jotzeko ahalegina egiten du; halere, protagonistak bere horretan jarraitzen du, mehatzariarekin, temati eta sobornagaitz, eta Carbon Canyonera itzultzean, Lahooden jakinarazi dion ultimatumaz luzatzen die: haren aurka bideratutako salaketak bertan behera utzi ezean, Stockburn komisario beldurgarria kontratatuko du haren legea bete dezan.

Mehatzariak batzen dira eta eztabaidatzen dute: ez dakite zer egin. Hull Barretek, bere aldetik, borrokara mugiarazi nahi ditu, gehiengo beldurtuta egon arren. Ordurako Stockburn (eta haren sei morroiak) hirira heldu da eta Spider, erabat mozkor haren kontra egitean, erail egin du; Predikatzailea jakinaren gainean jarri eta gero, haren zain daudela jakinarazten diote. Horregatik,

Hullekin batera, Lahooden seme Joshek zuzentzen duen meatzaritza hidraulikoaren erauzketarantz doa. Makina guztiak suntsitzen dituzte dinamitaz. Honen ondoren, Predikatzailak, bakar-bakarrik hirirantz joatea erabakitzen du.

Banan-banan, komisarioaren laguntzaile guztiak hiltzen ditu. Azkenean eurek bakarrik geratzen direnean, Predikatzailak Stockburn tirokatzen du, hil arte. Modu berean, Hullek Lahooden bizitzari amaiera eman dio. Segituan, Predikatzailak —bere zeregina bete duelakoan— etorri den lekutik abiatzen da. Tartean, Megan ez da garaiz iritsiko maite duen gizona agurtzeko.

ANALISIA

Pale rider (1985) da Clint Eastwoodek orain arte egin duen western espiritualena. Bertan azaltzen dira gainerako lanetan planteatzen dituen kezka tematikoak, narrazio honen ezaugarri diren zenbait ñabardura erlijiosoekin batera. Westernaren estereotipoak eta kristautasunaren kanonak bakea eta justizia defendatzen dituen istorio baten zerbitzura jartzen dira. Bestalde, lan hau ekologiaren aldeko kantua dugu: baliabide naturalak ustiatzeko metodo basatien aurkako erreplika.

Pauline Kaelek, New Yorker egunkariko kritikari ospetsuak, asmatu zuen «western artistiko» (1985) bezala definitzean, non nekez a(n)tzeman daiteke egunaren argiztapen naturala pantailan —izan ere, bai itzalak eta bai argiztapena, berebiziko garrantzia dute obra honen aurkezpen 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 eta Bowdoin Van Riper, 2013: 214) dugu. Eta iradoki zuenean *Pale rider High plains drifter* (2013: 219) infernuaren segida espiritualala zela bete-betean igarri zuen. Izan ere, William Beardek dio *High plains drifter*ren herroia, bizidunen mundura bigarren aldiz itzuli izan balitz bezala dela, bere «trebetasun supernaturalak, kolpe jainkotiar» (2000: 32) modukoak direla.

Shane (George Stevens, 1955) eredia jarraiki, *Pale rider*rek lekukoa hartzen du gizakiak natura basatia menderatzeko egin dituen esfortsuak mahaigaineratzen ditu. Robert Banksek bi filmak «salbazioaren dramak» (Marsh eta Ortiz, 1997: 59) be-

zala ulertzen ditu, bai fisikoki eta baita espirituali ere. Hala ere, Terry Lindvallek uste du Jainkoaren «errebelazio» bat dela. Izan ere, Eastwoodi beti kostatu izan zaio gidoi batetik abiatzea, «bere mugak ezagutzen ditu eta istorioak bere eskuetara iritsi arte itxaroten du» (Vinocur, 1985), ez da gidoilaria, zuzendari peto-petoa baizik.

Bai *Shanen*, bai *Pale riderren*, gizartetik at eratorritako norbaitek esku hartu behar du gizartearen arazoei konponbidea eskaintzeko (bortizkeria dela medio, noski); kasu honetan, ahulena babestuko ditu etxetik bota nahi dituztenetatik. Cuellarrek, ordea, interpelazio argi hori kritikatzeko, esanez Eastwoodek «jasotako eragin mota guztiak gaintitzen dituela eta western klasikoaren ikuspegi metafisikoa aurkezten duela argumentu eta muntaia fantastiko tipiko baten bidez» (1999: 68).

Hari horri tiraka, aipatu behar dugu Bibliako pintzelkada batzuek estilo erlijioso marrazten dutela western honetan. Hemen, natura eta komunitatea banatzen dituen muga zeruaren eta infernua moztzen dituen da. 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 ditugu, beren pikotxekin ahalegin fisiko handiak egiten dituztenak lurrian ezkutatuak urrea topatzeko natura errespetatuz. Bestetik, Coy Lahood, izaera gutziatsua: ez du inolako ezbairik izango lurra menderatu, bortxatu eta ahal duen muturrera eramateko. Haren xedea urrea da, beste ezeren edo inoren gainetik.

Bi begirada kontrajarri horiek bi bizimodu erabat desberdin eskaintzen dituzte: bata zorrotza, zuhurra eta orekatua (horren alde egiten du narrazioak); bestea, aldiz, muturrekoa, autoritarioa eta gaixobera. Lanak gizakiaren zikoizkeriaren ahalmen usteltzaile handiaren adibidea eskaintzen du.

Kasu honetan, legeek ez dute babesten mehatzarien komunitatea; eta horrenbestez beste indar baten laguntza behar dute: Jainkotiarra, Predikatzailaren pertsonaia haragitzen dena. Eastwoodek botere erlijiosoari lekua emango dio beldurtuta dagoen komunitate bati laguntzeko eta, aldi berean, faktorien eta industrializazioaren gehiegikeriei aurre egiteko.

Bibliako mugako heroia

Pale riderrek mugako heroia-aren inguruko begirada berria osatzen du. Pertsonaia arketipiko honen bidez azpigenero bat sortzen da, «Western erlijiosoa» dei dakiokena, mugako heroia-aren figura Heriotzak irudikatzen du eta, beraz, mugak bizien eta hilen kosmosak osatzen du: segaren ordeztu errebolberrak, eta kaputxa beharrean kapela beltza jantziz. Pertsonaia honek mundu zerutiarra eta lurterra banatzen dituen muga zeharkatzen du, tentazioak ezagutzen ditu, horiek nola saihestu ere bai, eta deabruarekin ere negoziatzen du. Horra hor, Pezzotaren arabera, lanaren originaltasuna: «Erregistro oniriko, fantastiko eta erregistro errealista baten» (1997: 123) arteko aldebereketasuna. Modu honetan, narrazioak, zenbait alditan, bertan jazotzen diren gertaeren irakurketa erlijiosoa egitera gonbidatzen du.

Hasieran, protagonistaren helburua meatzari beldurgarri batzuen bihotzetan gogoa piztea da. Horregatik, Predikari soil bezala aurkeztua da; jaunaren zerbitzari humila, alegia [F73]. Hala ere, Lahoodekin topo egin ondoren, haren keinu atsegina begitarte beldurgarri bategatik aldatzen du [F74]. Izan ere, bere zeregina ere aldatu egiten da, eta horrekin batera erabili behar dituen tresnak: meatzariak motibatzen saiatzetik, pistolari krudelak hiltzera. Predikariaren altxagarria galdu eta, bere benetako nortasuna erakusten duten errebolberrak azalarazten dira: Heriotza dugu gure aurrean [F75 eta F76]. Horrela, jende gizajo honen arazoak bere esku geratuko dira. Zerueta erresumatik jaitsi eta, elurtutako mundu hori erasotzen duten deabruak ezabatzen ditu. Helburu berria burutu ondoren, mendi elurtuetan gora itzultzen da.



F73



F74



F75

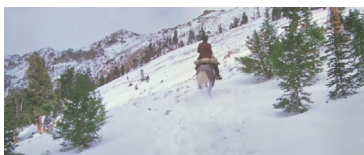


F76

Azken hori mugako-heroien amankomuneko ezaugarria da: ez da gizarte-kidea, mundu basatitik datorrelako, hortaz alde egin behar du. Horregatik, *Pale rider*ren paisaia nagusi diren mendi lainotsuetatik jaisten da, eta, narrazioaren amaieran, elurretan gora itzultzen da mendi horietara [F77 eta F78]. Horrela, pertsonaia protagonista eastwoodiarrak definitzen dituen ilunabarrari eusten zaio obra honetan ere.



F77



F78

Istorioaren hasierak mendietatik jaisten den gizon bat erakutsiko digu, Megan goibelaren erreguei erantzunez, zaldi zurbil batean zamalka (*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 protagonistaren nortasuna ezkutatzen saiatzen da, okultismo kutsu bat emanez.



F79

Predikatzailera Carbon Canyonera iritsi bezain laster, Hullekin batera, Megan etxean dago Bibliaren irakurketa sakonean. Neska gaztea Jakobo erregearen Bibliako Apokalipsiaren Liburuaren seigarren errebelazioa —kapitulua— errezitatzen ari da, 6: 7-8 salmoa, hain zuzen (Jakobo erregearen Apokalipsiaren Liburua 6: 7-8 bertsioa).

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 him³.

Bertso horiek, Zaldizko Beltza Apokalipsiaren lau zaldizkoe-tako bat dela zehazten dute, «bere izena heriotza da» eta «infernua bere atzetik dator». Azken honek Lahodek, Zaldizko Beluri hau agertu ondoren, kontratatu behar izan zituen gizonak ulertzeko balio du, Heriotzari aurre egiteko gai diren deabru taldea baitira. Aldi berean, Biblia «heriotzaren» atzetik «infernua» zertorrela Predikatzailak bizkarrean dituen orbainetan metaforikoki marraztuta dago: atzetik zetozenek, bera jazarritz, bizkarretik tiro egin izan baliote bezala. Marka horiek guztiek esanahi numeriko bat dute, aurrerago aipatuko direnak.



F80



F81

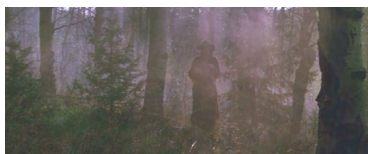
Muntaiak bateratzen ditu Meganen bertsoak Predikaria zaldi zuri baten gainean dagoen planoarekin [F80 eta F81]. Bere figura, izaera edo esanahi zerutiarrarekin (jainkotiarra) lotzen duen esteka irudikatzeko: Zaldizko Beluriaren silueta dugu eta, haren atzean, hodei-itsaso batekin bateratzen da [F82].

³ «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 zertorkion». 1569ko Liburu Santuek (6: 7) zaldia berdea zela deskribatzen dute. Hemen, *King James Version* (KJV) lanaren itzulpenarekiko koherentziagatik, zaldia «zurbila» (edo beluria) zela zehazten duen hitzez hitzeko itzulpena egingen da.

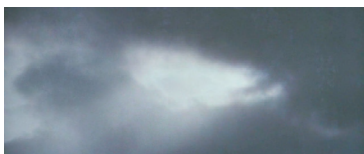


F82

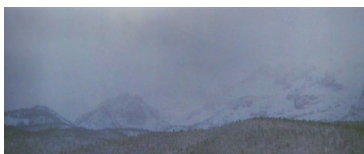
Hodei horiek berebiziko garrantzia dute, Predikatzaillearen inguruko fantasia guztia osatzen baitute. Honen adibide argia Meganen otoitzaren sekuentzian topatzen da: batetik, bere maskotaren hilobia egiten duen lekua, laino trinko bat giroaren jabea da [F83.] Ondoren, plano batzuk datoz, non eguzkiaren izpiek zerua zeharkatzen dute [F84]. Sara Anson Vauxek (2010: 42) eszena hau Bibliako pasarte baten alboan kokatzen du: «Eta esan zuen: hona hemen zeruak zabalik ikusten ditudanak, eta Jainkoaren eskuinean dagoen Gizonaren Semea» (Eskritura Santuak, 1569 Zioetan, 7: 56). Hortik, kamerak erakusten du behelainoan ezkutatuta eta erabat elurtuta dauden mendien plano orokor bat [F85].



F83



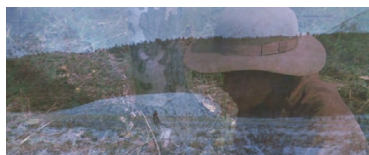
F84



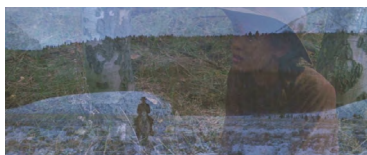
F85

Urtze-gurutatzatuaren bidez, narrazioak forma zinematografikoa ematen dio erregu bati: «Mirari bat behar dugu», dio Me-

ganek [F86 eta F87]; azkenean, ideia hori errealitatearen gunera helduko da. Giza itxura hartzen du, edo, bestela esanda, gorpuztasuna: zaldi zuria duen zaldizko ilezuria (edo beluria), lanbrotik, elurretik, zerutik, mendietatik eta otoitzetatik jaio baita [F88]. Zuria errima bisuala (edo motiboa) dugu, etengabe errepikatuko dena.



F86



F87



F88

Predikatzailleak Carbon Canyonen barruan egiten duen lehen defentsa-ekitaldiari esker, irakurketa zinematografiko eta erlijio-soa egin daiteke: Hullek badaki (argi du) errekaren ibilbidea oztopatzen duen harri handi baten azpian urrezko zenbait pipitatxo ezkutatzen direla [F89]. Ezin du harria dinamitatu, harkaitza suntsituko lukeelako. Beraz, bere bide bakarra harria puskatu arte txikitzea da.

Kolpe askoren ondoren, ezin du harria hautsi. Halako batean, Josh Lahood gerturatzen da, eta ez doa bakarrik: basailu erraldoi batekin agertu da. Morroi honen muturreko indarra agerian geratuko da besteek apurtzea lortu ez duten harria, aise txikitzen duenean kolpe bakar baten bidez. Erraldoi honek Predikatzaillea beldurtzeko ekarri dute. Alabaina, protagonistak maltzurkeria erabiliko du etsaiaren basakeriari aurre egiteko. Mazo batekin jo-tzen du hankartean.

Lanaren irakurketa zinematografiko batek sekuentzia hura hogeita hamar urte lehenago egindako beste batekin erlazionatzera behartzen gaitu. Zalantzarik gabe, harriaren eszenak *Shane* [F90] filmean bere lurretik erauzi nahi ez den motzon-

doaren oroipena dakar, hemen harri batekin ordezkatur (Will, 1985) —Meatzariei erreferentzia eginez—. Bestalde, Predikatzaile soil bat Josh Lahooden soldadurik onenari aurre egiten ikusteak David erregea protagonista duen Bibliako pasarteak dakarkigu gogora. Honek, indarrean adimenarekin gaudituz eta artzain⁴ xume bat izanik, erraldoia lurrera botatzen du harri txiki batekin joz, honda batekin jaurtia.



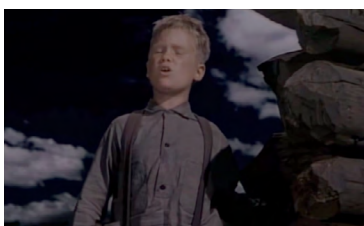
F89



F90



F91



F92

George Stevensen lanari egindako azken omenaldia bi narrazioen amaiera-sekuentzietan dago. «Joey Starreten Shane! Come Back! esaldi mitikoaren indar bera ez izan arren, Eastwoodek bere western biblikoari amaiera bera ematea erabaki du, *Shane* ixten duen eszena formalki emulatuz» (Carlson, 2002: 66) [F91, F92 eta F93]. Lan batean zein bestean, kontatzen digute zelan urruntzen den miretsitako aita baten erredua: aitasunaren galera. Hull asko maite du badu ere, Megan Predikatzailearekin maite-minduta dago, bertan ikusten baitu berak ez duen «aita» babeslea. Joaten ikustean ezin dio negarrari eutsi [F94, F95 eta F96].

⁴ Predikatzailea ere artzain erlijiosotzat har daiteke.



F93



F94



F95



F96

*Shane*ko Joey Starreten oihuak ere galtzen dira paisaiaren nagusitasunean, Meganenak bezala. Bere aita maite duen arren, Shanen aurkitzen du zinez izan nahi duen isla, eredua. Shane da Joeyrentzat jarraitu beharreko eredua. Horregatik, alferrikako

erreguak oihukatzen dizkio berarekin itzul dadin; nahiz eta horiek ez duten ezertarako balio izango, kontakizun batean zein bestean, haizeak eramaten baititu.

Frontera: zerua eta infernua

Kolore zuria duten elementu guztiek —elurra, lanbroa, hodeiak, zaldia, ile urdinak— zerua (Paradisua) irudikatzeko balio dute. Hau argi eta garbi sinbolizatuta geratzen da Stockburnek eta bere laguntzaileek Spider tirokatzen duten sekuentzian. Lahood deabruaren aurrean harrotasunez jardun du aurkitu berri duen pipita ederra zela eta; alta, garesti ordaindu behar zuen ausardia hura.

Bere gorpua elurraren gainean dago, bereziki distiratsua den sekuentzia horretan eta, ez da kasualitatea ahoz gora erori izana, zerura begira (paradisura) [F97]; horrek esanahi berezia beregatatzen duelako obraren amaieran; hain zuzen, Predikatzailak Stockburn komisarioa hiltzea lortzen duenean (honek Spider hil zuen toki berean), bere gorpua lurrean botata uzten du. Eta, bixia bada ere, jada ez dago errugabeen arima babesten duen elur zerutiarrez estalita (Spiderrekin gertatu zen ez bezala). Bere gorpua ahozpez eroriko da, lurrera begira edo, beste era batera esanda, infernura [F98]. Paradisuan ez dago lekurik Stockburn bezalako izaki batentzat, deabruaren morroia baita: Coy Lahood. Sekuentzia honek narrazioaren ikus-entzunezko hizkuntza aberasten duten metafora erlijioso ugari ezkututzen ditu, aurreko pipita bezain baliogarriak.



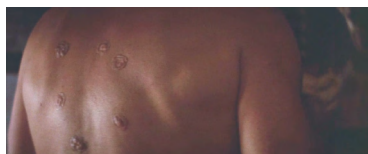
F97



F98

Stockburnek dio Lahood Predikatzaila ezagutu zuela beste garai batean. Hala ere, aitortzen du ezinezkoa dela gizon hura bizirik egotea, berak badakielako, ondo jakin ere, hilda dagoela. Honek, Zaldizko Beltzak bere bizkarrean ezkututzen dituen sei orbainei erantzuna eman diezaieke [F99]. Sei marka horiek bat datoz bai Stockburn komisarioarekin batera doazen sei laguntzai-

leekin [F100], eta bai protagonistak bere etsaiari jaurtitzen dizkion sei balekin [F101] —errebolberrak berak sei tiro egiteko aukera baino ez ditu ematen— : sei zenbakia hiru aldiz errepikatzen da obran zehar. Horrela, filmak «666» osatzen du, «Piztiaren zenbakia» bezala ezagunagoa dena. Era horretan, deabrua irudikatzen duen pertsonaia baten agerpena gogoraraziz.



F99



F100



F101

Horren harira, zehaztu beharra dago komisarioaren laguntzaileek ezaugarri beldurgarriak dituztela, espektralak baitira. Lehenik eta behin, argizatuak eta antzeztuak diren modua [F102]: itzal beltz eta argi gorrien artean, Lahooden etxea irudikatzen duen eszenatoki infernu gorrian. Bitxia bada ere, tximiniako sugarren aurrean kokatzen ditu, infernuaren beroa burura ekarriz. Bigarrenik, tonu zurbileko gabardinek mamuek janzten dituzten manta arketipikoak gogorarazten dituen uniformeak osatzen dute [F103]. Bukatzeko, modu mekanikoan mugitzen dira (oso berezian); ez dute bizitzarik, ez eta arimarik ere. Aldi berean, Zaldizko Beluriak espektro horiek guztiak hiltzen dituenean, ez dute oinaze edo sufrimendurik erakusten, besterik gabe hil egiten dira.



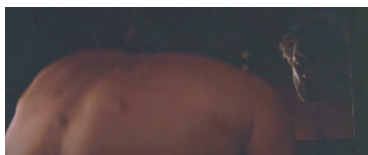
F102



F103

Predikatzaila eta komisarioa elkartzen dituzten ezaugarrietara itzuliz, biak dira haiek baino figura boteretsuago baten zerbitzariak: Jainkoak, Predikatzailaren aldetik, Heriotza du lagun; eta, deabruaren aldean (Mammon/Lahood) Stockburnek ordezkutzen du. Biak pistolero beldurgarriak dira, batak zein besteak ongi gogoratzen ez duten iragana partekatu dute (argi dagoena da zerbaitek elkar lotzen dituela), ez da bietako inoren jatorria eza gutzen.

Antzekotasunek maila formala ere lortzen dute: biek ileurdina dute, pareko adina eta, batak zein besteak, gutxienez sei tiro jasotzen dituzte. Narrazioak antzerako moduan eszenaratzen ditu filmean zehar, batik bat, argiztapenaren aldetik. Lehenik eta behin, bi izakien aurpegi hilotza argi-contraren teknikari esker agerian geratzen da. Predikatzailaren kasuan, Hullen etxeko ispiluan begiratzen denean, bertan heriotzaren begitartea eza gutzen dugu [F104]; eta Stockburnena, aldiz, Lahooden etxeko leihoatik begiratzen duenean [F105]. Modu honetan, bi mamuen (edo bizitzaz haratago dauden bi indarren) arteko borroka hasi delakoan gaude. Argitasunak maila sinboliko berean kokatzen ditu.



F104



F105

Filmaren konposizioak mendia beste pertsonaia bat bihurtzen du: figura topografiko hori zerurantz altxatzen da, tontorra erabat elurtua dauka eta bertatik Zaldizko Beluria jaitsiko da. Hortaz, esan genezake mendia dela paradisura heltzeko bidezidorra eta, aldi berean, naturaren indarra irudikatzen duela; ildo horretatik, Jainkoaren adierazpen narratibo gisa har daiteke. Horregatik, Stockburnek Spider erail aurretik, mendia gurutziltzatuta agertzen da komisarioaren atzean, leihoaren islan, hain zuzen. Izan ere, pertsonaia honen sinbolismo satanikoa kameraren angeluak eta posizioak osatzen dute; hain justu mendiaren aurrean alderantzizko-gurutzea marrazteko, satanismoaren ikurra, alegia. Horrek guztiak balio du Stockburnen borondatea nagusitzen dela aditzera emateko [F106].

Hala ere, kontakizunaren amaieran, mendia berriro ere agertzen da: oraingoan Zaldizko Beluriaren atzealdea babesteko: bizkartzaina dugu [F107]. Mendiak mendekua lortzen du deabru-komisarioa akabatzen laguntzen duenean. Azken tiroa jaurti baino lehen, Stockburnek Predikatzailearen benetako nortasuna ezagutuko du, harri eta zur geratzen baita honen aurrean, eta ez du ezta bere arma aterako ere: Heriotzaren aurrean ez dago zer egiterik, gainera, mendia-jainkoa atzean izanda.



F106



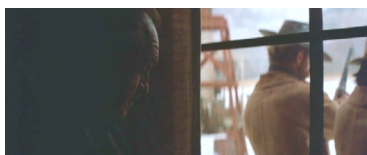
F107

Fikzio hau zertzelada erlijiosoak dituen westerna denez, mundu basatiaren eta zibilizatuaren arteko mugak nonbait ezkutatuta egon behar du. Nahiz eta hasieran elurrak eta hodeiek paradisia irudikatzen duten, bai eta mendiak bere Jauna ere, logikak ezartzen du, halaberharrez, infernua ere egon behar dela, eta, horrekin batera, deabrua ere.

Galdera horren erantzuna Lahooden etxean dago: narrazioak bertan kokatuko du infernua eta, hori gainerako gune oro zerrua dela ulertzea garrantzitsua. Bi munduen arteko muga lehenago aipatu ditugun bidegurutzeetan zehar dago: Lahooden etxeko leihoen markoek gurutzeak marrazten dituzte [F108 eta F109]. Har ditzaketen askotariko formen artean, Lahooden etxea (eta gainerako elurtutako lurraldea) gurutzeen bidez banatzen da. Iluntasunaren eta argiaren arteko borroka hori «kanpokoan izaera uberrimikoa barnealdean tenebrismo piktorikoarekin aurrez aurre jartzen duen irizpide estetiko» da (2010: 180) Carlos Agilarren hitzetan.



F108



F109

Lahood ez da inoiz etxetik irteten, koldar hutsa baita. Hala ere, bigarren aukera bat dago, irakurketa erlijiosoa ahalbidetzen duena: LaHood Predikatzailea erosten saiatzen da. Zaldizko Beluriak, mugako heroia den aldetik, trikimailu horiek saihesten ditu. Meganek berarekin egin bezala, Bibliaz baliatzen da Lahooden benetako izaera agerian uzteko: Mammon deabrua bezala identifikatzen duenean: *Can't serve God and Mammon both. Mammon being money*⁵, esango dio enpresariari. «Mammon» hitzaren zenbait itzulpenek diruari eta zekenkeriari lotutako esanahiak ekartzen dizkigute gogora: «Mammon Jesusek diruarekiko duen oposizio nagusia da» (Pikaza, 2018: 8). Diruak eragin dezakeen barne-ustelkeriaren haragitze modukoa. Honek zentzu handia du, Lahooden jokabidea motibatzen duen motorea gutizia baita. Carbon Canyon hartu, kosta ahala kosta, eta ordainak kontuan hartu gabe, bertan modu baketsuan bizi diren meatzariak hiltzeko gai ere bada. Zekenkeriak, halaber, zigorra jasoko du, Predikatzaileak Josh Lahooden eskuan tiro egiten duenean [F110 eta F111]; berea ez den lurra lapurtzen saiatzen den esku bekatarian. LaHood urre bila dabil, baina jasotzen duen gauza bakarra beruna da.



F110



F111

Lahood hiltzen den moduak iradokiko digu itzalen jauna dela. Deabru hau Predikatzailea hiltzera doanean, Hullek bere bidea oztopatuko du bizkarretik tirokatuz. Modu honetan, deabruaren gorpuak leihoa zeharkatuko du, nolabait bultzatuta,

⁵ Itzulita: «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).

«mugako» gurutzea hautsiz [F112 eta F113]. Hala ere, hortxe geratuko da iltzaturik, bere etxetik erabat irten gabe, gogora dezagun, infernua. Bi munduen arteko sarbidean, alegia. Stockburn bezala, Lahooden ezin izango du paradisuan sartu.



F112



F113

Natura eta kultura. Arima eta gorputza

Eastwoodeko unibertsoan gehien errepikatzen den gaietako bat kritika soziala da. Carmeldarrak zuzentzen dituen narrazioaz baliatuko da, metaforikoki, salaketa sozialak aurrera eramateko. *Pale rider*ren kasuan, Eastwoodek —komunitatearen beharrak eta natura baino— interes ekonomiko pertsonalak 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 fisikoaren aurrean, gizarteak bat eginez tinko eutsi behar duela (neurri batean *High plains drifter*ren esandakoarekin jarraituz). *Pale rider*rek indar fisikoari indar espiritualarekin aurre behar zaiola azaltzen du. Liskarrak liskar, kontakizun honek publikoa hezi nahi du lezio argi bat helaraziz: benetako zoria ez datzala urrea ustiatzean, norbanakoaren ariman sakontzean baizik.

C.K. LaHood & Son enpresa nagusiko mikrokosmosaren barruan, Meatzarien komunitate txikiak bere esku gutziatsuetan erortzeari uko egiten dio. Narrazioak bi indar horien arteko borroka elementu formaletara eramaten du: alde batetik, meatzariak urrea lurretik ateratzeko erabiltzen dituzten metodoek bando bakoitzaren izaerak definitzen dituzte. Hull Barret, eta Carbon Canyonen bizi direnak, euren pala eta pikatzez baliatzen dira aurrera egiteko. Ingurune naturala zainduz eta ekologikoki jasangarria den bizitza bat eramaten saiatzen dira.

Coy Lahooden, ordea, ingurune naturala hondatzen du meatzaritza hidraulikoaren bidez. Metodo hori ibaien ibilgua desbi-

deratzean datza, estutzen doazen hodi eta tutuen bidez, ura nahi bezain indartsu atara dezakete, eta lurra deskonposatzeko gai da. Gobernu amerikarra egoeraz ohartzen da eta meatzaritza es-tilo hori debekatzen duten legeak izapidetzen ditu. Horregatik Lahooddek falta zaion azken lur zatia bereganatu nahi du. Denbora pasa ahala, bere ustiaketa metodoa debekatuko dute eta hori ger-tatu baino lehen, falta zaion lur eremua sikatu nahi eta behar du.

Meatzaritza «osasuntsuaren» eta «kutsakorren» arteko dia-lektika meategi bakoitza ureztatzen duten ibaiadarretan irado-kitzen da: Carbon Canyonen meatzariak urrea antzinako erara ateratzen dute. Pikatzek harria apurtzen dute eta xukagailuetan hondakinak garbitzen dituzte. Natura errespetatzean, garbitasuna eta purutasuna mantentzen da [F114]. Lahoodtarren meatzari-tzak, aldiz, erreketan ere lan egiten du, baina bere jatorria erabat artifizia da, industrial, zikina eta, hitz batean, zakarra. Hortaz, narrazioak eskaintzen dituen irudiak erakusten dute ur masa, zi-kin eta ilunak, zurrunbilotsuak, natura erabat minduta dagoela esanahi ahal dutenak [F115].



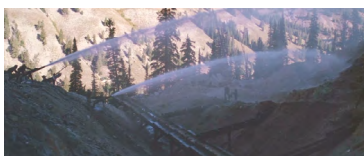
F114



F115



F116



F117

Ekologismoaren eta errentaren arteko liskar hori maila erlijiosora ere heltzen da. Hau da, mendia, naturaren adie-razle gorena, zerurantz altxatzen da [F116] eta «bere presen-tziarekin filma ireki eta ixten da» (Benoliel, 2007: 48); al-diz, Lahoodtarren meatze erauzketak infernurantz, zulatzen du [F117]. Plastikoki guztiz kontrako inguruak dira. Bizimodu bakoitzaren ordezkari eta defendatzaileek naturala eta artifizia

irudikatzen dituzten garraiobideak erakusten dituzte. Horrela, Zaldizko Beluria bere zaldi zurian zamalkatzen da meatzari xumeei laguntzeko, eta Coy Lahood, berriz, Sacramentotik (Erlijio izena) trenez iristen da [F118 eta F119].



F118



F119

Filmak naturaren boterea eta zientziarena modu sotilean aurrez aurre jartzen ditu: zibilizazioa, industria eta etekinak tradizioaren, naturaren eta esfortsuaren aurka. 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 lukeenaren arteko alderaketa ironikoa egin nahi du: gure arimako meatzariak izatea proposatzen digu obrak, gure baitan baitago beste mota bateko urre distiratsua.

3.1.4. *Unforgiven*

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

SINOPSISIA

William Munny «emakume, gizon eta haurren hiltzaile zaharra, izotza baino hotzagoa den pistolari» ohia, tamalez alarguna, lanez lepo dabil bere basetxeari eusteko. Bi seme-alaba ditu eta, ongi kostata, lortzen du horien sabela betetzea egunetik egunera. Behin batean, egunerokotasunaren asperdura hautsiz, Schofield Kid gaztea agertuko da Munnyrenean. Haren helburua Big Whiskeyn (Wyoming) emagalduta labanaz markatu zuten bi gizonak hiltzeagatik ematen den saria kobratzea da. Alabaina hori lortzeko, Williamen laguntza beharko du. Willek, armei hautsak

kendu eta bere bazkide ohia zen Ned Loganen etxera zuzenean joatea erabakitzen du.

Aldi berean, Little Bill Dagget sheriff indartsuak herrira heltzen diren sari-bilatzaile guztiak jipoitu, espetxeratu eta kaleratzen ditu: ordena horretan. Besteak beste, English Bob, W.W. Beauchamp-rekin batera (biografoa). Alabaina, idazleak sheriffarekin geratuko da (eraikitzen ari den etxean, zehazki), Bobek kontatutako pasadizo guztiak gezur hutsak zirela jakingo duelako. Idazle honen xedea eta asmoa Mendebalde Basatiaren istorio, mito eta «filosofia» zuzen eta ongi dokumentatzea da, nolabaiteko lan antropologikoa gauzatuz.

Gau hartan bertan, Will, Kid eta Ned Big Whiskeyra iritsiten dira. Zuzenean doaz Greeleyko tabernara, prostitutekin hitz egin behar dutelako. Will bakarrik geratuko da saloonean, sukarrrak jota; goiko pisuan, ordea, beste bi lagunak daude, berbetan —beste hainbat gauzen artean—. Une horretan, Little Bill agertuko da eta, aurrekoan egin bezala, Will hiltzeko zorian utziko du. Willek egun batzuk ematen ditu konortea galdurik, jipoiaren ondorioz. Osatzen denean, bazkideekin biltzen da eta, lehen objektiboa topatu bezain laster, hil egiten dute. Horrek Ned abentura uztera behartzen du, ulertzen baitu egun ez dela beste garai bateko bidelapur bera. Etxera itzultzen den bitartean atxilotu, galdekatu eta torturatzen dute, zartagailu batekin hil arte —nola ez, Little Billen esku—.

Egunsentian, Will eta Kidek bigarren tipoa harrapatzen dute bere babeslekutik irtetea. Ilunabarrean, Big Whiskeyko mugara itzultzen dira bertan lotu baitira diru eramango dien emakumearekin; baina horren zain dauden bitartean, Kid egindakoaz damutzen da, eta ongi damutu ere, erabat lur jota. Dirua eramaten dien emakumeak Nedekin gertatutakoaren berri(txarra) ematen die: Little Billek erail duela. Segituan, Willek whiskey-a hartu egiten du eta zuzenean doa, bueltan, saloonera. Haren mendekua jasoko du bai Little Bill eta bai bertan dagoen mundu guztia akabatuz. Honen ondoren, basetxera itzultzen da.

ANALISIA

Hainbat urtez albo batean utzi ondoren, Eastwood *Unforgiven*ekin western generora itzuliko da, arrakasta eman dion zinema estilora. Narrazio honek genero amerikarraren bi ardatz tematiko nagusiak mahaigaineratzen ditu: alde batetik, justizia,

ekintzaren detonatzaile gisa; eta, bestetik, mito bihurtutako Men-debalde Basatiaren konkista. Westerna osatzen duten estereo-tipo tematiko- eta formaletan oinarritzen da Eastwood gizarte amerikarraren sorreraren inguruko gogoetak plazaratzeko. Carlos Aguilaren 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».

Unforgiveneko justizia

Narrazio honek justiziaren gai desberdin bezain bateragariak planteatzen ditu: obraren hasieran (Big Whiskeyn), Little Billek aplikatzen duen legea baino ez da existitzen. Gauzak horrela, delituaren eta zigorraren arteko harremana auzitegietatik at geratzen da, eta sheriffak berak ematen du epaia, bere irizpidea soilik kontuan hartuta, noski. Horren ondorioz, benetako legegria baten faltan (beste motako), justizia bilatzen dutenek gizartetik baino haratago dauden lekuetan egin beharko dute, argi baitago Big Whiskeyn legeen ordezkariak ezarritako kodea ez duela oreka mantentzen.

Obra osoa egituratzen duen oposizio hori (hots, justiziaren bilaketa legetik at eta barne) ia guztiz berdinak diren bi pertsonaiek haragitzen dute: bata komunitatean —Little Bill—, eta bestea hortiz harago —William Munny—. Biek mekanismo eta baliabide berdinak erabiltzen dituzte (hitz batean: indarkeria); elkarren arteko ezberdintasuna, ordea, batek legearen izarra janzten duela da. Beste ikerlari batzuek (Friedman, 2012; Buchanan eta Johnson, 2005; Buscombe, 2004; Tibbets, 1993; Miller, 2000) azaldu dutenez, testuak legea (Little Billen gorpuztua) eta justizia (William Munnyn zertua) kontrajartzen ditu. Hemen, justizia bi pertsonaien esku geratzen da, euren errebolberretan, hain zuzen.

Hasteko, bi pertsonaiek izen bera dute, «William»; euren bizitzan «udazkenara» heldu berri dira, eta, horregatik, bake espirituala —William Munny— eta soziala —Little Bill Dagget— bilatzen ari dira. Biek diote bizitza berri bat eraikitzen ari direla: Little Billi etxe bat bere eskuekin eraikitzen erakusten zaio eta pipa lasaigarritik erretzen duen etorkizun bat irudikatzen du, ataritik ilunabarra ikusten duen bitartean. Aldi berean, Willek ere hasiera berri bat nahi du 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).



F120

Horrek pertsonaia bakoitzaren etxeak xehetasunez behatzera eramaten gaitu, deskribapen soiletik harago, bertan bizi diren gizonen nortasunez sakon hitz egiten dutelako: batetik, Little Billen etxea [F120] zuzena eta garbia dela ematen du, eraikuntza prozesu onean dagoela, ondo landua eta mihiztatua, baina teilatua zuloz beteta dago eta euriaren ur hotza eta gauaren iluntasuna sartzen dira etengabe. Little Billek edalontziak eta lapikoak jarri behar ditu, 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.

Hori guztia komeria baino haratago doa: Little Bill, bere etxea bezala, itxura akastuneko gizona baita, ulermen moral hautsiezinekoa. Baina hori guztia tankera hutsa baino ez da: bere teilatu zulatua bezala, Little Bill zirrikitz betetako sheriffa da, 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 iluntasuna, euria eta lanbroa moralaltasunaren ikusmen garbia oztopatzen duten elementuak dira; izan ere, aurrerago ikusiko den bezala, indarkeria eta krudelkeria agertzen diren uneeetan euria ari du eta gaua da beti. Bere etxea bezala, gizon bihurria da, esan bezala, angelu zuzenik gabekoa. Eta ez da gizon

koherentea dirudienaren eta benetan denaren artean: bere etxea ongi eraikia eta nolabait atsegina dirudi, bertan bizi den gizona bezala. Edward Buscombek Dagget sheriffa «bakeari eusten eta legea defendatzen arduratzen den gizona» (2004: 19) bezala ulertzen du.

Gainera, gai da uste duena aurrera eramateko, nahi adina bider, noiznahi eta edonor zapaltzeko prest dago. 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). Besteak beste, jabetza giza eskubideen gainetik jartzen du. Esaterako, Delilahren aurkako eraso basatiaren ondoren Skinnren kalte ekonomikoa lehenesten du, prostituta gaztea jasan duen eraso basatia baino.

Bestalde, William bere bi seme-alabekin batera bizi da, erabateko txirotasunean, edozein tokitik urrun. Etxeko elementurik preziatuena(k) begiratzen d(it)u uneoro: emaztearen hilobia eta alboan dagoen zuhaitza. Williamen etxea bi espaziotan aise bereiz daitezke, bere izaera argi eta garbi osatzen dutenak: kanpoaldea eta barnealdea.

Kanpotik etxea oso itsusia da, gaizki eraikia, irregularra, koloregabeta, tristea eta erortzeaz dagoena [F121 eta F122]. Izan ere, Williamekin paralelismoa gauzatuz ia ezaugarri guztietan: gizon argal, bizarra gaizki moztua, konkortua, zimurtua, nekatua, grisa, goibela, zarpailez jantzia eta, nola ez, lur jota, «erortzeko zorian» bezala agertzen baitzaigu.



F121



F122

Bestalde, bere etxearen barnealdeak [F123 eta F124], iluntasuna zikin- eta mardulak bereganatzen du. Taulen kokatze makalaren ondorioz, hotza eta haizea hondoraino iristen dira, eta argi-izpi txikiek sartzea ahalbidetzen du. Gauza bera gertatzen da Willekin; izan ere, kontakizunak jakinarazten digun bezala, iragan izugarri bortitz, ilun eta odoltsua dauka. Emazteari esker,

iluntasun hori hautsi eta argi-zirrikitu batzuk sartu ziren, protagonistaren barnea (pixka bat bada ere) piztuz. Claudiarekin partekatu zituen bizitza zatitxoek bere arima baretu zuten, eta neurri bateko bakea lortu zuen. Friedmanen arabera, «Clint Eastwoodek etikoki kaltetutako bizitza baten istorioa kontatzen du» (2012: 21), William Munnyk bere iraganean hartutako erabakiei erreferentzia eginez.

Iragan hori bi elementutan labur daiteke, hain zuzen, oroitzen ezkutatzen dituen kutxa zahar batean: errebolberra eta Claudiaren erretratua [F124 eta F125]. Willek kutxa hori itzalen artean gorde ditu, barneko iluntasunik sakonenean eta intimoenean ezkutatatu balira bezala. Freudek esango luke Eros eta Tanatosen figura zertuak direla, amodioa eta heriotza, hurrenez hurren.



F123



F124



F125

Will eta Billen etxeekin jarraituz, guztiz kontrakoa irudikatzen duen hirugarren etxe bat dugu, aurreko bien esanahia azpimarratzeko balio duena: Ned Loganen baserria; izan ere (eta esan bezala) etxebizitzek izaera eta barne egoera espiritual sinbolizatzen dituzte. Bakoitza inguratzen duen paisaiatik hasita [F126]: Neden arrantxoak leku inbidia garri baino inbidia garriagoan kokatuta dago, landaretza guztia ureztatzen duen erreka batez inguratuta.



F126

Neden etxea ondo eraikia dago, atsegina da, hotz eta hai-
zetik isolatua, hormek ez dute argia beren nahierara sartzen uz-
ten, leiho distiratsu eta argitsuetatik sartzen baita, Will etxalde
tristeko hormekin talkatuz. Teilatuak, era berean, sabaia zeinen
ederki eraiki den erakusten du [F127], Little Billen etxea ez be-
zala, ez baitu ez pitzadurarik ez zulorik. Kamerak garbi enfoka-
tuko du etxearen atal hau, hain zuzen ere, gainerakoek duten
akatsa azpimarratzeko.



F127

Bestalde, agerikoa da Little Bill eta William Munnyren aita-
tasun izaera: biek ala biek W.W. Beauchamp eta Schofield Kid-
entzat aitaren figura hartzen dute, hurrenez hurren. Biak, Bob
ingelesarekin batera, izuak, alkoholak eta delinkuentziak marka-
tutako iraganeko mundu batekoak baitira. Heriotzaren beldur ez

diren gizon-motakoak, Kid eta W.W. ez bezala, miresle hutsak direnak.

Bi pertsonaiek oinarritzen dute indarkeria zutabetan eraikitzen ari diren etorkizun berria. Bestela esanda, Little Billek justiziaren agentea izaten jarraituko du (komunitatearen eta legearen mugen barruan) eta Willek, hortik kanpo, komunitatetik urrun, justiziaren agente gisa lan egingo du. Eta hortxe dago, hain zuzen ere, bereizten dituen desberdintasuna.

Justiziaren eraldaketak

Justiziaren atalaren sarreran aurreratu den bezala, *Unforgiven* western bat da eta, beraz, bere pertsonaiek justiziarekin lotura es-tua dute. Film honek horren etengabeko bilaketa kontatzen du, esku batetik bestera igarotzen dena narrazioan bertan. Millerrek dio «gaizkia agertu behar da lehenik (...) horrela, heroia erreaktore⁶ bat izango da, eta hori da justiziaren zuzentzaile batek hartu behar duen rola» (1998: 172).

Narrazioa bi trama paralelo handiz osatuta dago, gero bakar batean elkartzen direnak: baten detonatzaileak bestearen jaio-tza eragiten du. Hasieran, narrazioak Big Whiskeyn kokatzen gaitu, Wyomingeko muino hotzen artean galdutako komunitatean. Gaua da, euria ari du, isil eta lasai. Alabaina, barealdia laster asaldatzen da, zeren eta Greelyko tabernan (herriko saloi eta putetxean), Quick Mike, Davey Boyren laguntzaz, Delilah Fitzgerald prostituta gazte-aingerutarra gorputz osoan sastakatzen ari baita. Emakumearen bekatua: gizonaren gorputz-adarraren ta-mainaz barre egin izana.

Little Bill sheriffa dator, (bere) justizia ezartzeko, Alice Strawberryren (emakumeen burua, antzinatasun handikoena) eskariei jaramonik egin gabe, beteranoena eta, beraz, bere gremioaren ordezkaria, bi gizonak urkan zintzilikatzeko eskatzen du. Billek, aldiz, isun arin batekin zigortzen ditu; berez, ez duena zerikusirik Delilahk jasotzen dituen labankadekin, baizik eta Skinnyri, andreak jasotako orbainen ondorioz, inork berarekin oheratu nahiko ez duenez, eragingo dion galera ekonomikoan datza. Hau da, beste norbaiten «jabetzaren» urraketa bati erantzuten dio zigorrak, Delilahren giza eskubideen aurkako atentatu bati baino areago. Erabateko inpartzialtasun falta horrek Alice

⁶ Hori lehen ekintza baten ondorioz ulertzen badugu, erreakzioa.

Strawberryren amorrua pizten du. Hori dela eta, emakumeek mendekua bilatuko (eta topatuko) dute; izan ere, guztiek bat egiten dute eta nork bere aurrezkiak eskaintzen ditu erasotzaileen buruei salneurria jartzekotan.

Gauzak horrela, aise baieztza genezake justiziak hierarkia kutsua hartu duela; Little Billek Skinnyren interes ekonomikoak lehenesten ditu Delilahk gizaki gisa dituen eskubideen aurrean. Sheriffaren aburuz, erasotzaileak akats bat egin duten mutil langile eta inozoak dira eta Delilah, aldiz, bizitza txarreko emakumea baino ez. Aliceren ikuspuntua, ordea, guztiz kontrakoa da: justiziak zigorra eta eredugarritasuna lortzeko bidea izan behar du; eta Billek inposatutako zigorrari so, badirudi prostituta bat erasotzea ez duela inolako garrantzirik, animalia bat izorratzea baino gaizkiago ikusita dagoen bekatutxo, gehien jota. Horrela, William Munny sartuko da istorio honetan, eta arestian aipatutako trama paraleloa irekitzen da.

Justiziaren bilaketa honek, Willentzat zeharkakoa bada ere (sari batek erakartzen baitu, ez Delilahrekiko enpatiak), *Unforgiven* mendebaldeko beste lan handi batekin, John Forden *The searchers*, elkar lotzen du, zeren eta, guri dagokigun filmak bezala, protagonistak —Ethan Edwards— egiten duen bidaia planteatzen baitu: emakume bat erreskatatzeko eta, omenaldi gisa, *Unforgiven*ek Forden obraren ezaugarri izan ziren planoe-tako bat ekartzen du du, kamera etxebizitzaren barruan jarritz, kanpoan geratzen dena enfokatuz, etxeko sarrerako atearen izkinetan kokatuta [F128 eta F129].



F128



F129

Johannes Fehrleren doktorego-tesian (2011: 179) [20. lerroa] balizko akats bat aurki daiteke, zentzu metaforikoan, protagonistaren asmo ekonomikoa ulertarazten diguna: egileak «Munny»

izena «*Money*-rekin»⁷ nahasten du, eta horrela William «diru» gisa itzuliko genuke. Nahiz eta gazte batzuek emakume bat la-bankadaz hil izana ez iruditut egoki, ez du haiekiko benetako ha-serrea sentitzen: euren gandik eskaintzen duten saria besterik ez du buruan. Hortaz, ahalik eta azkarren hilko ditu, dirua kobratu eta etxera itzuli.

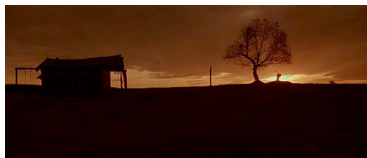
Halere, Will-en asmoa goitik behera aldatuko da kontaki-zunaren amaieran (hirugarren ekitaldiko hasieran, hain zuzen), Little Billek Ned Logan zartailuka hiltzen duenean. Lehenik, Davey Boy hil ondoren, Nedek berak, Kid eta Willekin osatu-tako taldea uztea erabakiko du. Ned konturatzen da jada ez dela lehengo gaizkile bera eta, beraz, ez dela hiltzeko gai.

Albisteak erabateko (er)aldaketa eragiten du Willen izaeran, narrazioaren hasieratik erasotzen duen barne gatazkaren amaiera dakarrelako. Hasieran aurkezten den William honek ez du zeri-kusirik Neden heriotzaren ondoren ikusten den gizonarekin eta arku horren lekuko zuzena Schofield Kid dugu: nekazari izatetik hiltzaile izatera, eta bi mailatan transmititzen da: bata narratiboa, Neden heriotza; bestea plastikoa, Willek berriz edatea erabaki-tzen du.

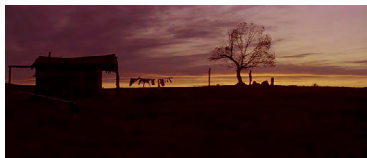
Hasteko, iraganari aurre egin behar dion gizona da. Narra-zioan zehar, gaixotzen den bakoitzean, modu basatian hil zituen gizon, emakume eta haur errugabeak gogora itzultzen dira, asko-tan amesgaiztoen bidez. «Western guztiek heriotzari buruz hitz egiten dute» (Buscombe, 2004: 8)⁸ eta *Unforgiven* ez da salbues-pena. Buscombek seinalatzen du, narrazioaren hasieran, Willen etxaldea ilunabarrean eta gizon bat palarekin lurra zulatzen» (2004: 1) ikusten dugula. Eszena honek karga sinboliko handia darama, bai eguna eta baita Will bera ere, biak bere bizitzaren ilunabarrean baitaude, ez da kasualitatea Eastwoodek bere per-sonaia eguzkia hartzen ari den tokian kokatzea [F130]. Plano hori narrazioaren amaieran errepikatzen da egitura zirkularra emanez obra osoari [F131]: bizitza eta heriotzaren ziklo naturala-ren ikurra. Eguzkia jaio- edo hiltzen den bezala, egunsenti bakoit-zean bizitzara itzultzen da.

⁷ Ingelesezt, fonetikoki *Money* ez da gehiegi urruntzen Munnyrengandik, eta nahasmena sortzen du.

⁸ Ditte Friedman-ek (2012: 57) aipu hura ere erabiltzen du, baina hemen kontzeptu hori pixka bat haratago eramaten saiatuko gara formari dagokio-nez.



F130



F131

Eta eguzkiaren kokapen jakin horretan Claudiaren hilobia aurkituko dugu, zuhaitz handi batekin batera. Honek —eta bere sustraiek— westernaren beste lan handia ekartzen digu testura: *Shane* (*Pale rider*ren dagoeneko aipatu duguna). Honetan, ume batek etorberri den heroi baten atzetik dabil, une oro, aitatasunaren figura goren baitu; Schofield Kidi gauza bera gertatzen zaio Williamekin. 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, Williamek indarkeriatik aldendu nahi du; horregatik etxaldeari eusten dio —pobrezia gorabehera, bakean bizi baita—. Alabaina aurki ditzakegu beste bi arrazoi William jarrera azaltzeko: batetik, ez da gauza bere emaztearen hilobitik urruntzeko, nahiz eta hilda egon, harekin egoteko beharra dauka; eta bestetik, protagonistak ez duelako beste aukerarik ezta inolako ihesbide ekonomikorik. Bada, bertan iltzaturik eta harrapataturik bizi da: «bere hilobia zulatuz ikusten dugu, obraren amaierako planoan bere hilobia ikusten dugu» (Buscombe, 2004: 7).

Friedmanek dio narrazioa ilunabar bakoitzari dagokion «parentesiaren artean itxita dagoela» (2012: 154). Honen arabera, narrazioa irekitzen duen ilunabarrak «ikuslea naturaren erritmoekin eta Klaudiarekin konfrontatzen duela, eta horrela, naturaren biktima da» (2012: 154). Horregatik, hiletak bat egiten ilunabarrarekin. Nolanahi ere, narrazioak Will erakusten digun lehen aldia txerritokian da, ez kanpoan, ez inguruan, baizik eta horren barruan: aurrera egiten uzten ez dion kartzela horretan harrapatuta dago [F132]. Muntaia plano laburren bidez txikitzen du [F133]. Argi dago ez dela nekazaria, ezta gizona ere, animalizatuta dago, txerrien maila berean jarria [F134 eta F135].

Protagonistaren barne-gatazka bi indarren arteko borrokan datza: haren benetako izaera izan nahi duenaren kontra; hiltzailea vs nekazaria. Tartean, alkohola dugu, batetik bestera igarotzeko behar duen aktante nagusia. Little Billek Ned hil duela

jakin ondoren, Willek edan behar du berri(txarr)ari aurre egiteko. Trago horiek oso esanguratsuak dira, aurreko bi alditan Nedek edatera gonbidatzen baitu, eta bietan Willek ezetz esaten dio, gonbidapena errefusatzuz: lehenik, gau euritsu batean (Big Whiskey-ko bidean) Will gaixorik bezain ahul dagoela ikus dezakegu, sukarrak jota, eta Nedek trago bat hartzeko gonbitea egiten dio, hotzaren sentsazioa leuntzeko; bigarren unea sotilagoa da, herrira iritsi direnean gertatzen da, Will bakarrik gertatzen denean Greelyko egongelan, Ned prostitutek lan egiten duten pisura igotzen den bitartean. Narrazioak bi «pertsonaia» edo elementu horien arteko distantzia metaforikoa adierazten digu, ezin baitute plano berean fokuratu [F136], hots, ezin dutelako inolako loturarik izan William Munnyk indarkeria erabili nahi ez duen bitartean. Modu honetan, obrak plano berean irudikatzen dizkigu, baina botilak desenfokatuta egoteak iradokitzen digu, neurri batean, ikusezina den objektua dela Willen perspektibatik.



F132



F133



F134



F135



F136

Indarkeriaren aurka, bakea. Delilah

Narrazio hau bortizkeriak, mendekuak, zigorrak, odolak eta minak markatzen dute erabat. Elementu basati horiek areagotu egiten dira erabat baketsua den pertsonaia baten alboan jar-tzean: Delilah Fitzgerald. Pertsonaia honek barkamena eta, ba-tez ere, bakea irudikatzen ditu. Sara Anson Vauxek dio «film honetako gizon guztiak (eta baita emakume guztiak ere) bor-titzak direla» (2012: 68); halere, guk Delilahren salbuespena azalduko dugu.

Alice Strawberryk burutzen duen taldean, Delilah kanpoan mantentzen da. Gainerakoek mendekua eta odolaren bila doaze-nean, bera geldi geratzen da. Sekuentzia bik definitzen dute per-tsonaia honen izaera baketsua: lehena, Davey Boyk eta Quick Mikek isuna ordaintzen dutenean. Udazkena igarota, Skinnyri eman behar dizkioten zaldiekin, Daveyk taldeko hoberena De-lilah-ri oparituko dio, jakinda ere horrek ez duela gertatutakoa konpontzen, emakumeak keinu hori eskertzen du. Delilah —ka-sualitatez— kolore oso bereizgarriko izara bat zintzilikatzen ari da: zuria, bakearen bandera balitz bezala, Greelyko tabernako esekitokian [F137].



F137

Kolore zuriaren esanahi honek beste une erabakigarri batean ere errepikatu izan da: Neden etxeko hormak zuriak dira eta ez diote gaitzari pasatzen uzten [F138 eta F139]. Ned, Delilahre-kin batera, bakezaletasunera gehien hurbiltzen den pertsonaia da. Horregatik, Davey tirokatu behar duenean ez da gauza izango: izaera bakezalearen aierua.



F138



F139

Delilah gainerako prostitutetarik aldentzen den bigarren aldia Skinnyk Alice galdekatzen duenean. Emakumeak ziria sartzen dio esatean ez dutela ez dirurik ez ezer; hots, haiek ez dira izan tratu txarren emaleen buruei saria ezarri dietenak. Sekuentzia horretan, prostituta talde osoa gela batean sartuta daude, Delilah, bitartean kanpoan geratzen da [F140].



F140

Eta bukatu aurretik, beste figura narratibo bat aipatu behar dugu: pertsonaia bakezalearen ezaugarri nagusitzat har daitekeena, eta protagonistarekin, obraren indarkeriaren ordezkariarekin eta, batik bat, kolore zuriaekin, estuki lotzen duena: Delilahen zauriek William Munnyren orbainekin lotzen dute, fisikoki zein metaforikoki.

Delilah-k eta Will-k gaitz bera partekatzen dute, eta modu berean objektibatzen da obra: indarkeriaren markak begitartean daramate. Willen kasuan, Little Billek eragin dizkio. Hori dela eta, elkar hitz egiten duten une bakarrean (filmaren unerik lasaiena) elurraren kolore zuria nagusi den paisaia batean geratzen da [F141]. Beste behin ere, kolore zuria inplizituki daraman karga sinbolikoa giroa markatzeko eta deskribatzeko erabilia izan da obran.



F141

William, bere aldetik, dueluan bizi da ez baitu gainditu Claudiaren heriotza, eta ez du beste inorekin oheratu nahi. Delilah-k, bestalde, sekula desagertuko ez diren ebaki ugariz beterik ikus-teak dakarkion karga «antiestetikoa» jasan behar du. Gainera, Claudiaren hilarrian zizelkatutako hizkiek [F142] Delilah-ren or-bainak dakartzate gogora [F143].



F142



F143

William «emaztearen izpirituari» buruz hitz egiten du. Bere esanetan, seme-alabak zaintzen ari da bera etxetik kanpo dagoen bitartean. Izpiritu honek, nolabaiteko antzekotasuna du Delilahrekin. Little Billengandik jasotzen dituen jipoiek eragindako amets luze-tik esnatu ondoren, begiak ireki eta aingeru batekin nahasten du Delilah, hilda dagoela pentsatzen baitu lehenik eta behin. 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 dituen planoek (F130 eta F131ra itzuli), gorago deskribatu den bezala. Eta, bigarrenik, Delilah bera eguzkiaren posizio berean kokatzen denean kausalki —narrazioak horrela nahi baitu— [F144], aureola moduko bat marraztuz Delilahren buruaren inguruan.



F144

Westernaren desmitifikazioa

Analisiak, hemen, iraganarekin eta egiazkotasunarekin elkar loturiko garapen-ildo berria hartzen du. Bestela esanda, istorio baten edukia mitifikazioa horren xehetasun edo ñabardurak handitzean datza. Horietako batzuk dira mendebaldeko konkista historia erromantiko eta heroiko bihurtzea, hala nola pistolariak ohorezko tipoak bihurtu, eta errebolber-dueluak irabaztea bertute egin. Hori guztia errealitatetik oso urrun dago.

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 dio, «westernean, heroiazen jatorrizko papera biztanle berriak kokagunean aurki zezaketen edozein mehatxutatik babestea zen» (2012: 26). Zentzu honetan, mugako heroia bere seme-alabak kanpoko mehatxuetatik babestu behar dituen aitaren figura bat da *Unforgiven*en ironikoa, gaitza komunitatearen sabeletik sortzen baita.

Westernak sortutako mundu mitiko horretatik abiatuta, *Unforgiven*ek egia mahaigaineratzen du iraganaren eta errealitatearen arteko lotura estutuz. Horrela, mitoek marrazten duten leerro barreiatzailea desitxuratzen saiatzen da. Gai honek *The man who shot Liberty Valance* filmak jorratu zuen ezin hobeki. Lan horretan, komunikabideek heroi bezala erretratatu zuten Ransom Stoddard, herritarrek beldurtzen zituen gaizkilearen, Liberty Balance-n, hilketa egotzi baitzioten. Agente mitifikatzaileak (kazetariak, idazleak, eta abar) merezi ez duten tipoei buruzko elezaharrak sortzen dituzte. Merezi ez zuen ospe horri esker, maila pertsonalean arrakasta lortu zuen, bai eta profesionalean

ere. Urte batzuk geroago, iragana begiratu ondoren, jakin bada-kigu ez zela bera izan, Tom Doniphon baizik, etsaia isilpean hil zuena. Horrela, *Unforgiven*ek lan horren ustezko jarraipen tema-tikoa jasotzen du.

Narrazioak mitifikazioaren lagin zuzenak diren bi pertsonaia erakusten ditu. Alabaina guztiz kontrajarriak dira: bata, elezahar bihurtu nahi baita, bere bizitza markatu dituzten gertakariak han-dituz: English Bob. Britainiar aristokrata, Estatu Batuen sistema errepublikarraren aurka etengabe aritzen dena eta britainiar ko-roaren figura maiestatetsua goraipatzen duena. Big Whiskeyra joaten da prostituten saria erakarrita, eta ez du zerikusirik zal-dunkeriarekin: Boben benetako izaera ezkutatzen duen mozorroa Little Billek erauziko du, kolpeka bada ere. Bestalde, Bobekin zuzenean talka egiten duen pertsonaia, bere gaztaro zoroan bu-rututako ankerkeriak dramatizatu beharrean garrantzia kentzen diena William Munny da.

Narrazioak birritan jarriko du Beauchampek miresten di-tuen bi pertsonaien artean; aitzitik, soilik gera daiteke baten konpainian. Lehenengoa, Little Billek Bob jipoitu aurreko unea da [F145]. Biografoak bere ustezko heroia nola desagertzen den ikusten du, bera bezalako tipo basati batenganako beldurra jota. Errebolberrarekin Bob bezain bertutetsua izateaz gain, Little Bill Daggetek ez du errukirik sentituko ustezko «lagun zahar» edo, bederen, ezagun bat erailtzeagatik.



F145

W.W.-ek pistolari ingelesarengandik aldentzea erabakiko du herrira iritsi orduko. Bob espetxeratua da, beraz. Une horre-tan hasten da Beauchapem dilema. Alde batetik, Bobekin egonda

Mendebalde Basatiaren ezaugarri batzuk ezagutu ditu (gehienak Boben apaindura eta gezurretan oinarritu arren). Beste aldetik, Little Billen figura aurkeztu berri zaio. Sheriff hori ez da Bob bezalakoa, mundu bortitz beretik eratorritakoa bada ere. Little Billek mendebaldeko egia biluzia eta sinple baino sinpleagoa azaltzen dio W.W.-ri. Sheriffak deskribatzen dion ekosistema horretan, ez dago apenas lekuri ez balentriarako, ez bertuterako, ez zalduneriarako. Duelu gehienak (*cowboyen* ohorea frogatzeko proba gorena) bi mozkorren arteko lehiak baino ez ziren izaten eta, sarritan, metodo zikinak eta lotsagabeak erabiliz irabazten ziren. Orduan sentitzen du Beauchampek engainatua izan dela.

W.W. bi tipo indartsu horien artean kokatzen den bigarren aldia Bob atxilotu dagoenean jazotzen da. Little Bill *The Duke of the death*⁹ eleberria irakurtzen dabil, Beauchampek idatzitako biografia moduko bat English Bob ardatz duena. Ezin dio barreari eutsi lerroek esaten diotenarekin [F146-F147-F148]. Little Billek Bob ahate baten maila berean kokatuko du, bere ustezko noblezia kolokan jarritz, «Heriotzaren ahatea»¹⁰ tituluarekin berriz izendatuz. Bertan idatzitakoa guztiz gezurra da, Bobek kontatu baitizkio Beauchampi mendebaldeko nondik norako guztiak.



F146



F147



F148

⁹ Ingelesezt zentzua hartzen duen txiste bat da hori, *duke* (duke) eta *duck* (ahate) hitzak, zalantzarik gabe, antzekoak baitira.

¹⁰ *Heriotzaren Dukea*..

Horrela, Beauchampek Little Billekin geratzea erabakitzen du, Mendebalde Basatiari buruzko benetako xehetasun gehiago ezagutzeko. Little Billek eskainiko mendebaldeko munduaren inguruko ezagutza teoriko eta enpirikoa dizkio idazle inozoari; horra hor pertsonaia honen balio «historikoa». W.W. zibilizaziotik dator, mendebaldeko kostaldearekin alderatuta hamarkada asko aurreratuta daramatzen amerikar ekialdeko muturretik. Horregatik, inguratzen duen guztiaren aurrean harritzen da. Bormanek azaltzen du *Unforgivenen* «mitoak pertsonaia batetik bestera igaro behar duela» (2009: 3) —Bob, Little Bill, Willen amaitu— bere forma metafisikoa irauteko, eta Beauchamp da materia gorpuzgabe honen atzean dabilen pertsonaia, William Munnyren pertsonaia gorpuzgabe hartzea suertatzen den arte.

Sheriff sadikoak W.W.ri azaltzen dionez, dueluen gakoa ez datza errebolberrera ateratzeko abiaduran; izan ere, kasu gehienetan, presak eta urduritasunak tiratzailea traizionatuko dute, eta sarritan hanka egingo du. Garaipena, ordea, epeltasunaren eta hostasunaren alde dago. Horra hor gakoa: lasaitasuna. Obran zehar behin baino gehiagotan nabarmenduko den kontzeptua, batez ere Willen izaerari dagokiona. Izan ere, William da (Kid-en osaba den Pete-ren arabera) «elurra baino hotzagoa, ez dio inoiz giharrak dardar egiten».

Erreferentzia hura ez dator bat Willi buruz ikusten dugunarekin, eta, horregatik, westerneko heroiaeren desmitifikazio-objektua da; izan ere, William Munny pistolari, bidelapur eta hiltzaile bat erakutsi beharrean, Kid joan eta gero, ikusten dugun gauza bakarra gizon-hondakina da. Willen eraldaketa, lehenago aipatu den bezala, Ned erailketak eragiten dion mendeku egarrian datza. Kidek, azkenik, bere osabak hainbeste aipatu dion hiltzaile errukigabe eta odoltsua ikusten du bere begien aurrean; eta, bide-nabar, eboluzio horrek beldurra eragiten dio, Willek krudelkeria hutsez hilko duela pentsatzen baitu.

Emakume, gizon eta haurren hiltzaile mitikoa, tren bat leher egiteko kapaza dena, Greely tabernan azalduko da, barruan dau den guztien begirada sinesgaitzen aurrean. Little Billek lehenago kontatutakoak zentzua hartzen du orain: Willek guztiak hilko dituen tiroketa hasten denean, bera lasai eta tente mantenduko 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 kale egiten du). Mitoa tabernako egongelan dabil eta W.W. Beauchamp han izan da gertatutakoaren lekukoa izateko.

Ned-en erailketa. Ikusmen luzea

Hizkuntza metaforikoaren aldetik, Davey Boyren erailketak dirudiena baino gehiago dio Neden izaerari buruz. Sekuentzia honen hasieran, Ned bera ekintza burutzeaz arduratuko da. Amildegia batean ezkutatuta, hirukote hiltzailea Davey Boyren zain dago. Zaldizkoak agertzen direnean (ehizatzeraz atera dira), Nedek tiro egiten du, baina ez du Davey-Boyn asmatzen, bere zaldian baizik. Lurrera erortzean, hanka bat hautsi du eta ia-ia ezin du ihes egin.

Davey-Boy toki seguru batera arrastatzen saiatzen da, Nedek, ordea, berriro tiro egitera doanean argi ikusiko du ez dela gauza ekintza latz hori aurrera eramateko. Horregatik, Willek agintea hartu eta azken tiro erabakigarria egiten du, Davey Boyren bizitzarekin betirako akabatuko duena.

Narrazioak, honela, *cowboyen* punteria izugarriaren mistizismoa ezabatzen du, hain dramatikoa, zikina eta erreala den sekuentzia honetan. Lehenik eta behin, gizaki bat hiltzeko gai ez den frankotiratzaile bat erakusten duelako. Eta, bigarrenik, hitzaileek ez baitakite euren xede bete duten ala ez biktimak berak baieztatzen duen arte: «lagunak, hiltzen ari naiz! Lagun nazazue!», oihukatzeke azken ahalegin batean, Davey-Boy odolustuta hiltzen da, negar eta larritasun artean, ur pixka batengatik erreguka [F150].



F149



F150

Neden ikusmen handia bere bihotz onberaren ikurra da, eta bere ikuspegi moral handiaren erakusgarri ere bai. Hilketak bere sinadura darama, hiltzaile gisa 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.

Ned gizon heldua da, bizitzan bide luzea darama, horregatik ikus dezake horren ongi hain urrunetik: paisaia osoa ikus dezake.

Kid, ordea, gaztea da eta, hori dela eta, ez dauka horren ikus-mira zabala: bizitzan eskarmentu handia falta zaio. Horrela, narrazioak txanponaren beste aldea azaltzen du: hiltzeak dakarren mina eta damua. Zentzu honetan, Schofield Kidek ere lezioa ikasiko du.

Kid erailtzailea. Ikusmen laburra

Lehen hilketan bezala, oraingo honetan Schofield Kid benetan nor den argi eta garbi erakusteko balio du. Ezagutu bezain laster, Nedek atzematen du Kid-en oldarkeria eta, ezeren gaineratik, harroputz hutsa baino ez dela. Elkar ezagutzen duten lehen unetik, Nedek zalantzan jarriko du Kidek azaltzen duen; besteak beste, bost gizon hil dituela. Nedek begirada aditua irudikatzen du, Kiden fantasia eta harrokeriaren aurrean. Ustezko pistolari aditu honek, William Munny bera baino hiltzaileagoa dela dio; halere, bizkor ulertuko du zeinen gogorra den hiltzea.

Bi pertsonaia horien ikuspegien arteko talka ideologiatik harago doa. Esan bezala, Neden ezaugarririk esanguratsuena bere punteria handia da (estu-estu lotua sinbolikoki bere adina, ezagutza eta esperientziarekin). Kidek, aldiz, miopia du ezaugarri nagusi (gehien jota, berrogeita hamar metroko erradioan ikusteko gaitzen diona). Ikusmen falta hori, edo ikusteko gaitasun mugatu hori, bere adingabetasunaren sintoma da obran honetan; hau da, hanka sartu baino lehen ondorioak aurreikusteko ezgaitasun galanta. Horregatik guztiagatik, euren armak maila plastikoan konfiguratzeko dituzte euren arteko ezberdintasunak eta ezaugarriak. Batek irismen luzeko errifle bat baitarama (Spencerra, lehen esan bezala), eta besteak, aldiz, distantzia laburrean hiltzeko Smith and Wesson-en Schofield errebolberra.

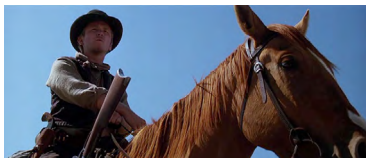
Davey-Boy hil ondoren, Nedek taldea utziko du eta Will, Kidekin batera, bigarren hilketa egitera joango da. Honek, aurrekoak bezala, ez du inolako loturarik izango ekintza heroiko batekin, inola ere ez. Bikote hiltzailea, kasu honetan, biktimak bere eginkariak egiteko zain dago. Goizean goiz jazotzen da gertakaria eta, une «duin» horretan, Kid isil-isilik hurbiltzen da, bere miopiarekin ondo ikusteko moduko distantziara, komunera. Hiru bider egiten du tiro. Honela, hilketa honek, inplizituki, Kiden izaera erakusten du, koldarra eta erdi-itsua.

Ondoren, sekuentziak pistolari gaztea erabat adoregabetuta erakutsiz amaitzen du: negarrez, garrasika eta lur jota [F151]. Azkenean, ordura arte inor hil ez izana aitortzen du, Nedek uste

bezala. Irudi horrek Schofield Kiden hasierako agerpenarekin talka egiten du, zaldiairen gainean, uneoro haserre dabilen gaizkile bezala eta plano kontrapikatuan, haren figura handitzen duen hartzea [F152]. Horrela, Kiden pistolari-mozorroa behingoz desagertzen da. Azkenean, bere «miopia-morala» errealtatea ikusten utziko dio, hori lortzeko bidea indarkeria izan bada ere. Argi dago Kidek ez daukala William Munnyren izaera hotza eta bortitza, eta behingoz ulertu egin du.



F151



F152

Indarkeriaren espirala Big Whiskey-n

Mitoaren eta indarkeriaren arteko harremana ulertzeko beste modu bat Greenberge egindako proposamena da: «gizar-teak errealtatea mitifikatzeko duen beharra (...) ekintza zalan-tzagarriak justifikatzeko helburuarekin egiten du» (1993: 53). Hortaz, mitoa eta errealtatea bereizten dituen muga hori estu-estu lotuta dago legea eta legetik at dagoen irudimenezko le-rroarekin.

Legearen barruan, agentearen (edo agintearen) zeregina in-darkeria ezabatzea da (edo, behintzat, leuntzea). Hori lortzeko, Little Billek arazoa errotik moztu du, gaizkileak zein erruga-beak berdin-berdin kolpatzen baititu, eta sheriffa bera da komu-nitatearen barruan larderia-maila gorena, haren papera bidelapu-rrarenarekin ordezkatzu. Obra honetan, indarkeriaren bi figura profesional ezagutzen ditugu, maila parekoan daudenak: William Munny eta Little Bill.

Horixe planteatzen du *Unforgotten*ek William Munnyk eta Little Bill Daggetek bizi duten muturreko dialektika basatiare-kin. Bi gizon horiek, aurretik azaldu bezala, indarkeria eta justi-zia 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 Whiskeyko giza-egoeran sartzen Little Billek pertsonalki irain-tzen duen arte.

Indarkeriaren hazia landatu da Big Whiskeyn eta William Munny izango da zuhaitz horren aizkolaria, errotik moztuko duen pertsonaia. Neden erailketaren berria ematen diotenean, alkohola edan behar du, eta nola ez, sekuentzia hura zuhaitz baten azpian gertatzen da [F153], hasieran aurkeztu zaigun lehen zuhaitzarekin errima gauzatuz, bere emaztearen hilobiaren ondoan hazi dena. Bi zuhaitz, beraz, Neden emaztearen bereizgarri den izenari zentzua emanez: Sally —gogoratu dezagun— *Two trees* (*Bi zuhaitz*) [F154].



F153



F154

Sallyren izenak osatzen duen esanahia osatuz, narrazioak obraren egitura zirkularra oso modu sotilean transmititzen du Big Whiskeyren diseinu urbanistikoaren bidez: herri honek bi sarrera (edo bi irteera) ditu. Hori iradokitzen da komunitatearen mugen barruan ezin dela armarik eraman zehazten duten bi idazkunen bidez [F155 eta F156]. Buscombek proposatzen du (2004: 25) balizko «huts» edo «gazapo» baten ideia, edo, beste era batera esanda, obraren jarraipen formalean huts egiten du, horregatik kartelak desberdinak direlako.



F155



F156

Izan ere, deigarria baino deigarriagoa da Bob eta Will Big Whiskeyn elkar ez gurutzatzea, sari-ehiztari bat trenez irteten den bitartean, (Bob) [F157] bigarrena zamalkatuz dator (William Munny) [F158, F159 eta F160]. Modu honetan, indarkeriaren es-

pirala ez da inoiz desagertzen, pistolariak etengabe heltzen baitira herrira.



F157



F158



F159



F160

Estatu Batuetako komunitatea eta Big Whiskey

Unforgiven-ek Mendebalde Basatiaren inguruan sortutako mitoaren aurka egiten du. Sarritan, western generoa «Estatu Batuetako mendebaldeko konkistaren inguruko mito bezala definitzen da, eta, ondorioz, inguru basatia etxekotzea [du ardatz]» (Hayward, 2006: 498; Friedmanen, 2012: 23). Hala ere, *Unforgiven*-ek teoria hori alde batera utzi, eta errealitatearekiko ikuspuntu leialago bat eskaintzen saiatzen da: egia gezurraren kontra. Kontakizunak nahitaezkoak dira aberri bat sortzeko, egia ez bada ere.

Westernaren ezaugarri aipagarrienetako bat da mugako herria: errebolberraren sekulako erabilera komunitatearen zerbitzura jartzen duen gizona. Heroi bezala har genezake, bere burua besteengatik sakrifikatzen duelako edo bere bizitza arriskuan jartzen duelako, besteen onerako.

*Unforgiven*en kasua ironiko baino ironikoagoa da, gaizkilea sheriffa bera delako. Teorikoki, komunitatearen mugen barruan segurtasuna eta ordena zaintzeko ardura duena, bizikidetzara garatzeko beharrezkoak diren bakea eta askatasuna hausten dituen dugu Little Bill. Horrela, beharrezkoa da gizartearekin zerikusirik ez duen kanpoko agente bat sartzea, ordena eta bakea itzultzeko dituen.

Hala ere, ez dugu ahaztu behar zerk eramaten duen gure protagonista Little Bill hiltzera: mendeku hutsa. Mugako heroia justizia ezartzeak mugiarazten dio. Alta, hemen ez: Little Bill bere herriko mehatxurik nagusia da. Halere, Williamek hil egiten du bere justizia gogoa asetzeko, besterik gabe. Horren eraginez, Big Whiskeyko biztanleek, horren ondorioz, zeozer irabazi izan badute —askatasuna, esaterako— ez da izan Williamen asmoa, inondik inora (euren egoera hobera badoa ez da protagonista honen goi-mailako xedea).

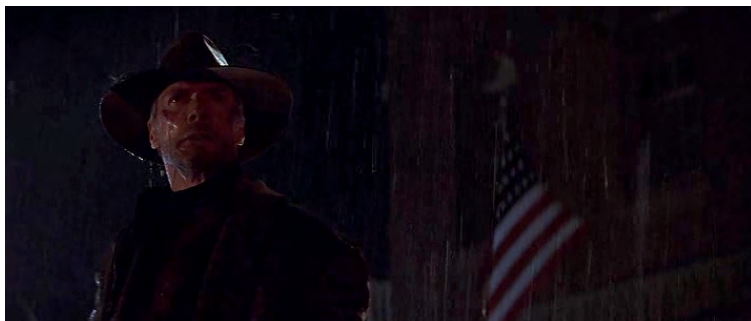
Horrela, Williamek mugako heroia lehen araua hausnartzen du: «armarik gabeko gizon baten aurka tiro egitea» (Tibbets, 1993: 10-11). William Greely's tabernan agertuko da eta Skinnyren aurka tiro egingo du, honek bere burua defendatzeko aukerarik izan gabe. González Vallésen ustez, narrazioaren gai nagusia horretan datza, zehazki, «indarkeriaren deseraikuntzan (...) heroia krudelkeria ere erakutsiz, armarik gabeko etsai baten aurka egiten» (2013: 524). 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, *Unforgiven*ek mugako heroi berri bat marrazten du.

Halere, hemen proposatzen da narrazioak oro har westerna eta bere figura heroikoa deseraikitze baliu duela. William ez da heroia, Little Billen islapen ilunagoa baino ez. Horrela, narrazioak lege-gizonen irudia desmitifikatzea du xede eta ardatz: «Willek indarkeria erabiltzen du gaitz espezifikoak zuzentzeko, eta Little Billek, berriz, bere ego propioa baieztatzen» (Babiak, 1998: 63).

English Bobek dio, eta badirudi nolabait narrazioaren gaia irudikatzen duen ahotsa dela, Estatu Batuak zibilizazio moral eta inbidia garria izatek urrun —western klasikoak marrazten duen bezala—, gizarte bortitza eta basatia direla. Tibbetsek zera proposatzen du: *Unforgiven*ek «galdera kezkarriak planteatzen ditu indarkeriak gure gizartean duen izaerari eta ondorioei buruz» (1993: 13) (egilearen gizarte estatubatuarrari dagokionez).

Horregatik guztiatik, 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]: prostituta bat izorratzen duen edonor hilko du. Buchananek nazio amerikarraren sorrerari buruzko ikerketarekin amaitzen du, zeinak, oro har, westernak (baina, bereziki) *Unforgiven*ek, «fronterako legeen sorrera ara-

katzen 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.



F161

3.1.5. *Bronco Billy*

You should never kill a man unless
it's absolutely necessary

SINOPSISIA

Bronco Billy McCoy zirku-ibiltari baten jabea da, Mendebaldeko Mundu Basatia gurera berriz ekartzen duena. Ez du harmailak betetzerik lortzen, eta, ezta oreka ekonomikorik ere. Hala ere, ikuskizuneko partaide guztiek maite eta estimatzen dute. Bere emanaldi goren («Zoriaren erruleta») ikuskizuneko ikusgarriena eta arriskutsuena da. Honen ondorioz, Billy laguntzaile perfektuaren etengabeko bilaketan bizi da, gehien-gehienek oso gutxi irauten dutelako (lan)postu horretan.

Amerikako herri ezberdinetan zehar egiten duen ibilbidean Antoinette Lilyrekin topo egingo du, New Yorkeko gazte eder bezain jasanezinarekin; antza, hogeita hamar urte bete aurretik ezkondu behar da bere aita milioi dunaren dirutza heredatzeko. Modu honetan, John Arlington ezagutuko dugu, senargaia.

Hala ere, honek dirua baino ez du buruan eta, ezkontza gauean, Johnek Antoinetteri lapurtu eta ihes egiten du. Hori dela eta, neskatoa Broncoren elkartera doa, soldata bat aise lortzeko bidea izan daitekeelako. Halere, neskatoa(ren jarrera) jasaezina da, besteak beste, ekitaldiaren gidoia etengabe alboratzen baitu, guztien arreta eta kontzentrazioa izorratuz. Dena den, lana ondo egiteko berezko trebetasuna erakutsi eta konpainian bizirauten du.

Aldi berean, New Yorken, Lilyren amaordeak suposatzen du Arlingtonek Antoinette hil behar izan duelako susmoa dauka, ihes egin aurretik; alabak ez du inolako mezurik bidali. Horrela, Amaordeak herentziarekin geratzeko aukera parez pare agertzen zaio, Lilik ez baitu bizitza seinalerik eman. Polizia informatzen dute eta egunkariak oinordekoaren heriotza argitaratzen dute, antza, Johnen esku. Orduan, polizia John harrapatu eta atxilotu egiten dute; hark bere errudugabetasuna defendatu nahi du, baina akordio batera iristen da familiaren abokatuarekin berarekin: 500.000 dolarren truke hilketa leporatuko diote; horrela Lilly hiltzat emango dute eta Amaordeak dirua berenagatzeko zilegitasun juridiko osoa lortuko luke. Arlingtonek, eromen eraso bat jasan izana alegatzen du, eta lehen mailako eroetxe batean giltzapetzen dute. Modu honetan, kartzela saihesten du eta hortik urte batzue-tara aske geratuko litzateke.

Bitartean, Broncoren zirkuaren karpak su hartu du ekitaldi horietako batean. Horren ondoren, eroetxe batera joaten dira, eta, bitxia bada ere, josteko lantegi bat duen erakundea da, pazienteen errehabilitaziora bideratua. Zuzendariak lagundu egingo die, Bronco Billyk ezin konta ahala bider antzeztu baitu eurentzat, musutruk. Kasualitatez, Arlington giltzapetuta dagoen erakunde bera da. Abokatuarekin egindako hitzarmenaz damututa, zuzendariari kontatzen dio gertatutakoa; hots, aurreko abokatuarekin antolatutako konplota aitortuko du. Horrela, hedabideek Antoinette Lilyren inguruan eraikitako gezurrak ezagutuko dituzte.

Ordurako emakumea Broncoz maiteminduta dago, baina egia ezkutatu dionez (ez zekien ezkontzaren trama hura), berak uko egiten dio. New Yorkera itzuliko da, nahiz eta milioiduna izan, erabat goibel eta triste bizi da, bere buruaz beste egiten saiatzera heltzen da. Azken unean, Clear Water bere laguna eta Billyren kolaboratzaileak ikuskizunera itzultzeko deitzen dio, inor ez baitzen bera baino hobea «Zorizko Erruletan». Horrela, karpa berria eta harmailak gainezka dituztela, Lily eta Billy elkarrekin itzuliko dira.

Ziurrenik, Clint Eastwooden obrarik kixoteskoena edo «Capraren estilokoa» (1985: 79) Tom Stempelen ustez, *Bronco Billyk* errealitatearen eta fikzioaren arteko elkarrizketa argia planteatzen du. Denboran galduta dabilen *cowboya* mundu batetik bestera igarotzeko inozentzia du zubi. Broncoren deskokatzeko hori da Corliss, Harvey eta Morrisentzat filmaren ekarpenik handiena. Eastwooden heroi hori «iruzur anakroniko bat» dela aditzera ematen baitu, «maitagarria bada ere, anatema soil bat da bere jarraitzaileentzat» (Corliss *et al.*, 1980: 49-55). Ildo bereetik, David Thomsonek dio *Bronco Billy* «antiheroi iruzurtia eta autosuntsitzailea» (1984: 65) dela.

Eastwooden ohiko seriotasun eta mistizismotik aldenduz, *Bronco Billyn* 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 bete-betea asmatzen du lan honek Clint Eastwooden filosofia islatzen duela iradokitzean:

Eastwoodek, anakronismo kontzientez, denek aukera berdina izan ditzaketen gizarte baten amets amerikarrari omenaldia egiten dio. Billyk bere inguruan biltzen duen komunitateak arraza guztietako pertsonak batzen ditu, akatsak egin dituztenak, baina ordaindu dutenak; halere, amets amerikarra, 1980an, harri-kartoizko mundu batean bakarrik egin daiteke. (1997: 90)

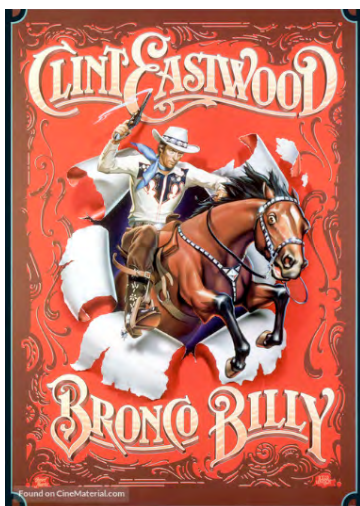
Bronco Billyk, «edo gizon baten errealitatearen ukapenak» (Benoliel, 2007: 44), nor izan nahi dugun eta nola bizi nahi dugun aukeratzeko askatasuna ditu hizpide. Kasu honetan, gaur egungo gizarte amerikarrak (sedentarioa, arrazionala eta oso lehiakorra) *far west* mundu erromantiko, basatiarekin talka egiten du. Broncoren bere barne munduak bere garaiko errealitatera egokitzea erabakitzen du, horrela nahi dutenek bere fantasia partekatzea gonbidatuz.

Protagonista ameslari eta berezi honek ikusleen beroa eta maitasuna irabazi nahi ditu. Horregatik, narrazioak haurrengan jartzen du arreta. Horiek dira *Bronco Billy's Wild West Show*-a bizirik mantentzen dutenak. Oso modu sotilean bada ere, East-

woodek salatzen du gizarte amerikarraren biztanleria gazteena inozentzia galtzen duen heinean, *cowboy* fantasiatsuaeren ikuskizuna desagertzera doala.

Bronco Billy historian zehar

Filmak Buffalo Billek XIX. mendearen amaieran Europa osoaren aurrean egiten zuen Mendebalde Basatiko ikuskizuna ekartzen du gogora. Narrazioak *cowboy* mitiko hori imitatu nahi du, nolabaiteko omenaldi bat eskainiz: bi pertsonaien inizialak bat datoz (B. B.). Filma iragartzeko erabili zen kartelak ere Buffalo Billek 1883an sortutako bere ikuskizuna sustatzeko erabiltzen zuenarekin antzekotasun batzuk ditu [F162 eta F163].



F162



F163

Bronco Billy 1920ko hamarkadako zinema mutuko egileari so egiten dio. *Nickel odeons* bezala ezaguna(goa)k, film horien salneurrian datza euren izena (hamar edo hogeitazentimoko txanponen truke, nikelez eginiko txanponak, alegia). AEBetako behe-klaseko publikoari zuzenduta zeuden, garai hartako ohiko zinema garestiegia egiten zitzaiona. Areago, Gilbert M. Anderson, «Broncho Billy» bezala ezagunagoa, Hollywoodeko lehen westernetako mito bihurtu zen, Anderson «Max Aronson» (Kin-

zer, 2003) izenarekin jaio arren, 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 Bronco Billyk film honi erreferentzia egiten dio, bere hitzak guzera ekarritik: «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 ezauzgarri zehatzak» (Astre & Hoarau, 1986: 153) izateagatik bereizten zen. Bronco Billyk jarrera eta lezio moralak ematen dizkio bere publiko haurrari (metaforikoki, 1920ko hamarkadako gizarte amerikar gazte eta heldugabea irudikatzen duena). Pistolari-mesia moduko horiek zehazten zuten «zer zen egoki eta zer ez; zer zen zuzena eta zer ez, modu errazean buru errugabe horietara iristeko» (Schaefer, 2004: 553). *Star-cowboy* horiek Aitatasunaren ikurra gorpuzten zuten. Horixe bera da Eastwooden Bronco Billy, bere testuinguruko zibilizazio industrial eta krudeletik aldentzeko zineman bakea eta moraltasuna aurkitzen baititu, aurrerago ulertuko den bezala.



F164



F165

Eastwooden film luzea *The resurrection of Bronco Billy* (James Rokos, 1970) filmaren luzapen bat bezala ere har daiteke, «Akziozko film labur» onenaren Oscar saria irabazi zuena (Phillips, 1999: 126). Kontakizun hori, James Rokosek zuzendu zuen eta, besteak beste, John Carpenterrek idatzi zuen, eta baita muntaiaz eta soinu bandaz arduratu ere. Johnny Crawford gaz-

tea du protagonista, eta Eastwoodeko Billy Broncoarekin talka egiten du. Kaliforniarraren zinta Rokosek marraztutako *cowboy* gaztearen ustezko «etorkizuneko bizitza» batekin lotu beharko litzateke, behin hiritik irtetea lortu duela. Narrazio hori azkar aztertzeko modukoa da, Bronco Billy eastwoodiarraren psikologia berezia ulertzeko balio baitu, nondik zetorren, hein batean, ulertzeko.

Hasteko, *cowboy* ameslari eta gazte hori hiri handi batean bizi da (Eastwoodeko Bronco Billyren New Jersey jaioterria den bezala), eta logelako hormak *Far westeko* izarren posterrerekin jozi ditu: John Wayne, Kirk Douglas, James Stewart eta abar. Paranoia «kixoteskoak» baliatzen ditu egunerokotasunari aurre egiteko. 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. Hau da, haren barne-mundua (westerna) kanpoaldearekin (errealitatearekin) lotzen duen mugak ez du gizarte garaikidearen arauen arabera bizitzen uzten. Bere ikuspuntutik, ez baitaude bereizita, pasabide batek elkar lotzen baitute.



F166



F167

Bizitzaren erabateko askatasuna zibilizazioaren mugetatik kanpo, kasu honetan, Bronco gaztea inguratzen duen natura horrek irudikatzen du. Alde batetik, erabat konkistatu baititu bere etxea eta adimena; bestetik, lorategia ureztatzen duen bizilagunak, XX. mendearen amaieran, hiri handian bizi den norbaiti suposatzen zaion natura kontrolatzen du [F167: lorategia (edo baratztea) da natura etxekotuaren ikur nagusia.

Narrazioa bera pertsonaia honen alegiazko-mundua marrazteaz arduratzen da. Lautadan iluntzen ari den zerumugaren lerroa

(westernaren ohiko kanona), hemen, asfaltoak sortutako zeruertz batekin ordezkaturia da; protagonistak hiriko zuhaitzen artean pasatzen 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 luzeak, etxe-orratz garaian aurka egiten du [F169], mugatik haragoko lautada zabalen horizontaltasunarekin talka egiten dutenak. Zentzu batean, gizarteari aurre egiten ari zaiola dirudi, altuera pareko bi pertsonaiak aurrez aurre jarritz.



F168



F169



F170



F171

Errepide bat zeharkatzean, bere buruak trafikoaren soina baserriko abereen hotsekin nahasten du, bere demenzia elikatuz. Oinezkoentzako pasabide bat zeharkatzean, beste burutazio bat datorkio burura: gizon trajedun batekin dueluan borrokatzen da,

hau da, aro modernoko gizabanako kosmopolitaren uniformea daraman tipo batekin [F173]. Muntaiak plano-kontraplanoan kontrajartzen ditu, tentsioa areagotuz bidegurutzean aurrera egiten duten ahala. Bronc(h)ok alegiazko errebolber bat ateratzeko keinua egiten du [F174]. Azkenean, sekuentzia antiklimax edo klimax-faltsu batekin bukatzen da, nahiago izanez gero, ez baita ezer gertatzen, jaunak hiri-cowboy honi begiratzeko duen arrotasunaz gain.

Jarraian, taberna ilun batean sartzen da, non pianola bat jotzen duen (ziurrenik, bere irudimen hiperaktiboaren asmakuntza) eta handik irtetean erlojua lapurtzen diote. Hortik, freskagarri bat hartzera doa kaleko postu batean. Atsedean hartzeko leku bat aurkitzen du parke batean, zuhaitz baten adaburuaren azpian [F172]. Une horrek ez du zerikusirik hirian aurretik izandako estualdiekin. Artista eder eta gazte batek ikusi eta erretratu batean hilezkortzea erabakitzen du [F173]. Berehala maitementzen dela dirudi, baina neska aspertu egiten da westernaren gaineko bere hitz-jarioaz; hori dela eta, alde egiten du. Broncok, hasieran bezala, bakarrik jarraitzen du, antza, inork ez duelako nahi partekatu bere mundua, bere irudimenezko unibertsoa, alegia.



F172



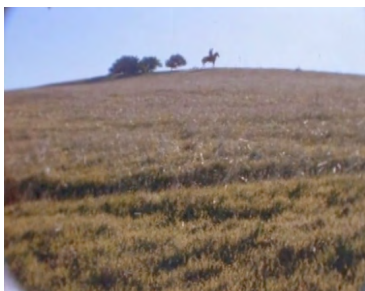
F173

Horrela, narrazioaren azken sekuentziak protagonistaren irudimen eldarniotsura eramaten du ikuslea, oraingoan artistaren koadroan ikusitakoak inspiratuta. Bronco gogoetatsu geratzen da, hari jarraitzea ala ez erabakiz, neska urruntzen jarraitzen den bitartean. Bat-batean, zaldi baten oinkada azkarrak entzuten ditugu lauhazka (bere psikearen beste artifizio bat). Parkea mendebaldeko lautada zoragarri bihurtzen da, eta nola ez, eguzkia erdi etzanda agertzen da, arrastian [F174]. Irudiek, orain arte sepián,

kolorea hartzen dute, hiriko errealitate triste eta itzaldua bere irudimen idealizatuaren bizitza zoriontsu eta koloretsuarekin kontrastatu nahian. Sekuentziak Bronco zaldian lauhazka erakusten digu, 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 garbia—. John Carpenterrek berak konposatutako «Bronco Billy» abestiak soinu gisa jotzen duen bitartean, elkarrekin zoriontasunerantz doaz, poz-pozik, *happy ending* klasikoa gauzatuz [F175].



F174



F175

Zentzutasuna eta eromena: amets amerikarra

Amerikako XIX. mendeko literaturak eta XX. mende hasierako Hollywoodek birsortu duten bezala, antzinako *cowboyek* jokabide altruista zuten eredu. Ez zuten dirua edo soldadari erreparatzen, ezta kontuak doitzen ere. Bizimodu sinple, primitibo eta pragmatiko horiek hiriaren barrutik sortzen diren balore kapitalistekin talka egiten dute.

Amerikako gizartean nagusi den kosmobisio horrek ez du zerikusirik Bronco Billy eta bere gizonak, ahalik eta modurik duinenean, aurrera eramaten saiatzen direnarekin. Aberastasun materialaren ulermen irrigarri hori modu komikoan irudikatzen da. Esate baterako, hiru dolarreko txeke bat kobratzen du Billyk banku batean; edo kide guztien aurrezkiak eta irabaziak gordezten ditu metalezko kutxa txiki-txikia batean. Bidelapurren familia osatzen dute guztiek, eta Billy aitatasunaren figura modukoa da (guztien gidaria) bereziki Lennyrena, gazteena. Bizitza modernora egokitu gabeko talde soziala dira. Mendebalde Basatian

ematen dute onena, horretan benetan gai direlako. Taldekide bakoitzak bere nortasunari eusten dio, showaren barruan, zenbaki bakoitza amaitu ondoren.

Talde honen helburu goren arrantxo bat erostea da, haurrentzat zuzendutako «Mendebalde Basatia» antzezteko. Broncok eta bere lagunak Mendebalde Basatiaren irudi erromantizatua jaso dute pantailetatik, umeek bezala. Euren ikuskizunean «indiarrak eta *cowboy*ak elkarrekin zoriontsu bizi ziren» (1983: 213). Ametsak amets, Colek eta Williamsek euren bertuteak zerrendatzen dituzte, «determinazioa, adorea, fedea eta leialtasuna» (*idem*). Haurrek ematen diote bizitza zirku talde honi; haiek eta eroetxe bateko egoiliarrek. Horrela, narrazioak aditzera ematen du Bronco Billyren fantasia soilik eroek eta umeek partekatzen dutela, sinbolikoki, protagonistaren isla zuzena baitira.

Bronco eta bere lagunak pairatzen duten eskizofrenia zeniterra iristen da, euren karpa erre ondoren, beste bat erosteko dirua lortzen saiatzen direnean: tren bati egindako lapurreta, western klasikoaren eszena mitikoenetako bat berpiztuz. Edwin S. Porterrren *The great train robbery* (1902) [F176] kontakizunarekin zuzenean elkar lotzen du sekuentzia honek. Lan honetan sortutako fantasiak talka egiten du Broncok eta bereek aurre egin behar dioten errealtate 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.



F176



F177

Eszena hau ezkututzen du beste mezu bat: aurrerapen industrialak (tren-makinaren abiadura bizian) naturaren arauen arabera bizitzera ohituta dauden *cowboy* erromantikoen bizi-erritmoarekin kontra egiten du, eta geldieztina da; hots, saihestezina. Metalzko errailek *cowboy*en zaldien apatxekin talka egiten dute. Gelditu nahi duten trena Union Pacific Railroad Companykoa da, 1862an sortua, Estatu Batuak ekialdeko estatuetara (eta Ameri-

kako Gerra Zibila tartean) hedatzen ari zirela. Abraham Lincoln izan zen konpainia hori sortzeko baimena eman zuena, ondasun militarrek alderdi unionistara eramateko.

Hori ez da *Bronco Billy* *The great train robbery*ri eskaintzen 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 Bronco Billy* lanak berak ere ez du lan hau Broncho gaztearen poster batean hasten [F180].



F178



F179



F180

Ameslari talde honen karpa salbatzeko azken baliabidea eroetxeko joste-tailerrean dago. Eastwoodek gizarte amerikarrari kritika egiten dio Bronco Billyren ikuskizunaren karpa baliatuz. Narrazioaren hasieran hori ia ikusezina da —bere ikuskizuna bezala— ozta-ozta atzematen da [F181]. Nolabait esateko,

ia ez da existitzen; 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 gakoa, AEBko mitoak inguratzen eta estaltzen duen atmosfera horren sintoma materiala, euren banderan bertan irudikatuta.



F181



F182

Denys Lévyk oso hausnarketa interesgarria eskaintzen du karpán jasandako eraldaketari buruz, eta idatzi zuen moduan ekarriko dugu:

(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 oinarritzko printzipioei eusten diena. (Levy, 2010: 45)

Era publizitario eta esperpentiko horretatik, Bronco eta be-
retarrek 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 buru belarri aritzea. Narrazioak azaltzen du espiritu amerikarra iraunkortasunean datzala, lehiaketaren aurka, lankidetzan eta kooperazioan ezkutatzen dela zoriontasunera eramaten duen bidezidorra.

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 eboluzioa-

ren irudikapen gisa balio du honek, esan bezala. Ameslari izatetik harmailak beteta edukitzera pasatzen dira; hau da, euren ametsa, azkenean, betetzen da. Carlson aipatuz, «Bronco Billyk heroien imitatzailea izatetik Amerikar heroia izatera» (2002: 58) eboluzionatu zuen.

Horrez gain, filmean une oro errepikatzen diren forma birituak azpimarratu behar ditugu. Batetik, talde honen ibilbidea erabat ziklikoa da, urtero leku berberetara joaten dira, data berberetan. Izaera tautologikoa dute, bai alde kronologian eta baita geografikoan ere. Honek obrari hainbat sekuentziantan zehar plastikoki irudikatua dagoen zirkulartasun tematikoa eskaintzen dio, batez ere, ikuskizunaren ekitaldiei dagokienez. Horregatik, showak forma errepikariak hartzen ditu, nola ez, «biratzen» dutenak.

Hasteko, ikuskizunaren izaerak berak forma arketipiko biribila du: karpa zirkularra da. Ekitaldi bakoitzak forma biribila 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 ekitaldi guztietan; eta Bronco Billyk, eszenatokiaren perimetroaren inguruan akrobatikoki zamalkatzeaz gain [F185], Fortunaren erruletaren izarra da, Antoinette Lilyrekin batera [F186].



F183



F184



F185



F186

Familia zirkulu handia osatzen dute; batik bat, arazo garrantzitsu bat eztabaidatzeko elkartzen diren bakoitzean. Lehen aldia gertatzen da filmaren hasieran, kolaboratzaileek soldata hila-bete asko daramatela kobratu gabe leporatzen diotenean [F187]. 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].



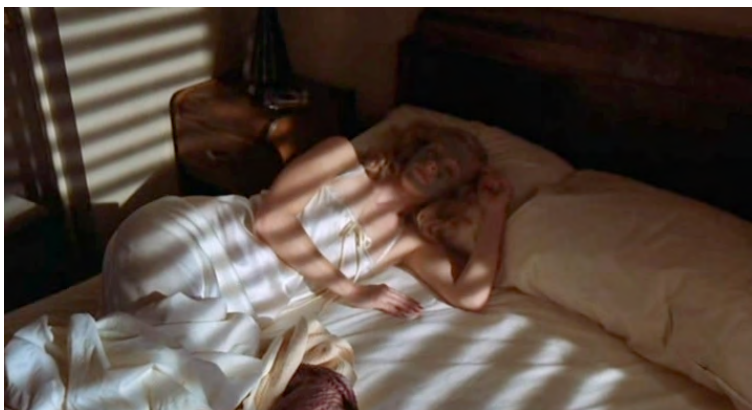
F187



F188

Lily ez da sartzen beste taldekideek partekatzen duten fantasiako eta ilusiozko mundu horretan; bertan ez dauka lekurik. Inozotasuna galdu eta gero 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 horretan. Bronco klostrofobia moduko bat pairatzen du: New Jersey hazi eta hezi zen, gela ilun eta txiki batean. Errealitate neketsu horretatik ihes egiteko bide bakarra zinema zuen; westerna, hain zuzen. Espetxetik atera eta gero, zinemako aretoetan ikusten eta sentitzen zuena bere haragian bizitzea erabaki zuen, zoriontsu izateko modu bakarra zela ulertzen baitu. Horregatik, hiria zapalkuntzarekin lotzen du: itozten zaituen gunea; naturan eta espazio zabaletan, ordea, aurkitzen du askatasuna.

Lilyk ere bere bilakaera propioa du narrazioan zehar: obraren argiztapenak jakinarazten digu bera ere preso bizi dela hirian bizitzeak suposatzen duen ustelkeriagatik. Horregatik pertsianaren zirrikituak zeharkatzen dituen argia metaforikoki kartzelatzan dute itzalek sortutako espetxe batean [F189]. Materialtasun soila gidatzen du pertsonaia honen bizitza, eta horrek bere arima usteltzen du.



F189

Hala ere, Bronco Billyren zoriontasunak fantasia du iturri. Poliziak dena argitu ondoren, *cowboy*-zoro honek jakingo du Lilyk engainatu egin duela, ez baitzion ezer kontatu John Arlingtonekin izandako ezkontzaz. Bronco ez zuen ezagutzen Lilleren helburu eta nortasun diruzaleak. Hori gerta eta gero, 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, horrek ez dio pozarik eman, bere benetako familia Bronco Billyren konpainian baitzegoen. Bera, gainerakoak bezala, espetxean (metaforikoa bere kasuan) bizi izandako beste pertsona da, benetako askapena ezagutu duena Mendebalde Basatia birsortuz: Bronco Billyren birusaz kutsatu da.

Hiriko bizimodua amesgaizto bihurtzen da, eta bizitza(ri) horri amaiera ematea erabakitzen du, somniferoen gaindosi baten bidez; hots, bere buruaz beste egiten saiatuko da. Clear Waterren deia jasotzen duenean, ahoa pilulaz beteta dauka: Bronco bere laguntza behar du Fortunako Erruletan partehartzeko ordezkorik ez daukatelako. Pilulak jaurti eta azken unean iristen da. Keinu hoke Broncoren barkamena dakar. Sekuentzia erromantiko honek Antoinetten bilakaera ixten du. Hasi zen leku berean amaitzen da, ikuskizunean —berriro ere, egitura tautologikoa—. Hala ere, jada ez da pertsona bera, benetako aberastasuna adiskidetasunean, familian, hersturan eta altruismoan datzala ikasten baitu.

Broncoren ikuspegi utopikoa

Filmaren mezua agerian geratu da Bronco eta Lilyren figuren bidez. Batak, western mutuaren pertsonaia moralizatzaileek bezala, jokabide etikoak helarazten dizkio publikoari modu argi eta errazean; bestea, Ipar Amerikako gizarte kapitalistak ikur duen lehiakortasunaren biktima. Hala ere, Lilyren eraldaketa ez da hutsala. Bertan, Eastwoodek eta Bronco ikuslearengan eragin nahi duten mezua laburtzen baita, modu malkartsu eta barregarri samarrean bada ere. Lehiatik lankidetzara, indibidualtasunetik kolektibitatera, erronkatik laguntzara, etsaitasunetik 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 gainerako sortzaileek eraiki zutenarekin jarraitzeaz arduratzen da Bronco Billy. Bitxia bada ere, lerro hauen 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. 1971ean, gainera, Clint Eastwood zuzendari bezala *Play misty for me* (1971) filmarekin estreinatu zen. Dirudienez, westernak oinordeko berriak aurkitzen ditu etengabe.

3.2. Western kamuflatuak

Western kamuflatuak, esan bezala, genero zinematografiko horren ezaugarriak eta berezitasunak dituzten obrak dira. Era ez-kutuan bada ere, film luze hauek westernaren baliabide erretorikoak erabiltzen dituzte. Honako hauek dira: *Mystic River*, *American Sniper*, *Gran Torino* eta *The mule*.

3.2.1. *Mystic River*

There are threads in our lives. You pull one,
and everything else gets affected

SINOPSISIA

Jimmy Markum, Sean Devine eta Dave Boyle, ume hiru-kote inozo baino inozoagoak, East Buckinghameko (Boston) kalean dihardute jolasean, hockey-an. Espaloiaren zati bat zementu freskoz dagoela ikustean euren izenak marrazten-idazten dituzte, zoruan betirako gera ditzaten. Alabaina, euren bihurrikeria eteten da (ustezko) —parentesiak gero ulertuko dira— polizia bat eta (itxurazko) apaiz bat agertzen direnean. Euren autoa gelditu eta galdekatu egiten dituzte. Dave Boyle barrura sartzera behartzen dute, bere amarengana, Rester kalean, eramango dutela argudiatuz; aitzitik, Jimmy eta Sean geldi-geldirik dauden tokia-
ren aurrean bizi dira. Modu honetan, Dave lau egun ematen ditu sekuestratuta, baso batean kokatuta dagoen sotoan, 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, haurtzarora ia heldu ez direnak. Sean Bostongo Estatuko Poliziaren inspektorea da, eta Laurenek, emazteak, ez dio egiten, baina ez du bertan behera uzten elkarren arteko erlazioa. Dave, beisbol jokalaria handia izan ondoren, orain langilea da eta bizi-tza aspergarri eta sinple samarra du, Celeste- (emaztea) eta Michaelekin (semea) batera.

Katiek bere lagunekin ezkon aurreko agurra ospatzen du: biharamunean Las Vegasera bidaiatuko du, bere bikotearekin ezkontzeko, Brendan Harris gaztea. Auzoan mutil estimatua eta jatorra izan arren, Jimmyk gorroto du. Halere, Katie-k ezin izango da joan Las Vegasera, aurreko gauean, etxeratzen ari zela, erailtzen baitute. Bi umek, izengabekoak, auto bat odoletan agertu dela ohartarazi dute poliziari. Horrela, Sean eta bere lankidea, Whitey Powers sarjentua, kasua eramateko hautatzen dituzte.

Jimmy oso kezkatuta dago Katiek ez duelako bizi-zantzu-rik ematen: ez da lanera joan, ez dago bere lagunen etxean eta ez da bere nebaren jaunartzera gerturatu. Laster jakingo du zer-

gatik: polizia bere alabaren autoari argazkiak ateratzen ikusiko du, odoletan blai baitago. Sean lagun ohia, egun polizia esan bezala, ikusten du; zuzenean galdetzen dio non dagoen bere alaba, topatu ote duten edo ez. Azkenean, Katieren gorpua parke erraldoi baten erdigune sakonenean topatu dute, hartzentzako tranpa batean.

Aldi berean, Jimmyk eta Seanek ikerketa bat hasten dute auzoan hiltzailea nor den argitzeko. Begirada guztiak Daverenganantz doaz, McGill's tabernan Katierekin bat egin zuelako bere hilketaren gauean. Celeste bera ere susmopean dago, Davek odoletan heldu baitzen etxera Katie desagertu zen gau berean, eta eskua erabat handituta, zerbait edo norbait jo izanaren aieru; Davek, aldiz, dio narkotrafikatzaile bat hil zuela kolpeka.

Seanek Dave galdekatzen du, baina ez du susmagarritzat jotzen. Jimmy, ordea, bai, Celestek esaten baitio uste duela Davek Katie erail zuela gau hartan. Hortaz, Jimmyk Dave Mystic ibaia-
ren ertzeroa darama. Hor Davek pederasta bat hil zuela aitortzen du, Katie desagertu zen gauean, baina Jimmyk ez dio sinesten eta, era honetan, hil egiten du. Aldi berean, Seanek Katieren benetako hiltzaileak aurkitzen ditu: Ray Harris-ek, Brendanen anaia txikiak (mutua dena), eta John O'Shea-k, bere lagunak, desagertutako aitaren errebolberrarekin jolasean, Katie hil zuten, obraren hasieran deia egin zuten ume anonimo horiek.

ANALISIA

*Mystic River*rek norbanakoaren barne-banaketa (edo bikoizketa) azaltzen du. Pertsonaiak «erditu» egiten dira, zentzu literalean, euren izaera bi erditan zatitzen delako, «errugabetasunaren galera» (Marzabal, 2016: 161) edo, hobeto esanda, horren lapurreta dela medio. Heldutasunera igarotzeak muga bat suposatzen du protagonistetako bakoitzaren nortasunean, iragana eta geroa banatzen dituelako. Horregatik, hemen dena bitan banatuta dagoela dirudi: obraren nortasun bakoitzaren adierazlerik handienetik hasita (Dave Boyle) narrazioaren estrukturan bukatuz, egitura kronologikoki zatituta baitago. Iraganean gertatutako tragedia batek 25 urte geroago eragina edukitzen jarraituko du. Denboraren indarrari eusten dion figura batean zertzen da narrazioak duen zatikatutako egitura hori: Mystic ibaia, denbora pasa ahala, bertan aldagaitz dagoena, eta Boston betirako zatikatuko duena.

Simetriak narrazioan zehar errepikatzen dira, etengabe. Eastwoodek zuzentzen duen istorioan indarkeriaren formek, berriz ere, motibo zirkularrak hartzen dute (*High plains drifter*, *Bronco Billy* eta *Unforgiven* bezala). Horrela, aipa daiteke western generoa oso presente dagoela 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 River*ren, bai obraren egituretan, bai ibaia-
ren sakontasunean.

Westernak, dirudienez, zuzendari kaliforniarraren sormen artistikoa konposatzen du, haren DNAn egongo balitz bezala. Dennis Lehaneren eleberritik abiatuta, Eastwoodek filmak garatzeko baliatzen dituen ezaugarriak txertatzen ditu, gero horiek narrazioaren itzaletan ezkutatzeko. Iluntasun horretan, westernaren aieruak topa daitezke.

Huertak asmatu egiten du defendatzean istorio hau westernarekin estuki lotuta dagoela: «filmaren kontakizun basatiak *Mystic River*rek azaltzen duen mendekua garatzen den espazioa izan bailitezke» (Huerta, 2006: 185; Gómez Alemany, 2016: 17). Espresionismo maila jakin bat ahaztu gabe, ia «gotikoa, sexualitate esplizituarekin, otso eta banpiroez josia» (Polirsztok, 2010: 124) ipuinaren dimentsioa ezartzen du film honek.

*Outlaw*ak (hau da, Jimmy eta Savage anaiak) sheriffaren aurka arituko dira, erlojupeko lasterketa batean. Eta sheriffak (Sean inspektoreak, kasu honetan) Mugaz Haraindiko heroiaz moztarotatu beharko du. Lurralde basatiaz duen ezagutza guztia erabiliko du komunitatean ordenari eta orekari eusteko: Bostongo East Buckingham dugu eremu hori. *Mystic* ibaia komunitatea eta Mundu Basatia banatzen dituen 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 dena.

Gauzak horrela, bi biktima ezberdin izango ditugu: Dave Boyle, alde batetik, eta Katie Markum, bestetik. Ez bata ez besteak, ez dute jakingo zergatik erail duten; eta, halere, euren hilketak, egun berean konponduko dira, nazio amerikarraren jatorriari erreferentzia egiten dion egun jakinean: Kolonen Eguna edo *Columbus Day*. Western oro bezala, narrazio honek ere Estatu Batuen jaiotza du hizpide, zeinak odola eta indarkeria sustairik sakonenean errotuta dituen.

Justiziaren muga: Mystic ibaia

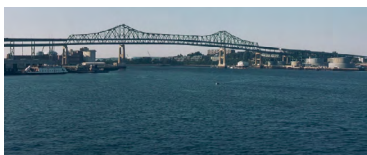
Narrazioak, behin baino gehiagotan, azpimarratzen du zein den Bostongo eremu zibilizatuaren eta basatiaren arteko muga, hau da, zibilizatu-gabea. Horregatik, indarkeria eta bortizkeria erakusten duten sekuentziei bide eman aurretik, kamerak Mystic ibaia zeharkatzen du; Jimmyk definitzen duen bezala: nor bere «bekatuak lurperatzen» dituen tokia; leku honek, antzezlaneko pertsonaientzat, hartzen duen esanahi erlijiosoa aipatuz. Hona hemen Bostongo bi komunitate horien arteko ezberdintasun handia, Wallace Katzek maisuki azaltzen duena (eta gurerak ekartzea merezi duena):

South Bostonetik kanpoko mundua dramatikoki aldatu da, ez du zertan hobera egin, baina *Southie*-ek¹¹ aldaketaren egitatea onartzen duten arren, ez dute ulertzen. Eta zenbat eta guxtiago ulertu, orduan eta gehiago makurtzen dira, euren ustez, uler eta kontrola dezaketenera: euren familiak, katolizismo karismatikoa, odolaren erakundeetatik eratorritako auzo-balo-reak, aitaren figuraren autoritatea eta mendekuak dakarren justizia mota eta bekatuaren zigor gogorrak; indarkerian oinarritutako maskulinitate identitatea eta zirraren ezabaketak suposatzen duen harrotasuna; errutasuna, sekretua, susmoa eta konfiantza eza areagotzen duten arduraren nozio edo 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)

Wallacek aipatzen dituen egoera horiek guztiek garatuko dira atal honetan, narrazioaren detonazioa abiapuntutzat hartuta: Kattieren hilketa. Ikusleak, zuzenean gorpua erakutsi beharrean, Boston hiriaren erliebe osoa ezagutuko du polizien helikoptero bati esker, kamera haren barruan baitoa. Ikuspuntu subjektibo horretatik, narrazioak Boston moderno, txukun eta garbi baten muga zeharkatzen du, protagonisten auzoan barneratzen den heinean. Ibaiak tonu ilun, goibel eta sakona hartzen du, krimena gertatu den lekura hurbiltzen den neurrian [F190]. Mystic ibaia da gaitza goratzen duen tokia, «dena kutsatuz» (Casas, 2003: 170). Behin barruan, padurak erakusten dituen plano bati bidea emango zaio [F191], zeharkatzen dituzten trenbide zaratzuengatik ezagutu daitezke-

¹¹ Bostongo hegoaldean ugari diren irlandar jatorri katolikoko biztanleak, langile klasekoak gehienak, izendatzeko erabiltzen den terminoa.

nak [F192]. Honen ondoren, helikopteroa Pen Parkenen bihotzera heltzen da [F193], non (aspaldi, abandonatutako orube sinpleak ziren, egun) beisbol zelaia eta aparkalekuak dauden, agintariak ingurua zaharberritzeko edo, hobeto esanda, etxekotzeko egindako saiakerak agerian uzten dutenak. Azkenik, Katieren autoan gelditu aurretik [F194], East Bucky auzoa aurkezten zaigu [F195], zuhaitzez beterik, natura basatian eraiki den auzoa, alegia.



F190



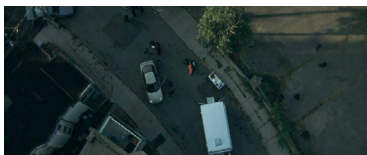
F191



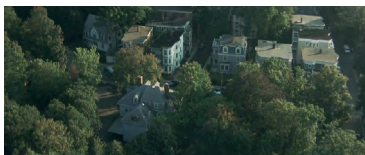
F192



F193

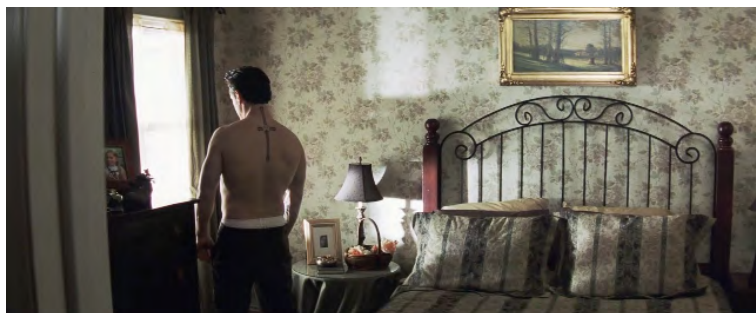


F194



F195

Eta bertan bizi da «East Buckinghameko erregea» (Lehane, 2003: 184) indarkeriaren adierazle nagusia; natura menderatzeko gai den bakarra, eta, horregatik, bere logelaren lore-motiboeekin jozita daude: arrosadi erraldoi bat, zehatzago esateko, gela inguratzen duena [F196]. Edo, beste zentzu batean, naturak adierazten duen indarkeria Jimmyren nortasunean guztiz errotuta dagoenez, bere etxea menperatu du. Edozein kasutan, indarkeria, antzinako kode morala, (giza) natura eta Jimmy zuhaitz beretik hedatzen diren adarrak dira, haren izaeraren sustraia eta hazia.



F196

Katie Markumen hilketak berehala suntsitzen du eta, mendekuak bultzaturik, errudunaren bila arituko da hasiera-hasieratik, etengabe: hori izango baita bere motorea, aurrera egiteko ahala. Helburu hori lortzekotan, bere koinatuak, Nick eta Val Savage anaiak (banda ohia), konplize izango ditu, Katieren osabak baitira (Annabeth horien arreba txikiena baita). Jimmyren betaurreko beltzak pertsonaia honen bidelapur-nortasuna azalerazten du [F197]. Agian, iluntasunak eragozten dio egia argi ikus-tea. Ez du errealitatea behar den moduan ikusten, izan ere, gizon iluna da, eta haren ikusmira ere ilun-iluna da. Eta horrek dakar gero Jimmyren hanka-sartze gorenari: Daveren erailketa.



F197

Eleberriaren hitzaurrean, Henry eta George otsoek diote Jimmyk, bere begiradaren hoztasuna eta epeltasuna ikusita, «egunen batean norbait akabatuko duela eta horrek ez diola loa kenduko argi dago» (Lehane, 2003: 39). Izan ere, profezia hori

bi aldiz betetzen da. Jimmyk lehendabizi Ray Harris hiltzen due-
nean eta, urte batzuk geroago, Dave. Kasu batean zein bestean,
ez da damutzen.

Bestalde, Sean eta Whitey polizia-ikerketan baten ohiko urra-
tsak ematen hasiko dira: hilketa berreraiki, frogak bilatu, balizko
lekukoak galdekatu, eta abar. Laster jakingo dute Jimmyren as-
moa: bere alabaren hiltzailea polizia baino lehen topatu. Hortxe
dago, hain zuzen ere, gizarte zibilean mundua gobernatzen duten
legeen eta ibaiaren beste ertzean nagusi den kodearen arteko al-
dea: «East Buckinghameko auzoak berreraiki gabeko darwinis-
moa iradokitzen du» (Morrey, 2005: 42). East Buckingham
auzoak bere arau propioak ditu, legea alde batera utzita, non
auzoaren arazoak barnetik konpontzen diren, poliziaren esku-
hartzerik gabe.

Teoria eboluzionistak aipatzeak ez dio logikari ihes egiten.
Alde batetik, East Buckinghameko natura-basatiari hobeto mol-
datzen eta egokitzen denak bizirauten duelako. «Gizarte hura ha-
rraparien eta harrapakin naturalen artean banatzen da» (Morrey,
2005: 43): Jimmy, itxurazko polizia faltsua eta apaiza, batetik
(otsoak); eta Dave eta Katie, bestetik (abereak). Antza, Darwinen
teoriak definitzen duen mundu honetan baimenduko gintuzke
Jainkoaren presentzia eza dagoela defendatzeko; aitzitik, hori ez
da horrela, aurrerago ikusiko denez.

Barne kode hori dela eta, poliziak Eve Pideon- eta Diane
Cestrarekin berba egitera joaten direnean, neskek ez dute haie-
kin berba egin nahi; ez baitute poliziekin hitz egiten. Sean ho-
rretaz jabetzen da eta aise ulertzen du, bera ere horren parte izan
baita, gaztaroen. Auzokideek «muinoa» izendatzen duten horre-
tan hazi zen, East Buckinghameko kalea, goiko aldekoa, beheko
trenbideetako etxeak baino eraikin hobeak zituen. Ezin hobeto
daki neskatok Savage anaiekin hitz egin dutela. Familia honen
abizenak, euren nortasuna aditzera ematen du¹². Beraiek, Jimmy
bezala, paduretako semeak dira, East Buckingham berezko po-
breziaren barnean, auzoko gunerik zalapartatsuena, gogorrena
eta, nola ez, basatiarena.

Lehaneren eleberriak dioten legez, muinoan jendea euren
etxeen jabe da; paduretan, aldiz, ia guztiak alokairuan bizi dira.
Sean, Jimmy eta Dave helduak direnean, East Buckingham po-
breziatik irteten hasia da, maila-ertaineko exekutibo eta bulegari

¹² *Savage* ingelesez «basati» esan nahi du.

asko auzora mugitzen hasi direlako, hiriaren erdiguneko jarrera eta bizimodua ekarriz. Izan ere, East Buckingham Pen Parkeko inguruan eraiki zen (Penitentiary Parken txikigarria). Bere izena presondegi baten homenez jarri zuten; egunean natura nagusi den parke handia dagoen tokian. Presozainak muinoan kokatu ziren, eta espetxeratuen 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: espetxea. Hori dela eta, naturak ingurunea menderatzen du, kartzera deseraiki eta gero, eremu hura mugatzen zuten hesiak baino ez geratzen dira. Hala ere, gizarte horren jatorriaren oroitzapena Seanengan gorpuzten da: polizia-kartzelari izanik, Muinoetan bizi da, eta Jimmy, preso ohi eta kriminala, paduretan. Horrela, iraganaren oihartzuna orainaldira iristen da.

Egitura horrekin jarraituz, narrazioak modu paraleloan igarotzen diren bi ikerketa azaltzen ditu. Sean eta Whitey burutzen dutena poliziala da, eta Bostongo ertz zibilizatua irudikatzen du; bestea, Jimmyk eta Savagetarrek egiten dutena, izaera pertsonalekoa da, edo, bestela esanda, mendekuzkoa. Jimmyren asmoa alabaren hiltzailea aurkitzea, eta bere ertza eramatea da, haren justizia kodea ezartzeko, eta ez poliziek inposatu nahi dutena, mundu-zibilekoa, alegia. Hau da, egitura bera erdibituta dago, hiru pertsonaia nagusiak bezala. Testuak erabakiko du zein ikerketa gailenduko den, hau da, zein justizia mota lehenetsiko den; zeini emango zaion arrazoia eta pisua, eta zeinak izango duen zigorra. Esan bezala, Jimmyk kale egingo du bere bilaketan eta, Seanek berandu iritsiko da. Dave bi bider hil egingo dute eta, berriz ere, erruduna aske ibiliko da.

Edonola ere, bi ikerketetan eman diren urratsek Dave-ren norabidea hartuko dute. Bere jarrera bitxia, eta batik bat haren esku zauritua, Katieren heriotzaren deskribapenarekin bat dator: tiro bat jaso ondoren, jipoi izugarria jasan zuen. Whiteyk uste du Dave dela hiltzailea, hasiera-hasieratik, gizon honi darion aura beldurgarria eta berezi xamarra dela eta. Sarjentuak susmatzen du Dave izaki bitxia dela eta arriskutsua ere izatera hel daitekeela. Lehaneren eleberrian, Powersek bete-betean asmatzen du esatean «indarkeria barruan sartzen zaizun gaixotasun bat dela» (2003: 196). Filmean, esaldi hori Daveren pertsonaiara egokitzen da, birus horrekin kutsatua izan baitzen haurtzaroan. Susmoak bultzatuta, Whiteyk Daven autoa, lege-trikimailu batzuen bidez,

konfiskatu eta ikertu egiten du. Aitzitik, buruko nahasmendu larriak dituela aitortu arren, Seanek ez du zalantzan jartzen bere errugabetasuna.

Savage anaiak Whiteyren ondorio berera iristen dira: Dave izan behar du hiltzailea. McGill's-en Katierekin bat egin zuen eta Jimmyri ezkutatu zion informazio hori, eta, berriro ere, erabat lezionatutako eskua, poliziak polizia-etxera eraman izanarekin batera, esanguratsuegia da. Halere, Jimmy ezbaian dabil, susmoak ditu —bai— baina horrekin ez du nahikoa lagun (ohia) erruduntzat jotzeko. Azkenean, Celesteren aitortpena erabakigarria gertatzen zaio: berak ere uste duelako bere senarrak Katie erail zuela. Nolabait, Celeste Jimmyren babesaren bila ari da, gogora dezagun «auzoko erregea» dela. Haatik, 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, Dave izan zenaren gorputzean bizi den (g)izakia. Bere nortasunaren alderdi honen bitxikeria zera da: Lehaneren eleberrian, Davek western-itxurako fantasia sortzen duen gasolindegian jaso zuen gizonarekin, otsoen kobazulotik ihes egitea lortu eta gero (Bronco Billyren fantasia iluna):

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 ezberdintasuna bakoitzaren ebazpena da, eta horren baitan, Mugaz Haraindiko arketipoa nabarmentzekoa da, narrazio honetan Sean Devinek irudikatzen duena. Jimmy *outlaw*-a den heinean, Sean sheriffa dugu, ordenaren eta legearen zerbitzura dagoen agentea. Bere jakintza erabiltzen du, mugaz harain-

dikoa, guztiok ezarritako legeetatik ihes egiten duen mundu batean oreka berrezartzeko. Ironikoki, Seanek ez du bere helburua betetzen. Bere ustez, gakoa arman dago, Katie erailtzeko erabili izan zen errebolberrean. Eta hipotesi horri jarraiki, Katieren hiltzaileak topatzen ditu; aitzitik, krimen baten amaiera beste baten hasiera dakar: Daven erailketa konpontzea, nola ez, Jimmyk egirikoa.

Poliziek benetako hiltzaileak aurkitzen dituzten bitartean, Jimmy Daven bila doa, mozkortzera behartzen du eta Mystic ibaiaren ertzera arrastatzen du, Savage anaien laguntzarekin. Dave, bere aldetik, erabat beldurturta dago; antza, badakielako zer datorren gero. Katieren hilketa aitortzen du, bera ez izan arren, Jimmik agintzen diolako ez diola ezer egingo. Halere, ez du bere hitza betetzen eta Dave labankada eta tiro batekin erailtzen du.

Biharamunean, Seanek Jimmyren krimen latza ezagutuko du; hala eta guztiz ere, Jimmy ez da inozoa (ezta pentsatu ere), eta ez du jazotako hilketaren aitortza egiten. Seanek susmatu eta 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; Jimmyk, aldiz, ez. Mugatik haratago mugitzen aditua da, horregatik taldeko liderra zen hogeit urterekin.

Dave Boyleren hilketa ez da gauzatzen duen lehena, eta Seanek jakin badaki: Jimmy oso tipo arriskutsua da. Poliziek, Katie hil zuen balaren jatorria ikertzean, Jimmyren iraganera jotzen dute. Antza bala hura duela hamarkada batzuk «Just Ray»¹³ Harris izeneko tipo batek kamioi baten lapurretan erabili zuen errebolber berekoa da, non Jimmy Markumek eta Savage anaiek ere parte hartu zuten. Garai hartan, Jimmy salatu eta atxilotu zuten, norbaitek bere izena eman zuen. Lapurretaren erantzukizuna bere gain hartu eta bi urteko espetxe zigorra ezarri zioten; espetxean, Ray Harrisek Marita eta Katie (jaioberria) zaintzen zituen. Hala ere, baldintzapeko-askatasunean irtetean, Jimmyk bere lagun ohiaren traizioa ezagutuko du, bera izan baitzen Jimmyren izena eman ziona Poliziari. Horregatik, urte batzuk geroago Daverekin egin bezala, Ray Harris Mystic-era eramán eta bertan tirokatu zuen. Hala ere, behin mendekua beteta, Jimmyk hilda-koaren familia zainduko du hilero soldata bat bidaltiz Harris fa-

¹³ Ray «Baino ez/Solik», ezizenik gabe esan nahi duena.

miliako etxera. Inork ez daki nondik datorren diru hura: pentsatzen dute Rayk berak bidaltzen duela, ez dakite eta hilda dagoela. Atzerrian edo beste hiri batera ihes egin duela uste dute.

Hona hemen aurretik East Buckinghameko zementuan «tragedia greziarra» delakoaren seinalea edo, Katzek dioen bezala, «tragedia amerikarra»(2004: 120). Douglas Morreyk filmean agertzen den «denboraz-kanpokotasun narratiboa» azpimarratzen du, *Mystic River* «XIX. mende amaierako unibertso moraletik datorrela iradokiz» (2005: 41); eta hori da, hain zuzen, 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: pertsona batzuen bizitza erabat markatuta dago jaio aurretik, bai euren onurako bai eta galerako ere.

Hala ere, obran barrena bada ezkutuko trama bat, eta horretan sakondu nahi du testu honek. Narrazioak ez du azaltzen Jimmyk Brendan Harris eta bere anaia Ray Junior gorrotoaren benetako arrazoaia, ezta horren hazia ere. Hala ere, irakurketa dramatiko bikoitza egin daiteke indarkeriaren espiralaren logikari jarraituz, inork ezin baitu haren eraginatik ihes egin.

Just Rayk Jimmy salatu zuen kamioi baten lapurretari buruzko galdeketa batean, esan bezala. Hori dela eta, poliziak Jimmy espetxeratu zuen bi urtez. Tarte horretan, Maritak Katie erditu zuen eta, bere senarra kartzelatik irtetean, azaleko minbiziaz jota 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 geroago, Rayk bere mendekua betetzen du, Talioaren Legeak Jimmyren aurka egiten duenean Harris anaietako batek Katieren erailketa burutuz. Are dramatikoagoa da Harris anaia: bata —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-gehigarrik gabe edo esateko beste ezer gabe, horregatik bere semeak ez du hitz egiten.

Indarkeriaren espiralak belaunaldiz belaunaldi igaro egiten da. East Buckinghamean Just Rayk egin zuen bezala, Jimmy arduratzen da Harris familiaren mantenuaz, hilero bostehun dolar bidaliz. Jimmyk «adoptatu» egiten ditu bere kide ohiaren semeak,

bere gain hartzen ditu horien behar ekonomikoak. 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: Katiek maitasunak suposatzen duen odolaz jaio zen, senidetasun genetikoak dute, jakina; bestetik, hori ez da «familia» kontzeptuak onartzen duen ulerkerak bakarra. Odola, Brendanen kasuan egon baitago ere, Jimmy-ren «semea» baita, pertsonaia honen aita erail baitzuen eta orain, Jimmyren babesean dagoen beste oinordekoa da, odola medio. Zentzu batean ala bestean, Jimmyk ezin du haien arteko harremana baimendu, ezta onartu ere.

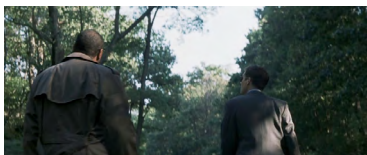
Traizio, iragarpen, mendeku, hilketa, guraso eta anai-arreben arteko erromantze horiek guztiek eman diote Eastwooden filmari tragediaren kirats itogarria. Egoera hura gizarte zibilizatuaren mugetatik kanpo bakarrik gauzatu daiteke, Mystic ibaiaren ertz basatian.

Jainkoa egon badago, baina ez du parterik hartzen

Narrazioak eskaintzen ditu, behin baino gehiagotan, Jainkoaren presentzia, edo agerpena, narrazioan zehar iradokitzeko hainbat metafora. Erlijio katolikoak eragin handia dauka East Buckinghameko biztanleengan. Hala ere, badirudi Jainkoak ez dituela ikusten —edo ez dituela ikusi nahi— auzoko hiritarrek jasaten dituzten ezbeharrak. Ustezko abandonu horrek Jimmyren pertzepzio metafisikoarekin talka egiten du. Horrela, patua joakoan sartzen da narrazio honetan, iraganaren eta etorkizunaren arteko hartu-eman mingarri eta dramatikoan. Hiru protagonistek jasandako trauma (apaiza eta polizia faltsua protagonista dituen) Jimmyren tatuajearen du oihartzuna, bere bizkar osoa hartzen duen gurutzeta, eta baita Sean polizia-inspektoreak aukuratutako lanbidean ere, hurrenez hurren. Bi irudi horiek ziklikoki errepikatuko dute Davek txikitan pairatu zuena.

Jaungoikoaren presentziak edozein toki hartzen du bere baitan, hainbat lekutan aldi berean egotera ere iristen da, bere bereizgarri den nonahikotasuna erakutsiz. Adibide argiena Katieren gorpuaren bilaketan jazotzen da: batetik, Nadinen jaunartzea dugu, non Jainkoaren eragina erabat agerikoa den; bestetik, bigarren maila bateko iradokizuna dugu. Izan ere, polizien gainetik,

hegan egiten, helikopteroak ditugu. Horiek ikuspuntu lurtar batetik enfokatuta daude, hots, plano kontrapikatu batetik. Eta, eze-
ren gainetik, ibilgailu hauen gurutzea nabarmentzen da, Jainkoaren ikur nagusia, alegia [F198 eta F199].

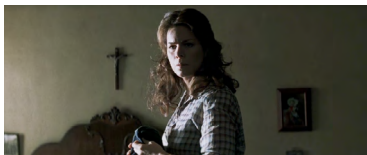


F198

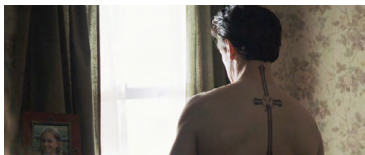


F199

Errukiorra edo onbera izatetik urrun, Jainkoa, era batera edo bestera, obraren unerik tragikoenetan dago. Celeste Boyle etxea garbitzen dabilen bitartean, Daveren istorioa baieztatuko lukeen albisteren bat bilatzen du prentsan, etsi-etsian. Izan ere, gogora dezagun trafikatzailerik bat kolpeka hil zuela, Dave lapurtzen saiatzen ari zela. Celestek ez du gertakarien bertsio horretan sinesten; baina, badazpara ere, egunkarietan eta hedabideetan bilatzen bere senarra balioezten duen albisteren bat: hain justu, Katieren hilketarekin topo egiten du. Gurutze bat altxatzen da Boyle familaiaren ezkon-ohanean [F200], Jimmy bizkarrean tatuatuta erakusten duen gurutze handi bera, Dave hil ondoren egindakoaren inguruan hausnartzen duen bitartean [F201]. Modu honetan, esan genezake Jainkoaren esku egon litzatekeela Daven istorioa baieztatuko lukeen albisteren bat emititzea. Ez da horrela, aitzitik, zorigaitza Daven zuzentzen ari da pixkanaka-pixkanaka, eta obrak Jainkoaren presentzia azpimarratu nahi du hori gertatzen den bitartean.



F200



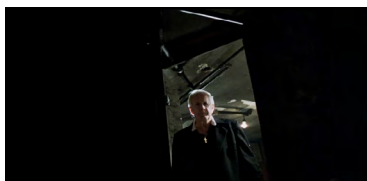
F201

Horrekin jarraituz, Dave Boyle bahitzen duten bi pederastetako bat, George «otso koipetsua» —Lehaneren eleberrian izendatzen den bezala— apaiza dela dirudi, bai atzamarrean daraman

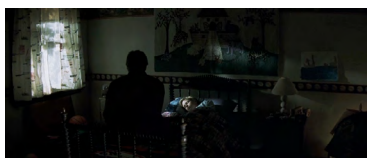
gurutzearekiko eraztunagatik [F202], bai lepoan zintzilik duen urrezko gurutzearengatik [F203], apaiz katolikoen erara jantzita joateaz gain. Michaellek, Celeste eta Daveren semea, Noeren arkaren koadro handi baten azpian egiten du lo [F204], Jainkoaren izaki ugari berreskuratzea lortu zuena, bere aita erasotzen duten otsoak barne. Seanek ere ez du gurutzeen influentziatik ihes egi-tea lortuko: behin gorpua aurkitu eta gorputegira eramaten dute-nean, korridorearen argiztapenak Sean xurgatzen du, gurutze bat marraztuz [F205], bera horretaz jabetu gabe.



F202



F203



F204



F205

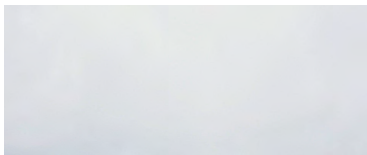


F206



F207

Jimmyk Dave hiltzeko egiten duen tiroak zeruko atea irekitzen dizkio [F206]. Tiroaren suak zirkulu handi bat marrazten du, enkoadre osoa bereganatzen duena [F207]. Argia ibaiaren eta gauaren iluntasunean gertatzen da, tiro honen ondorengo planoak zeru oskarbi batean baitatza [F208 eta F209], heriotzak beste bizitzarako bidea irekitzen duela sinbolizatuz. Argia dugu, bada, egunaren eta gauaren arteko muga, iraganbidea. Gauza bera iradokitzen du obrak bizitza eta heriotzaren artean.



F208



F209

Heriotzaren (tiroaren) eta zeruaren (paradisuarien) arteko nahasketa hori, motibo zirkularren ondorioz gauzatzen dena, aurretik ere erakutsi izan da: Katieren gorpua Pen Parken aurkitzen dutenean, hainbat polizia behar dira Jimmy Markum kontsolaezin baten amorruari eusteko. Jainkoari oihukatzen dio zergatik kendu dion (bigarrenez) maite duen pertsona bat —Marita dugu 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 gauza Jainkoaren begietatik ihes egiteko.

Kamerak eszena ikuspuntu zenitaletik begiratzen du, hau da, bertikalki beherantz bideratuz, Jainkoa balitz bezala [F210]. Izan ere, Jimmyk berak aitortzen du «Just» Ray hil zuenean Jainkoaren «etsipen begirada» nabaritzen zuela, zerutik begiratuta. Honen ondoren, ikuspegi zenitala aldatu gabe, irudiek, hartentzako tranpari bide ematen diote, non, kasualitatez, forma biribila duen [F211]. Katie-ren gorpua ikusten dugu eta aipatzekoa da bere gorputz geldoa hilotza dagoen zuhaitz zahar eta lehorra- ren enborra dela [F212]. Jarraian, mozketazuzena erabiliz, badi-rudi Katie-k poliziak begiratzen dituela, kamerak bere kokapena hartzen baitu [F213]; baina, hilda dago, eta bere ikuspuntutik gehien gailentzen den figura zuhaitzak dira, berriro ere heriotza- rekin elkar lotuak (*Unforgiven*-en eta *The outlaw Josey Wales*-en bezala).

Sekuentzia zenitalera itzuliz, orduan kamerak gorantz egi- ten du panoramikoki, zerua enfokatuz [F214], Katieren izpirituak egin behar duen bidaia sinbolizatuz. Izan ere, kameraren mugimendua, goranzko mugimenduan (*travelling*ean), Pen Parkeko paisaia menderatzen duten zuhaitzen adarrek marraztutako beste zirkulu batean gelditzen da. Davek zeharkatzen duen zirkulu bera gogora ekarriz, gogora dezagun Jimmyren tiroan barrena.



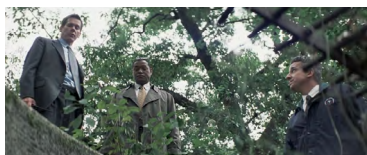
F210



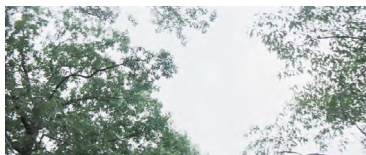
F211



F212



F213



F214

Zeruko zirkulua modu sotilean erakutsia zen Nadine Markumen Jainkoarekiko jaunartzean: kontakizunak erabakitzen du sekuentzia hura eliza batean filmatzea Kristoren margolan bat erakutsiz. Euren buruen gainean erabat biribila den margoa dago sabaian, Pen Parkeko zuhaitzek marraztutako zirkulua gogorazten duena [F215].

Metaforikoki, bi neba-arrebak jaunartze bat egiten ari dira Jainkoarekin. Alaba bat komunitatean sartzen den bitartean, bestea irteten da: Nadinek lurretik —elizatik—; Katiek, aldiz, zuzenean egiten du, zeruko ateetatik sartuko 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 gogoratzen dituztenak.



F215



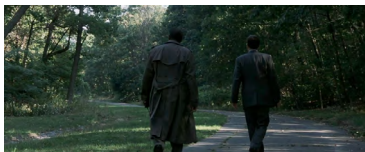
F216

Simetrikoki, Dave eskapatu zen Katiek ihes egiten jakin ez zuen baso batetik. Pen Parkek harreman formal estua du Dave bahitu zuten tokiarekin, naturan bertan baitago. Hiriko parkea 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. Bera bi «otsoengandik» ihes egiten ari zen [F217], eta hori Katiek Pen Parketik jazarri zuten gauean bizi izan zuenarekin bat dator. Narrazioak sekuentzia fokalizatzen du detektibeen ikuspuntutik: Sean eta Whitey jazarpena berreraikitzen saiatzen dira, zentzu batean, otsoen larruan jarritz [F218]; Katiek Ray Harris Junior eta John O'Shea (beste harrapari bikote batengandik) ezkutatzeko korrika egin zuen.



F217



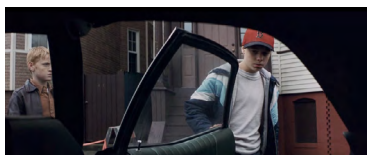
F218

Dave bahitua izan zen moduarekin jarraituz, deigarria da Plymoutheke motorraren orroa [F224]. Hori da narrazioak otsoaren kurrinka simulatzeko hartzen duen soinua, sekuentzia osoan zehar etenik ez duena, harrapakarien izaera mehatxagarria iradokitzen. Izan ere, Sean eta Dave beldurtzen ditu; ez, ordea, Jimmy, ez baitu inoiz hockey-makila askatzen; prest dago, beraz, bere burua defendatzeko. Eszenaratzeak, gainera bere izaeraz hitz egiteko balio du: bi otsoetako inor ez da ausartzen hamaika urteko Jimmy bati aurre egiten. Narrazioaren hitzaurreko bi pedofiloak bezain krudela izan daiteke, edo are krudelagoa.

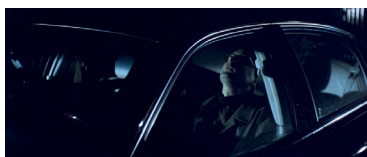
Autoaren barrualdeak koba edo leize itxura ere hartzen du [F225]. Baina, aurrerago azalduko denez, bahitzaileek basko gordelekuan giltzapetuko dute Dave. Hogeita bost urte geroago, Davek bere burua erreskatatzen saiatuko da beste otso (harrapakari-sexual) bat kolpatuz, nerabe batez abusatzen ari den pederasta bat kolpeka hilaraziz; hau da, txikitan ezinezkoa gertatu zitzaiona egitea lortzen du. Egoera hura kontatzen duen sekuentzia autoaren barrutik filmatuta dago, hots, beste haitzulo bat edo, zentzu metaforikoagoan, hasierako haitzulo bera [F226 eta F227].



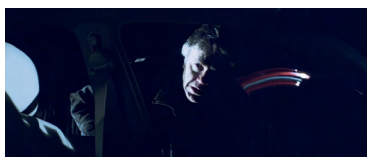
F219



F220

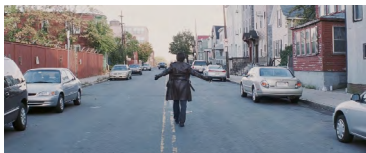


F221



F222

Behin nagusiak direla, Jimmy bera otso bihurtzen da. Hori buruzko zalantzarik balego, narrazioak berak Jimmy hogeita bost urte lehenago Henry eta George otsoen leku berean kokatzen du [F223 eta F224]. Haiek Plymouth ilun bat gidatzen zuten neurrian, Jimmyk kolore bereko larruzko jaka janzten du, ia gorputz osoa estaltzen diona. Gurutze bat ere marrazten du bere besoekin, Henry otso-apaiza gogora dakarrena. 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. Hori guztia Jimmik berak jaso egiten du, gaiztakeriaren oinordeko nagusia dugu.



F223



F224

Narrazioak, horrela, obraren egitura simetrikoa ixten du, baita motibo zirkularrei amaiera eman ere, obraren zentzu ziklikoa osatzeko balio dutenak. Dave hil ondoren, Seanek Jimmy galdekatzen du aurreko gauean gertatutakoa ulertzeko. Nolabait, Jimmy ez da damutu egindakoagatik: hil duen gizona ez zen txikitan jolasten zuten Dave bera. Ordu batzuk lehenago erail duen gizon hori behingoz hil nahi zuen izakia zen: banpiroa, ez hilik, ezta bizirik ere. 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], haurrak zirenean egin behar izan zuten bezala. Davek bi aldiz pairatzen du East Buckingham indarkeriaren zikloa bere bizitzan zehar, bere larruan.



F225



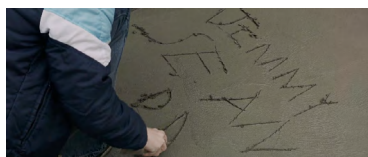
F226

Bizirik dagoen hildakoa. Banpiroaren itzala

Boston hiria bitan zatitzen duen ibaitik bertatik hasita, *Mystic River*rek barnetik zatikatutako hirukote protagonista bat aurkeztu du, «hirurak, zuzenean edo zeharka, basakeria pedofiloaren biktimak baitira» (Martínez Llamas, 2004). «Hiru gizonek, 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 zaizkigu. Dave izan arren bere haragian bizi izan zuena, Seanek eta Jimmyk ez diote ihes egin iragan traumatikoa-

ren eraginari. Film luze honen baitan, 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 espaloiaren zatia enfokatuz hiru aldi desberdinetan. Jimmyk eta Seanek astia nahikoa izan zuten euren izen osoa idazteko, baina Dave (erdi)bidean geratu zen. Galdu egingo duen nortasunaren zatia modu sinbolikoan erakutsiz (edo ezabatuz), horrela betirako zementuan izoztuta geratzen baita [F227, F228 eta F229]. Iraganaren eta orainaren arteko aldea banaezina da lurrean grabatutako letra horietan. Bocic eta Vargasek dioteenez, «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, ordea, Sean eta Jimmyrena. Gainera, aurpegia bitan zatituta duen bakarra da, kasu honetan, jantzita daraman beisbol txapelagatik [F230]. Txapel horrek, gehitu behar da, pertsonaia hori taxutzeko balio du, kirol honen zale eta bertutetsu handia baita.



F227



F228



F229



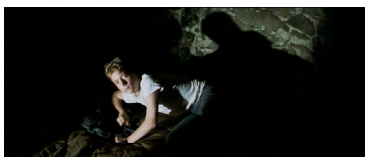
F230

Bahiketa erakusten duen sekuentziak forma oniriko berezia du: argiztapenak bi Dave desberdin erakusten dizkigu, haren irudia eta itzala erabat aldendurik ageri baitira [F231 eta F232]. Hortaz, alde batetik, Dave ume inozoa dago; bestetik, itzalak

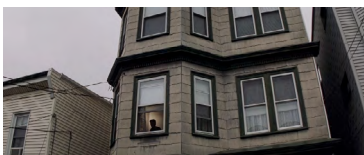
bere nortasuna bitan banatzen ari den adierazpen formala, traumak duen materialtasun zinematografikoa. Itzalak, nolabait esateko, Dave-z jabetzen dira. Gizakiaren alderdirik ilunena ezagutu izanak eraldatu egiten du, eta, zentzu batean, itzalek bereganatzen dute pertsonaia honen nortasuna: ez da deus ere geratzen otsoen gordelekutik ihes egin zuen ume inozoaz. Horregatik, alde egin eta etxera itzultzen denean, narrazioak bere silueta erakusten du, kontraargian argiztaturik [F233]. Itzalak benetan kontsumitu duela erakutsiz, edo, hala ere, itzalaren alde delira iraun duena islatuz, Dave haurra erditik ezabatuz. Bere izaera (argia) desagertu da, itzala (iluntasuna) gailenduz.



F231



F232



F233

Davek haurtzaroan zen mutikoa izateari uzten dio eta, une horretatik aurrera, bizirik dagoen hildakoa izatera pasatzen da, hau da, banpiroa. Bere semea Michael jaio eta gero, honek otsoek kendu zioten erdia ordezkatzeko; hots, bere izatearen alde errugabea da Michael, argitsua eta onbera (inozoa). Horregatik, bere aitak, bere maltzurkeriari esker otsoengandik ihes egin zuen haurraren istorioa kontatzen dionean, narrazioak Daveren gorputza itzal artean ezkutatzeko, bere aurpegiaren alde bakarra erakutsiz [F234]. Aitzitik, umea lo egiten dabilen bitartean, bakean, haren begitartearen erdia argiztaturik ikusten dugu: Davek iluntasunean galdutako erdia, hain zuzen ere [F235]. Baten erdi-alde ilunena, bestearen erdi-inozentearekin betetzen da. Batek galdu duen izaeraren ezaugarria eta besteak, oraindik, mantentzen duena.



F234



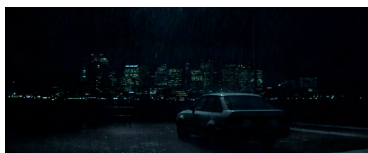
F235

Celeste da gehien sufritzen duena bere senar zoroari 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-oinazea, 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 eraiketarekin, begirada guztiak bere burura zuzentzen direla ikusten duenean, jasaten ari den presioa hain bortitza denez, ezin dio barnean daraman sufrimenduari eutsi — sekuentzia hura, *M. Eine Stadt sucht einen Mörder (Düsseldorfeko banpiroa)* pelikularen klimaxa burura datorkigu, epaiketaren sekuentziara, hain zuzen —.

Horrela, senarraren erotasuna dela eta, harenganako beldurra areagotzen da. Davek bere bertsioa defendatzen duen arren, emazteak ez dio sinesten. Egunkarietan, oraindik ere, ez dute Daven bertsioa balioztatzen duen berririk eman; bai, ordea, Katieren eraiketaren inguruan. Horrek, Daveren esku-zauritua (gehi honen jarrera desorekatua) Celestek jasan dezakeena baino harago 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, senarraren bertsioan sinesteak edo ez sinesteak), Mystic ibaiaren ertzetako batera joatea hausnartzera bultzatzen du, ekaitza klimatiko zein emozional baten erdian [F236]. Atsekabetzen duen dilema moral hori bikain irudikatuta dago 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 bizi ari den elkarrizketa mani-keoa sinbolizatzen du [F237]. Erabaki zuzena hartzeko borroka,

bere garunaren alde batetik bestera bidaiatzen duena, bere ibilbidean dilema korapilatsuari erantzuna aurkitzen saiatuz. Egoera dilematiko horren zertze zinematografikoa da; bizitza eta heriotza, egia eta gezurra; konfiantza eta beldurra aurrez aurre jartzen dituen.

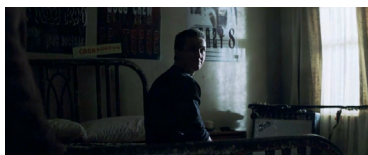


F236

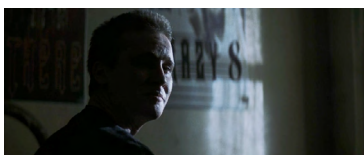


F237

Aldarte bera partekatzen du Brendanek. Horregatik, narrazioak baliabide formal bera erabiltzen du bere egoera emozionala azaltzeko. Bere hormako leihoaren kontrargiak euria patinatzen erakusten du bertatik [F238], malkoak aurpegitik erortzen zaizkion bitartean [F239]. Brendanentzat gogorrena da, jakin gabe, bikote-kidearen hiltzailearekin gela partekatzen ari dela. Raymondek ezin dio egia aitortu, anaia nagusia erabat hondoratuta ikusi arren. Horrela, zorionik gabeko beste pertsonaia bat bihurtzen da, eta itzale-tan erortzen da ezinbestean. Honen ondorioz, argiztapenak ilunpetan blai marrazten du Brendan.



F238



F239

Amaieran, esan bezala, Dave hiltzen dute. Henryk eta Georgek garai hartan zen umea hil zuten arren, otso talde berrirak, Jimmyk eta Savagetarrak, formula bera errepikatzen dute eta banpiroa akabatzen dute. Dave azken geltokia heriotza duen auto batera igotzen da, berriro ere (25 urte lehenago egin bezala) [F240 eta F241]. Ondoren, haurtzaroan legez, 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 harraskada batzuk lehenago galdu duela baitirudi. Eserlekua bera ere desberdina da, bestean Dave haurra eseri baitzen. Narrazioak Jimmy otsoen Plymouth-a ibili zen lekuan kokatzen bazuen bere otso posizioa/izaera iradokiz, Davek ezin du hogeita bost urte lehenago desagertu zen erdia hartu zuen leku berean kokatu, hasierako umea eta egungo gizona 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].



F240



F241



F242



F243



F244



F245

Jimmy heriotza batek zatitutako pertsonaia dugu ere: Katiaren hilketa, hain zuzen. Bere nortasuna gurasoek izaeren nahasketatik dator, 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 beharko du berriro hiltzea ala ez, Katieri esker ihes egitea lortu zuenaren iraganera itzuli ala Mysticeko urekin eskuak berriro zikindu. Jimmy da kontakizun honen agente mendekatzailea, baina ironiaren poderioan, okerreko gizonaren aurkako mendekua gauzatzen du. Horrela, filma inguratzen duen giro 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 arrazoirik gabeko heriotzarekin. 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 pederasten autora ez igotzeagatik. Sean-i «euren burua barkatu behar duela iruditzen zaio» (Lehane, 2003: 185), nolabait, errudun sentitzeari utzi, iragana atzean mantendu eta aurrera jarraitu. Jimmiyk, halere, jakin badaki otsoen autoan sartu izan balitz, hala egin izan balu, ez zela ausartuko Maritarengana hurbiltzera, emakume ederra bezain itzela baitzen. Daveren ordeztu, 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 patu latzaren ondorioz, Jimmy Annabeth emakume indartsuarekin ezkonduko da. Pertsonaia honek barne banaketa bat ere jasaten du, aipatu bezala, narrazio honetako kide guztien ezaugarria dena. Lehanek aukeratu zuen izen beretik abiatuta, Anna-Beth pertsonaia definitzeko, bi izen elkartuta egotea iradokitzen du, bakar bat sortzeko. Bestalde, bere antzekotasun fonetiko ez da literatura klasikoko pertsonaiarik ezagunenetako batekin gehiegi alderatzen: Lady Macbeth, alegia. Emakume honek, Annabethek egiten duen bezala, Lord Macbeth erregizidioa egitera bultzatu zuen. Horrela, berak Eskoziako tronua eskuratzea lortzen du, beranduago, damutasunak jota, bere buruaz beste egitea erabaki arren.

Honela, Annabethek gauza bera egiten du, East Buckinghameko «erregeari» gogoraziz elkarrekin indartsuenak direla, ez zela ezer txarrik izan Daven hilketan, bere familiagatik egin baitzuen,

babesteko, bere bihotz onbera erakutsiz, banpiroa hiltzea beharrezkoa zela argudiatzen baitu. Jimmyren belarri bati xuxurlatzen dio, bere atzean jarritz, albo batean [F246]. Bestean, Jimmyren kontzientzia ikusezinaren aurka egingo balu bezala, «Lady Annabeth-k» iradokitzen dionaren aurka borrokatzen ari dela dirudi. Azkenean, emazteak emandako gertaeren bertsioak eskaintzen dion erosotasun moralaren aurrean, Jimmyk amore eman eta elkarrekin oheratzen dira, Annabethek proposatu berri dion laguntasun kriminala besarkatuz.



F246

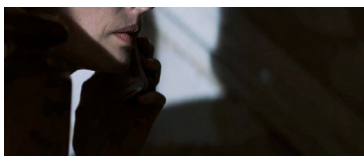
Seanek, bestalde, amets batean bizitzen ari dela sentitzen du, edo —agian, hobe esanda— amesgaizto batean. Bere aburuz, hamaika urteko haur hutsa da, etengabe irukatzen duena nolakoa litzatekeen bere bizitza ihes egitea lortu izan balu; beste ikuspuntu batetik, Poliziaren inspektore bihurtzeko erabakia, hau da, George «otso handiaren» ustezko lanbidea hartuz, bere burua babesteko ahalegin inkontzientea da. Bestela esanda, zeharka bizi izan zuen traumaren nahigabeko ondoria, egun hartan Daveri laguntzerik izan ez zuelako errua 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, oskol batean bizi baita eta, horrek, emaztea urruntzera eraman du ezinbestean.

Lauren Seanekin duen egoerak eragiten dion dilemak jota bizi da. Maite du, baina bere baitan itxita dagoen izakia da. Ez dugu haren izaera erabat ezagutzen, ezta haren begitartea ere;

horregatik, haren gorputza ebakita erakutsiko digu enkoadraketak; horrek, gainera, zatikatutako pertsonaia ere dela erakusten digu [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; 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 ezta haren izena ere ezagutzen. Ezin du saihestu emaztearengana berriro hurbildu nahi izatea; erakargarritasuna oso handia da, indartsua bezain zentzugabea. Oroitzapenari eusten dio, argazki moduan, iraganean zoriontsu izan zirela erakusten duen irudia [F250].



F247



F248

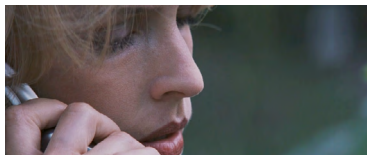


F249



F250

Azkenik, Katie Markumen kasua argitu ondoren, Laurenek berak harremanaren alde 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 Sean irribarrea dakar, lehendabiziz ikusten dugu filme osoan zehar [F252].



F251



F252

Orainaz, eta iraganaz. Mystic ibaiaren hondoan

Obraren banaketaren adierazlerik handienara itzuliz, Mystic ibaia —eta ibaiadarretik haratago hartzen dituen lurraldeak— 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]. Horrela, narrazioaren amaieran, Columbus Day ospatzen den bitartean, sekuentzia hura Dave bahitu zuten tokian kokatua dagoen arren (Gannon kalean) bitan banatuta dagoela dirudi [F254].



F253



F254

Alde batetik, Sean —dagoeneko emaztearekin adiskidetuta, eta Daveren hilketaren biharamunean— bere kale ertzetik dabil eta Jimmy ikusten du (gogoratu, Bostongo ertz zibilizatua), Anna-beth eta bere anaia Savagetarren ondoan dagoena, kalearen beste aldean; Jimmyk naturaltasun osoz jokutzen du Dave hil ondoren. Bi gizonek 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: inozoa dela [F256]. Seanen keinua, hatzekin, pistola bat balitz bezala apuntatuz, westernaren klasiko estereotipatuarekin bat dator, non, istorioaren amaieran, ilunabarrean, *sheriff*ak, *outlaw*arekin 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.



F255



F256

Bitartean, kalearen erdian edo, zentzu figuratuan, ibaiaren korrontearen erdian, Michael dago, auzotik igarotzen den kabalगतaren zati den beisbol eskularru erraldoi baten gainean eserita [F257]. Badirudi Dave eskularru handi horretan ordezkaturat dagoela, hura izan baitzen bere bizitzako lorpen bakarra. Gogora dezagun Dave Boyle beisboleko izarra izan zela 1978-1982 urteen artean. Ume honen gogoa bere aitarena datorkigu gogora: erabat goibel, atzekabetuta. Celeste, Sean eta bere familiatik gertu, Annabethek bere espaloitik begiratzeko erabiltzen duen hoztasunari aurre egin behar dio [F257 eta F258].



F257



F258



F259

Erabat irekia da film luze honen amaiera. Etorkizunean, Michael helduarora iristen denean, baliteke indarkeriaren kiribila kaleko zementu freskoari eustea oraindik. Bada, indarkeriaren kiribilak bere horretan jarraituko luke, eta Ray Harrisek egin bezala, agian Davek bere mendekua lortzen du Michaelen bidez, bere semea. Kabalgatak bere ibilbidea jarraitzen du, Gannon kalearen erdialdetik; alde zibilizatua zatituz basatiarekin alderatuz. Bi izaera horien arteko liskar sinbolikoa, Wallace Katzek Bostonen iraganari eta orainari buruz egiten duen bereizketaren parekoa da, eta amerikar nazio osora luzatu daitekeena:

*Mystic River*ren azpittestua 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 «ezagutzan aberastasunaren» antitesia da. Hiri-hondarra da, eta bertako biztanleak elkartu egiten dira, beren arkanoen [arbasoen] 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 aseezinari men ez egiteko. Mystic-en beste aldeko zibilizazioa gero eta agerikoagoa da auzo basati eta zaharrean. Film honetan, naturak leku zibilizatuaren —hiritartasunaren— moztarria janzten du. Natura basatiko egoera honek nazio amerikarren 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 entzunez. Hori gertatzen da, hain zuzen, hiru umetxoek bizitako traumarekin eta, bidenabar, Seanek eta Jimmyk haragitzen duten bizimoduarekin. Bata eraldatu egin da, besteak bere horretan jarraitzen du. Iraganaren eta orainaren, jatorriaren eta bilakaeraren, zibilizazioaren eta basakeriaren arteko borroka hura bera antzeztuten dute filmean hiru protagonistek.

3.2.2. *American Sniper*

There are three types of people in this world.
Sheep, wolf and sheepdog.

SINOPSISIA

Chris Kylek, Texasko *cowboy* erabat kristauak, ia bizitza osoa eman du zezentokietan. Kenya eta Tanzaniako enbaxadentzat atentatu terroristen ondoren, Navy Seal-etan (armada amerikarraren indar berezietan) izena emango du, frankotiratzailen eskolan, hain zuzen. Berton, distantzia luzera tiro egiteko berezko talentua erakutsiko du. Bere tropeleko kideekin parrandan ari den gau batean, Taya Studebaker —bere emaztea izango denarekin— topo egiten du. Ibilbide militarra aurrera doan heinean, gero eta harreman estuagoa eraikitzen du Kylek Tayarekin. Ezkontza egunean bertan, Chris deitzen dute Iraken borrokatzeko.

Faluyako kaleak patruilatzen dituzten Marineen tropak babestea da Navy Sealen misioa. Abu Deraa (alias *Butcher*, «Harakina») aurkitzea eta galdekatzea dute helburu (zulgailu batez jendea torturatzen duen terrorista), Al-Qaedaen tronuko oinordekoa den Arkawi non dagoen jakiteko. Lehen erasoaldian, Mustafarekin kontuz ibili behar duela jakinarazten diote, Irakeko indar matxinatuen alde borrokatzen duen tiratzaile profesional siriarra baita, Chris bezain adimentsua eta trebatua.

Chris «Legenda» ezizenaz bataiatzen dute etsaiek hiltzeko duen erraztasun sinestezina eta harrigarriagatik. 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.

Ettxera itzultzean, bere lehen semea jaio da. Taya umearen haurdunaldia eta hazkuntza bere kabuz aurrera atera behar ditu, bakartasunak jota bere senarrak gerran dabilelako uneoro. Nahiz eta Chris kanpaina bakoitzaren ondoren itzuli, gudaren traumak jarraitzen diote etxeraino, eta etxeko giroa kutsatzen dute.

Hurrengo misioetan «Harakina» hiltzea lortzen dute. Hala ere, Mustafak ez du eraso barkatuko eta Chrisen lagun onenetako baten bizitza segatuko du: Biggles. Honen ostean, mendeku bezala, Navy Seal tropel osoa frankotiratzaile siria-

rraren bila arituko da, baina ez dute topatzen. Oldarkortasunaren biktima, Marc Lee hiltzen dute ere bai, taldeko kide oso maitatua.

Tayak ez du ulertzen Chisen behin eta berriz Irakera itzultzeko obsesioa. Bigarren alaba bat izan dute eta Kylek ez du jarraz aldatzen, neurosiaren presoa da. Bai soldaduak eta bai bere familia gerraz nekatuta daude, motibaziorik gabe. Hala ere, berak ez du higadura hori jasaten, ezta atzematen ere. Izan ere, bere anaia Jeff armadan sartu zen eta trauma-osteko estresaren sintomak pairatu dituela dirudi, guztiz nekatuta eta ahituta baitago.

Azkenean, Chisek Mustafa topatu egiten du. Oso urrun egon arren, bere ezizenari ohore eginez tiro egin eta asmatzen du. Siriako mehatxua ezabatzeak etxera bueltatzea ahalbidetzen du; Chisek lan hori burutu behar zuen, nahitaez, bere barneko ekaitza baretze aldera. Behin AEBn, fisikoki zein psikologikoki zaurituak izan diren beteranoei laguntzen aritzen da. 2013ko otsailaren 2ko goizean, gerrarekin erabat traumatizatuta zegoen soldadu ohi batek Chris Kyle erail egingo du, terapia saio batean zeuden bitartean.

ANALISIA

American Sniper-rek Chris Kylen bizitza eta ondorengo heriotza ditu hizpide, eta haren Navy Seal garaia du ardatz. Irakeko Gerran izandako partaidetzari erreparatzen dio nagusiki Eastwooden filmak; bere familiarekin bizi izan zuen tentsioari, Taya buru zuela; eta, amaieran, beterano bate eskutik jasotako amaiera latzari.

Eastwoodek liburuak gertakariak bere kezka tematikoekin nahasten ditu pelikula hau errodatzeko: justizia —legeek diotenaz harago—, maskulinitatea eta gaur egungo gizarte estatubatuarren kritika, besteak beste. Hori guztia, film beliko baten azalarekin, bere bizitza profesionala zizelkatu duen genero zine-matografikoarekin uztartuta: westerna.

Bestalde, Soberonek adierazi duenez, «lanak ez du mezu politikorik» (2014: 2). Autoreak berak asmatu zuen esatean filmaren oinarri tematikoak western klasikoaren generoarekin bat datozela, eta argudiatzen du «Irakeko inbasioaren inguruko diskurtso hegemonikoa berresteko» (2014: 2) egina dagoela. Era berean, Pinkertonek dio *American Sniper* «gauza bat esan eta

beste bat erakusten duen» (2015: 62) filma dela, bere edukiaren anbiguotasunak argi utziz, eta Boltek esaten duenarekin bat eginenez: «Lan hau ez dago eztabaidatik hurbil, berarekin ezkondata dago» (2015: 52), frankotiratzaileen eta haien eginkizunaren inguruan sortutako polemika guztia aipatuz.

Nolanahi ere, deigarria baino deigarriagoa da amerikar beterranoek kontatutako pasadizo guztien artean, Eastwoodek Chris Kylen istorio gazi-geza aukeratu izana. Hain zuzen, Irakeko heroi baten hilketa burutik sano ez zegoen soldadu ohi baten eskutik. Horrela, heroismoa eta mitoa zalantzan jartzeko duen beharra baretzen du kaliforniarrak. Chris Kylek Eddie Routh «erabat zorotzat» (Cuellar, 2015) jo zuen, Chad Littlefield bere terapia-kideari bidali zizkion mezuetan ikusi zenez.

Chris Kylek ahulak babesteko duen beharrizan obsesiboa-gatik nabarmentzen den pertsona da eta hori justizia ezartzeko beste modua da. Hau da, norbaiti erasotuz gero (merezi ez duen norbaiti, alegia), Chris da egindako kaltea konpontzen duena eta ezegonkortasun hori ez errepikatzeaz arduratzen dena. Hori dela eta, gainontzeko soldadu guztiak babestu nahi ditu, bestela esanda, bere justizia ezartzeko.

Luzemetraia honek, hainbatetan, irakurketa erlijioso bikoi-tza eskaintzen du. Chris Kylen moralak erlijio kristautasunak sakonki definitzen du eta Eastwoodek bere narrazioa hainbat metafora erlijiosorekin aberasteko aukera ez du alferrik galtzen, *Pale rider*ekin egin zuen bezala¹⁴.

Ekialde basatia

Clint Eastwooden lan gehien-gehienekin gertatzen (ari) den bezala, westernaren estereotipo tematiko eta narratiboez eragina izan dute bere filmetan; esan bezala, genero horrek markatu baitu bere bizitza profesionala zineman, eta *American Sniper* ez da salbuespena izango. Narrazio honek, modu esplizituan —bere forma— zein sotilean —bere ildo tematikoetan—, westernarekin lotzen duten hainbat motibo erakusten baititu. 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.

¹⁴ *Pale rider*ren analisira jo.

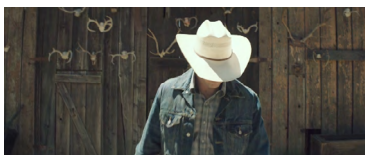
«Frankotiratzaile bati egindako “omenaldi” batetik urrun» (Floyd eta Reifer, 2016: 48), lan hau, «*Unforgiven*en bezala, ele-zahar bat ezabatzeari buruzkoa da» (Cheikh, 2015: 101). William Munny eta Chris Kyle mitifikazioa jaso duten gizonak dira, hiltzeko duten trebetasuna dela eta. Estatu Batuetako 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 bortizkeria dela medio. Chris Kyle mitifikazio horren oinordekoa da.

Horren harira, argi esango dugu: Chris Kyle «*cowboy* bat da» (Kyle, DeFelice eta McEwen, 2015: 19). Texasen hazia izan da, *cowboy* handien sorlekuan. Urte luzeak eman ditu gaztaroan arrantxoetan lan egiten, eta estatu osoan zehar itzulingeruka ibili da. Jeff anaiak honela dio pelikulan: «Chris *cowboy*ak gara, ametsa bizitzen ari gara». Amets hori amaitzen denean hasten da heroiaren errealtatea: desmitifikazioa (Eastwooden gai nagusienetarikoa), bi anaiak armadan sartzen direnean, alegia. Bertan, gerran borrokatzean, ezagutzen dute gizakiari buruzko benetako egia. Mitoa eta legendak erabat suntsituta, armen kondairen atzean dagoen oinazea eta sufrimendua pairatzen dute bi anaiak.

Jeffek etsita eta ia erotuta amaituko du. Chris, ordea, familia eta lagunak babesteko obsesionatuta dagoen arren, «zentzuz» jokatzeko ari dela dirudi. Anaia txikiak bere pauso guztiak jarraituko ditu film osoan zehar: *cowboy*ak direnetik, soldaduak diren arte. Eszena baten sinpletasun narratiboak karga sinboliko handia dauka. Lehen azaldu den bezala, Chris Jaungoikoaren soldadua da: AEBetako armadaz gain, kristauen etsaiei eta aurkariei aurre egiten die. Hori obraren hasieratik antzematen da. Chris, *cowboy*z erabat jantzita, bere atzean aletegi bateko atea ixten dituen eta horren barnean dauden itzaletatik urruntzen denean [F260], argitasunaren lekua hartu eta, horren ondoren, kamera bere aurrean kokatzen da, plano kontrapikatu arin batek ahalbidetzen du bizitzan zehar hil dituen orein-burezur anitzak ikustea [F261 eta F262]. Jantzten duen kapela zuria ere [F263] bere buruaren gainean aureola distiratsua marrazten duela dirudi. Orein buru-hezur horiek deabruak dirudite, Chrisen aingeru-irudiarekin konbinatuta, izaera biblikoa ematen dio pertsonaia honi. Metaforikoki, Eastwoodek *cowboy*-erlijioso moduko bat marrazten du *Pale rider* filmean egin zuen bezala, infernuko fatxada euren apaintzeko deabruak hiltzen dituen.



F260



F261



F262



F263

Bestalde, aletegiko sekuentzia horrek erreferentzia ikonografiko bat ezartzen du 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, Ethan etorri den bidetik joango da, berriz ere etorri den basamortuan barrera [F264]. Chris Kylek atea ixten duen unea antzetzeko balio dio Eastwoodi, kamera aletegiaren barruan jarriz [F265], formalki bi obrak elkar lotuz. Gainera, bi pertsonaiak suntsitutako etxe batetik abiatzen dira —esplizituki *The searchers*en, errautsetan geratu den arrantxoa; inplizituki *American Sniper*ren, erasotuak izan diren AEBen enbaxadak.



F264



F265

Ethan Edwardsek Scar duen heinean, Chris Kylek Mustafa dauka, bere nemesia (aurrerago garatuko den bezala). Pertsonaia

protagonistek hilketak eta bortizkeria, orobat, aurrera eramateko aitzakia bat dute; antagonistek, berriz, ez. Hau da, Kylek egiten du Mustafak egiten duen neurri berean. Aitzitik, narrazioak argudio eta garapen psikologikoa eskaintzen dio frankotiratzaile estatubatuarri eta ez, ordea, honen etsaiari. 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; ez da gauza bera gertatuko Mustafarekin. Jakina, Chris Kylene 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 irakiarra hilko dituen unean, filmak sekuentzia moztu eta protagonistaren haurtzarora eramaten gaitu 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 duen Chris, printzipioz, inozoak diruditen andrea eta umea erailtzera —izan ere, hiltzen dituzten unean soldadu amerikar batzuk erasotzeko prest daude—. Esan bezala, pelikula honen protagonistak iragan bat, psikologia bat, kausa bat eta helburu bat dauka, baina honen isla-terroristak ez, Mustafak, alegia. Chrisek bere familia defendatu behar du eta bere aitak emandako ikasgaiak praktikan jarri. Horregatik, mozketak Kyle gazteak oreina tirokatzen duen unera eramaten gaitu, gogorra den arren, egitea beharrezkoa baita, Kyletarren ikuspuntutik.

Bitxia bada ere, Eastwoodek Kylene liburuaren atal berarekin irekitzen du filma, baina beste modu batera, filmean Chris lehengo ume bati eta gero bere amari tiro egitera behartuta baitago. Haurren heriotzak Eastwood gehien kezkatzen duten gaietako bat da, bere lanik helduenean gai errepikakorra dena (motiboa): gizarte amerikarraren errugabetasunaren galera. Eastwoodek, irudi eta soinu bidez, mende baldeko heroia ren ustelkeria aditzera eman nahi du, gaizkiari aurre egiteko, bere maila berean jarritz. Bidenabar, hori da, azken finean, Mugako Heroiak hobeto definitzen duen ezaugarria.

Scarrek bezala, Mustafak ez du inolako aitzakiarik bere hilketei logika bat aitortzeko, narrazioak ez du inoiz honen kausa azaltzen, psikologia ezaz eraikitako pertsonaia da eta. Obraren pertzepziotik Irakeko matxinoa arrazoirik gabeko izakia da, in-

darkeria erabiltzen duena bere helburuak lortzeko. Mustafa, Amerikar western klasikoko «indioa» bezala, gizatasunik gabeko pertsonaia da; bortizkeria praktikatzen dutenak inolako zentzurik gabe, gaiztoak direlako baizik ez.

Modu honetan, esan liteke Eastwoodek *The searchers*-en jorratzen zen gaietako bat berreskuratzen duela nolabait eguneratzeko. Marc Lee-k oso ondo argitzen du Faluyara heltzen direnean: «Ongi etorri Faluyara, Ekialde Ertaineko Mendebalde Basati berria». Izan ere, Chrisek (kontakizunaren amaieran) Irakeko gerra erabat uztea lortu duenean, eta Mustafarekin azken duelua izan ondoren, bere *cowboy* erroetara itzuliko da. Tayak bota batzuk oparitzen dizkio, berak gerrikoa apaintzen du gaztetan itzulinguruetako hebilla batekin, eta bere etxea zaintzeko erabiltzen duen errebolberra zorrotik ateratzen du. Indiar eta *cowboy*etara jolasten ari da Tayarekin, pistola bere gerriaren parean jarriz, zakilaren tokia hartuz [F266]. Gerra garaia atzean utzi arren, 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).



F266

Paradigmatikoa bada ere, Mugako Heroiaren ezaugarria ingurune basatiaren inguruko ezagutza zabala eta sakona da. Esan bezala, mugaz haraindiko kodea nola funtzionatzen duen ulertzen du. Aitzitik, Mugako Heroiak ez du balio komunitatean bizitzeko, bere ereduko gizon batek ez du lekuri zibilizazioan. Mugako Heroiak bere jakintza guztia herritarren eskura jartzen du, baina ez da sheriffa izatera iristen, legearen mugetatik ha-

rago baitabil. Herriaren alde sakrifikatzen da, gaizkileen eta bi-delapurren zakarkeria bera erabiliz, gaizkia irudikatzen duten horiei aurre egiten die, errugabeen zelatan egon ez daitezen. Ethan Edwardsek ez du tokirik eraikitzen lagundu duen komunitate batean, Mugako Heroi arketipikoari gertatzen zaion bezala.

Chrisen bere horretan gordetzen ditu ezaugarri horiek guztiak. Bere burua sakrifikatzen du Estatu Batuetatik, bizitza nazioaren alde kolokan eta arriskuan jarritz. Zentzu batean, Chris *outlaw* da, nagusien arau eta aginduei kasurik egiten ez baitie, xede handiagoa lortze aldera, familiaren babesari dagokionez; baina familia bi ikuspuntu desberdinetatik ulertuta. Alde bate-tik, familia militarra, AEBtako armada, Marineak eta Navy Seals konpainiak osatzen dutena. Bestetik, haragizko familia, Taya eta seme-alabak. Baina, Mugako Heroiaren izaerari dagokionez, az-pimarratu behar da honako hau: nahiz eta Faluyan egonda ospe handia lortu, Estatu Batuetan egonik (zibilizazioaren errepre-sentazio argia), blokeatu egiten da, ez du lekurik bertan. Chrisen bizitza, Navy Seal-en izena eman aurretik, guztiz latza eta de-sorekatua zen: ez zuen ez norabiderik, ez zentzurik ez eta ino-lako ahalik ere. Amaieran, AEBn bueltan egonda, antza, baliteke esatea badagoela maitasuna bere bizitzan, Taya eta seme-alabe-kin eraiki duen etxean, hain zuzen. Hala ere, gerrak eragin dion trauma psikologikoak ez dio uzten bizimodu arrunta aurrera era-maten. Hortaz, desegonkortasuna berriz ere agertzen da Chrisen bizitza izorratzeko. Sarahk (Taya ezagutu aurretik) neska-lagun oihak dioenez: «*cowboy* bat zarela uste duzu, itzulginguruka ibil-tzen zarelako. Ba ez zara *cowboy* bat, peoi bat besterik ez zara».

Bere bizitza militarren aurreko sekuentzietako batean, itzu-linguru batean kokatuta dagoena, «Arrakasta» izeneko moxal basati batek Chris zapaltzen du [F267]. Gure «heroia» lurrean erorita ez du «legenda» baten itxurarik, ezta inola ere ez. Sinbo-likoki, eszena honek esan nahi du Mugako Heroi bezala ezingo duela loriarik lortu komunitatearen muge barruan mantenduz. Are gehiago, bertan geldituz gero, zaurituta bukatzen du. Zentzu batean, «arrakastak» Chris zapaltzen du. Protagonistak armonia topatzen du kanpoan, atzerrian, gerran edo, hobeto esanda, bere Ekialde Basatian.

Kylek idatzitako autobiografian zaldiak hazi eta heziz ga-ratu zuen pazientzia handia azaltzen du (2015: 23). Filmean hori agertzen ez den arren, bere nortasunaren ezaugarri hura trans-mititzen duen trama bat dugu, Eastwoodek harreman semanti-koa ezartzen baitu Taya eta zaldi-librearen artean. Moxalak zau-

ritu ostean, Kyle-anai bikotea etxera doaz autoz. Bidean, Chrisek zaldi basati bati begiratzeko dio, bat-batean somatu dion berezitasuna bereizten saiatuz, egur zurizko hesi batek bananduta dagoen errepedearen paraleloan doana [F268]. Bitxia bada ere, zaldi honek Tayaren pertsonaiaren ezaugarri den ile beltz luzea amankomunean du [F269]; Sarahren (bikotekide ohiaren) ilearen argitasun ilehoriarekin talka egiten du [F270].

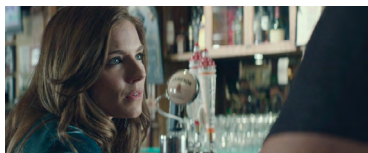
Taya ezagutzean izaera gogorra duen pertsona dela somatuko du, nortasun ezdeusekoa baita. Euren elkartzekoan zuria eta egurrezkoa den baranda baten albotik ibiltzen ari dira [F271]. Aurretik ikustitako barandarekin antzekotasun handia islatuz. Neurri batean, Chrisek beldurraren eta mesfidantzaren oztopoak gainditu ditu, eta Tayarengana hurbildu da. Azkenik, elkar sortu duten intimitatea elkarrekin igarotzen duten gauean islatzen da [F272].



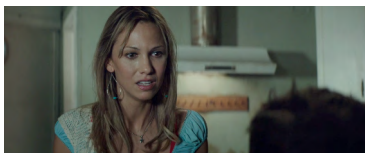
F267



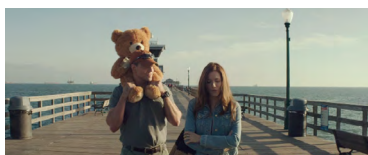
F268



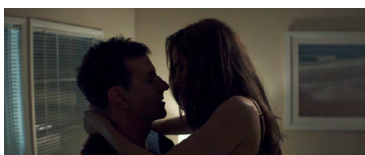
F269



F270



F271



F272

Izan ere, itzulinguruak Mendebalde Basatiaren birsortze ludikoa baino ez dira, mendebalde etxekotua, zehatzago esateko

(*Bronco Billyn* ikusi den bezala). Benetako *cowboy* duina izateko aukera Ekialdeko Basatian sartzen denean agertzen da, irailaren 11ko atentatuaren ondorioz. Ethan Edwardsek ekialdetik Estatu Batuetako mendebaldera bidaiatzen duen bezala, basamortua zeharkatuz, modu simetrikoan, Chris Kylek Mendebaldetik Ekialdera mugitzen da, Irakeko basamortuan sartuz.

Jainkoa, aberria eta familia

Chris Kyleren kode morala oinarritzko hiru kontzeptuk definitzen dute: «lehenengo Jainkoa, bigarren aberria eta, azkenik, familia» (Kyle, DeFelice eta McEwen, 2015: 19), ordena hierarkiko horretan. Hau da, erlijioak Chrisen bizitzan duen eragina erakusten digu Eastwoodek; honen ondoren eta bigarren ordenan, aberria. Kontakizunak Kylen ibilbide formatibo-militarrarekin jarraitzen du, Ameriketako enbaxadetako atentatu terroristek eta New Yorkeko irailaren 11ko atentatuak eraginda; azkenik, eta horregatik hain zuzen garrantzi gutxien daukana, Taya: nahiz eta sufitzen ikusi, eta ia erabat suntsituta egon arren, Chrisen bere Armada lehenitsiko du, familia bigarren maila batean utziz.

Chris Kyleren zeregina, beraz, familia babestea da. Merwinek «familia» ideia hori hiru esparrutan banatzen ditu: «odolkidetasuna (gurasoak, Jeff, Taya, etab.), Seal familia eta familia kolektibo gisa barneratutako nazio amerikarra» (2016: 36-37). Maila «lurtarrean», Chris Navy Seal hutsa da, eta terrorista irakiarrek soldadu estatubatuarrek hiltzea saihesteko dago guda horretan.

Haatik, ikuspegi erlijiosotik, Chris Kyle Jainkoaren morroia da, bere artaldea otsoengandik babesten duen artzain txakurra, alegia. Wayne, aitzak azaldu zion bezala, gizakia hiru kategoriatan banatzen da: batetik, ardiak daude, «pentsatzen dutenak gaitza ez dela existitzen», 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».

Hiru kategoriatan horiek betirako moldatuko dute protagonistaren ikuspegia. Eta Eastwoodek, Wayne botatako ideia horri forma zinematografikoa emango dio, guztiz primitiboa, suntsitzailea eta borrokalaria dena, hain zuzen: hasteko, ikastetxe bateko jolasparkearen 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

kokatuta, erdigunean dauden beste bik borrokan jarrai dezaten animatzen du [F273]. Aurkarietako bat bere etsaia baino askoz sendoagoa da: nabarmenki nagusitzen ari da. Haurren multzotik, bat agertu eta indarkeriaren zirkuluan sartzen da: Chris Kyle — artzain txakur babeslea— [F274], bere anaia txikia zen Jeff —ardia— lurrunten ari zen zapaltzailearen —otsoa— kontra doana. Modu erraz honetan, Eastwoodek irudietan transmititzen du Kyle jaunak hitzez azaldu duena. Hiru pertsona, hiru kategorია, hiru jarrera eta emaitza bakarra. Hitzaldi berbera: bata, fonetikoa; bestea, zinematografikoa.



F273



F274

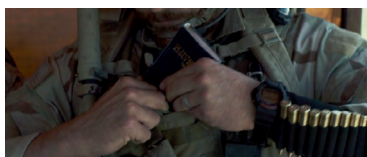
Eszena honek, bere sinpletasunean, *American Sniper*rek helarazi nahi duen mezu osoa gordetzen du, gizakiari eta bere izaki ontologikoari dagokienez. Nick Pinkertonen arabera, pelikula hau «gizonen, haurren eta armei buruzkoa da» (2015: 62). Lehenik eta behin, sekuentzia honen protagonistak umeak izatea erabaki izana gizakiaren nortasunari buruzko hausnarketa bat helarazteko bidea da: bortizkeria haurrak garenetik dakarkagun ezaugarria baita, gure nortasunaren barren-barrenean ezkutatzen 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 haurrek bi aurkarien inguruan marrazten duten zirkulua, espezie bezala definitzen gaituen indarkeria espiral etengabearen sinboloa da, historian sekula amaierarik eman ez zaiona. Horrez gain, haurrak dauden hondarrrak (edo harea) Irakeko basamortua iragartzen du, non etorkizuneko Kylek borrokatu beharko duen.

Chris-ek gainerako haurren gainetik gailentzeko erabiltzen duen indarkeriak oihartzuna izango du filman zehar. Izan ere, armadaren gainerako soldadu guztien artean —haurren taldean— nabarmentzen da, guztien artean hilgarriena izateagatik. Kyle jaunak bere seme-alabei ohartarazten die: berak ez du

ardirik hazten eta ez du otsorik izango etxean. Hori dela eta, gerrikoa erakusten die, mehatxu eta ohar gisa: errudun baten kontra eginez gero zigorra jasoko dute. Izaera zigortzaile hori funtsezkoa da Chris Kyle heldua nolakoa den ulertzeko, aurre-rago ikusiko dugun bezala. Elizak pisu eta garrantzi handia eduki du Chrisen hazkuntza eta heldutze prozesuan. Haurra zelarrik, meza batetik Biblitxo bat lapurtzen du, kontakizun osoan zehar laguntzen diona [F275], balen-aurkako txalekoaren azpian ezkutatzen baitu (Irakeko misio bakoitzean) [F276], edo, Alejandro Botíak dioen bezala, «Betebeharraren Tourrak» deitzen duena (2017: 57).



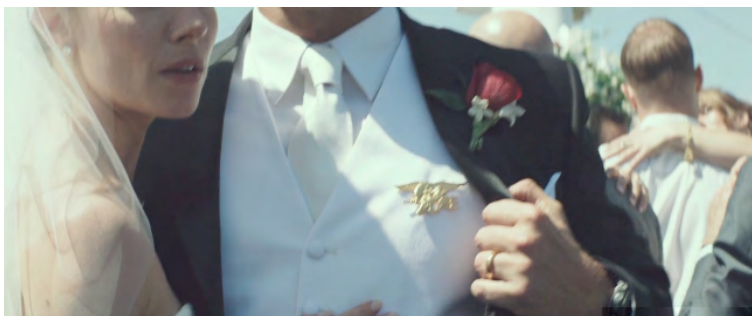
F275



F276

Ikusizko metafora horiek guztiak errepikakorrak dira narrazioan zehar, eta balio dute maila sinbolikOan ulertzeko, ikus-entzunezkoekin batera. Chris Kyle, arestian esan bezala, Estatu Batuetako zein Jainko Sortzaileko soldadua da. Hori dela eta, uniformearen azpian haurtzaroko Biblia hura ezkutatzen du, bere bihotzetik hurbilago eta, horregatik, berarentzat garrantzitsuena den elementua.

Ikur- eta uniforme joko hori Chris eta Tayaren arteko ez-kontza egunean errepikatzen da. Bere esmokinaren jakaren gainean arrosa gorria darama, emaztearekiko sentitzen duen maitasuna irudikatzeko. Hala ere, azkenean Irakera joan behar duela 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, epidermikoagoan; bera eta Jainkoaren artean, armada dago. Ez dezagun ahaztu: lehenik Jainkoa, balen aurkako txalekoaren azpian; gero Navy Sealak, hau da, aberria; eta azkenik, gainazalean, Taya-arrosa, maitasuna, esmokinaren jakan.



F277

Chris Jainkoaren soldadua den heinean, zenbait elementu plastikok osatzen dute bere nortasunaren alde hori. Alde bate-tik, haren erriflearen ikusmirak gurutze bat marrazten du [F278]. Lehenik ikusi dugunaren oso parekoa: meza sekuentzian era-kutsi diguten gurutze zeltarekin lotuta dago, zirkulu batean da-tzana [F279]. Hortaz, zirkulua gehi gurutzea, Jainkoaren ikurra, baita frankotiratzaile batena ere. Gainera, jainko batek egin be-zala, berak erabaki dezake nor hil eta nor ez. Chris Kylek berak autobiografiaren hasieran kontatzen duen bezala, bere lehen bik-tima kideei granada bat botatzera zihoan emakume bat izan zen. Hasieran ezbaian ibili bazen ere, Chrisek aise ulertzen du etsaiak etsaiak direla, euren tankera gorabehera. «Gizatasuna kentzen die (...) Ez du axola gaitzak hartu ahal dituen forma anitzak» (Cohler, 2017: 80). Hori izan liteke, labur esanda, Chris Kyle edozeini tiro egiteko ahalbidetzen diona.



F278



F279

Hori ez da Eastwooden film batek etsaiak metaforikoki «gu-rutziltzatzen» dituen lehen aldia: Harry Callahan sagaren pro-tagonista izanda —*Dirty Harry* (Don Siegel, 1971)—, polizi honek (oso) urrutitik tiro egin behar du (Chris Kyle bezala), beis-bol-zelai bateko punta batetik bestera [F280 eta F281]. Escor-

pio (aurkaria) geldiarazi behar izan du, San Franzisko hiria bel-
durtzen dabilen psikopata. Bitxia bada ere, antagonista honek
hiltzeko duen berezko modua frankotiratzaile-isila batena da.
Harryk, aldiz, bere zaratatsua baino zaratatsuagoa den Magnum
44 errebolberra erabiltzen du.

Escorpiori tiro egiten dionean hankan zauritzen du; odo-
letan blai, lurrera doa eta «kasualitatez» elkarrekin gurutza-
tzen diren bi lerro zurien gainera erortzen da. Honela, sinboli-
koki, Harryk gurutziltzatzen du bere etsaia [F282 eta F283], bere
mendeku pertsonala (eta formala) gauzatuz. Aldez aurretik, hil-
tzaile psikotiko honek zementuzko gurutze erraldoi baten pean
Harry jipoitzen du, inspektorea erailtzeko asmoz. Kontuak kontu,
Callahanek bereak eta bost ematen dizkio Escorpiori, legetik at
dauden metodoak erabiltzen baditu ere [F284 eta F285].



F280



F281



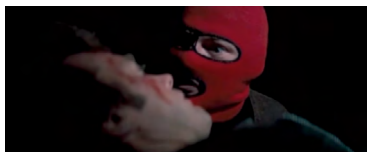
F282



F283



F284



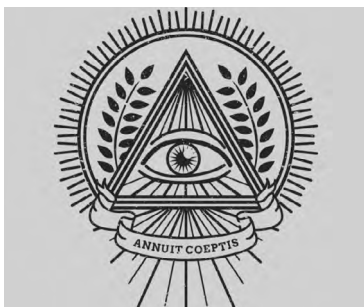
F285

Bestalde, Chris Kyle-n ikusmira-teleskopikora itzuliz, begia
kokatzen duen tokian norbait hil daiteke eta badirudi Jainkoa-
ren begiradak zuzentzen duela. Filmak «Probidentziaren begia»

gogorarazten duen plano bat osatzen du, «Begi panoptikoa» edo «Delta argitsua» bezala ere ezagutzen dena: kamera teleskopioaren aurrean jarritz haren begia handitzen du [F286], efektu erabat deigarria eratuz. Ikur honek Sortzailearen zaintza irudikatzen du gizateria osoan [F287]. Metaforikoki, Chrisek Iraken duen zeregina oso antzekoa da: nonahikoa izan behar du, goi-posizio edo eremu batetik zaindu behar du gainerako soldadutza —teilatu-peak— (Jainkoak zerutik egiten du).



F286



F287

Idea hori indartu egiten da plano hori bera Mustafaren kasuarekin alderatzean: narrazioak ez du inoiz efektu-optiko bera sortuko obraren pertsonaia antagonistarengan. Kamera bere erriflearen aurrean jartzen denean, apuntatzen duen unean, zirkulu ilun bat besterik ez da erakusten, non ezin den begirik atzeman [F288]. Horrela, Chris (eta ez Mustafa) da kontakizun honetan Jainkoaren borondatea ordezkatzeko duena. Ondorioz, talka erlijiosoa osatzen da.



F288

Chris-ek nazio amerikarraren etsaiak hiltzen ditu gurutzearen izenean. 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: ez da horrela jazotzen. Mustafaren teleobjektiboak ez du Chrisen gurutzea osatzen. Izan ere, bereak kurba bat marrazten duela dirudi (beheko ezkerreko izkinan), sinbologia islamistaren ilargi erdia gogorazten duena [F289].



F289

Nemesia

Chris eta Mustafa antzeko pertsonaiak dira, eta euren desberdintasun eta antzekotasunak maila formalean (eta narratiboan) islatzen dira, ikusi ahal izan den bezala: bai Chris-ek eta bai Mustafak familia bat osatu dute [F290] (izan ere, narrazioak iragan duina ematen dio pertsonaia antagonistari); biak distantzia-luzeko soldadu profesionalak dira. Trebetasun horren ondorio da etsaien artean lortu duten ospea, hurrenez hurren. Amerikar tropek Chris-i «Legenda» ezizena ematen diote (bere pistolari onenak mitifikatzeko joera estatubatuarrenaren sintoma dena). Irakeko matxinatuek, aldiz, «Ramadiko deabrua» deitzen diote —filmean aipatzen ez den arren— bere irudiaren inguruan sortutako Bibliako soldaduen irudia osatzeko balia daitekeen 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 nagusia.



F290



F291

Era berean, *Al Qaeda*k prezioa jarri protagonistari: Gurutzatuen gurutzearen tatuajea duen gizona, Erdi Aroan islamaren aurkako borrokaren ikur gorena. Gurutze hura ezkerreko besoan tatuatuta darama eta bere etsaiek ezagutzen dute. Izan ere, gurutze horrek Chrisen kausa irudikatzen du, borrokan jarraitzera bultzatzen duen arrazoa. Gurutzatuek «Lur Santuan» (Jerusalem) egin bezala, Islamaren hedapenaren kontra aritzen da Chris (ez, berez, erlijio honen aurka, baina kasualitatez matxinatuen, arerioen, sinesmena dugu eta soldadu estatubatuar honek paralelismoa gauzatzen du Gurutzatuen ikurrarekin). Horregatik, bere tatuajearen gurutzea elorri antzeko alanbre bat irudikatzen duen tribal baten gainean dago: ez dira pasako [F292an ikus daiteke tatuajea]. Ongiaren eta gaizkiaren lurrak mugatzen dituen muga.

Aitzitik, Kyleren gurutzeari talka eginez, Mustafaren —«nemesiaren» (Rehm, 2015: 93)— ikurra erriflea da: AK-47a. Mikhail Kalashnikovak sorturikoa Sobietar Batasunean, Gerra Hotzean. Munduko eraso-erriflerik ezagunena da, bere eraginkortasuna eta erabilera erraza dela eta. Gainera, munduko mugimendu iraultzaile ia guztiek erabili izan duten arma dugu, batez ere, kapitalismoaren kontrako eragileek XX. mendeko bigarren erdian zehar. Bidenabar, luzemetraiak irekitzen duen plano hondo beltz batean datza (hau da, entzun baino ez dugu egin), non antzeman daitekeen gauza bakarra «Al-lahu-àkbar¹⁵» oihukatzen ari den gizon baten ahotsa den, eta hondakinen artean aurrera doan tanke baten gorpilen soinuarekin nahastuta: bi kulturen arteko entzun-gaien oposizio bat gehiago.

Horregatik, errifle horrek Estatu Batuen inperialismoaren aurkako borroka sinbolizatzen du: matxinada hobekien irudi-

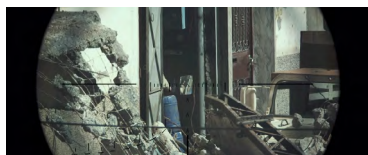
¹⁵ «Jainkoa handia da» itzulua.

katzen duen arma. Izan ere, Afrikako eta Ekialde Ertaineko estatatu batzuetako banderek AK-47a daramate euren nazioaren ikur gisa. Oposizio sinboliko hori Chris Kyleren buruarengatik eskaintzen dituzten sari kartelen bidez islatzen da filmean. Bere Gurutzatu gurutzearen eta Mustafako erriflearen arteko borroka dialektikoa ikusten baita argi eta garbi [F292].



F292

Ispilu baten bidez ikusten du Mustafak Chris lehen aldiz [F298]. Metaforikoki, ez da keinu inozoa, bi pertsonaiak bata bestearen isla baizik ez baitira, bata bestea ezabatu beharrekoa. Horregatik, Mustafak, Chris garaje baten atzean ezkutatuta dagoelaz jabetzeaz, *cowboyaren* kontra egiten du tiro, ispilu batean asmatu [F293 eta F294]. Bietako batek bestea hil egin behar du. Bata otsoa da bestearentzat, biak euren artaldeetako artzain zakur bezala hartuz.



F293



F294

Chris gaizkia mundutik desagerrarazteko borrokan ari da, esan bezala. Bere kausaren erlijio-zentzu horrek armadan izena eman zuenetik garatu zen. Narrazioaren hasieran, entrenamen-

duan zehar, pelotoi osoa zizelkatua da, literalki zein metaforikoki, munduko soldadurik onenak izan daitezen. Fisikoki, «Marvel komikietako heroiak» (Cannon, 2013: 7) bezala moldatuta daude. Horrek zentzua hartzen du aurrerago, tropel horrek guztiak *The punisher*-en burezurraren ikurra hartzen baitu. Bitxia bada ere, narrazioak, aurretik, Garth Ennisek idatzitako *Omnibus 1* liburukia erakutsi du, Bigglesek heroi honen komikia irakurriz Estatu Batuetako kanpamenduan [F295]. Bertan, Frank Castlek (*The punisher*-en protagonista) Vietnamgo Gerran izan zuen ibilbidea kontatzen da [F296].



F295



F296

Chris Kyle artzain-txakurraren izaera eduki arren, hori ez da nahikoa «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 eta McEwen, 2015: 35) eta horrek zentzua hartzen du gero Kylek irabazitako ezinenarekin, «Ramadiko Deabrua», hots, bera jadanik infernutik igaro den soldadua baita. Eastwoodek filmaren lehen ekitaldikiko sekuentzia batean infernu hori zertan datzan erakusten digu eta, aldi berean, narrazioaren esanahi biblikoen jokoa areagotzen du: zazpi egun (eta gau) ematen dituzte praktikak egiten soldaduek, burua, arima, bihotza eta —batik bat— gorputza leher eginda bukatu arte. Sinbolikoki, gizon horiek buztina bezala zizelkatuak dira: su, lokatz eta urez, euren buztinileari (kasu honetan, instruktoreek) iruditzen zaion forma hartzen duten arte [F297-F298-F299]. Chris bere sortzailearen zeramikaren emaitza da.



F297



F298



F299

Beste proba batean, Chris objektiboaren gainean apuntatzeko erabiltzen ez duen begia ixtera behartzen dute, «begi ahula» bezala deitua. Berak argudiatzen du, itxiz gero, ez dituela inguruan dauden elementuak ikusten: Chris-ek suge bati tiro egin nahi dio [F300], dianatik gertu dagoena. Sugea ez da mehatxu bat frankotiratzailearentzat, ezta haien instruktoreentzat ere; fisikoki arriskurik sortzeko ezinezkoa den distantzia batean baitago. Hala ere, Chris-ek tiro egiten dio [F301]. Hasieran punteriarren eta ikusmen onaren alarde hutsa dirudi arren.



F300



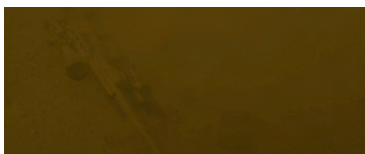
F301

Tiro horrek aurrerago gertatuko dena iragartzeko balio du: hasieran oso urrun eta ia antzemanezina den sugea; amaieran, suge berria akabatuko du, Mustafa, bi kilometroko distantzian dagoen aurkaria eta, gainera, ezkutatuta. Norrisek dio, bere tiroa, «Jainkozko indarrek» (2015: 71) zuzentzen dutela, mirari hutsa dela. Chris-ek, orain ere, gaitzak hartu duen forma berria ezabatzen du: lehenik sugea; gero, Mustafa [F302]. Era berean, bai siriarra eta bai narrastia isilpean kamuflatzen eta herrestatzen dira, euren biktimak hiltzeko leku aproposan kokatzeko: ehiztari mota bereko animaliak.

Edonola ere, emaitza bera da: Chrissek mehatxua ezabatu eta bere gizonak babesten ditu. Izan ere, tiro hori da bere burua Irakekin lotzen zuten eskuburdinetatik askatzea ahalbidetzen diona. Mustafa hil ondoren, gerra ahaztea lortzen du hondar ekaitz batek dena irensten duen bitartean, bere arma barne [F303]. Atzean utzi du, bere aitaren esanen kontra: «Ez utzi inoiz zure arma lurrean botata».



F302



F303

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. Horrek beti oinazetzen du gizakia. Irakeko lurra lehen aldiz zapaltzen 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 harrapatzeko zulatzen dituzten zirkuluetatik hasita. Horiek beren baitan erortzeko zorigaitza duenaren heriotza zuzena suposatzen dute [F304]. Gero, gainera, armak ezkutatzeko terrorista baten etxean aurkitzen duen zulo berak ere forma zirkularra du [F305].



F304



F305

Indarkeriaren espiralak gizakia oinazetzen duela esan da atal honen hasieran. Hori da, hain zuzen ere, film luzearen amaieran East-

woodek hondar ekaitza eskaintzeko baliatzen duen arrazoia: ekaitz hori da gizaki guztiok, hondarrean jolasten duten haurrak barne, harapatuta gauden zirkulu bortitzaren adierazgarririk handiena.

Heriotzaren bi agente horien arteko borroka intimoagoa da filmak aurrera egin ahala. Hasieran, talde bakoitzeko morroi sinpleak baino ez dituzte hiltzen. Chris-ek bere begien aurrean jarzen den terrorista bakoitza hiltzen du, eta Mustafak gauza bera egiten du. Halere, dena aldatzen da Chrisek eta bere gizonek «Harakina» aurkitzea lortzen dutenean, Arkawiren konfiantzazko gizona (Al Qaedaren hurrengo buruzagia izango dena, alegia). Gizon honek bere zulagailu beldurgarria erabili du haur baten hanka zauritzeko: antza, estatubatuarrekin elkarlanean harraptu duten gizon baten aurkako zigor gisa. Harakinak oso argi azaltzen du: «Haiekin berba egin, haiek bezala hil».

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, betiereko itzulera bat iradokitzen dute: denak egitura zikliko eta tautologiko bati eusten dio.

Indarkeriarekin batera gertatzen den zirkulartasuna egoera inozenteenetan ere agertzen da. Adibidez, lantegi mekaniko batean egonda, protagonistak gogoratzen du Harakinak erabili ohi zuen tortura-tresna auto-lantegi batean sartzean, gogora datorkio umearen beldurra eta oinazea langilearen talka-pistola¹⁶ entzutean [F306]. Chris, psikologikoki, Iraki lotuta dago: berak atse den hartzen duen bitartean, Mustafa marinak hiltzen ari da. Ezin izango du deus pentsamendu hori burutik atera.

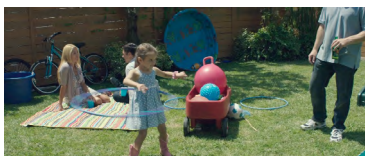
Beste sekuentzia batean, behin Chris gerra atzean uztean lortu duela, neskato bat *hula-hoop* batekin jolasean dabil. Hula-hoop hori, aipagarria ez dirudien arren, funtsezkoa da indarkeriaren sentsazioa ulertzeko [F307]. Esan bezala, indarkeria amaiezinarene sentsazioa gerratik haratago doa. Etxean ere, Chrisek guda egoeratan pairatzen zuen estresa jasaten du une zehatzetan. Honetan, kamerak *hula-hoop*ean eteten da, ikusleak ondo bereizteko ekinga gune oroen artean. Tankeen gurpilak bezala, edo helikopteroen helizeak bezala, bai eta

¹⁶ Auto baten gurpilaren azkoinak desdoitzeko tresna.

teleobjektiboaren forma zirkularra bezala ere, *hula-hoop* horrek Chris guda egoetara eramaten du.

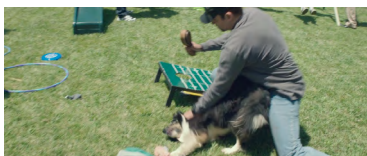


F306



F307

Sekuentzia horren zenita helduko da Chris, nahigabe, gerrikoa erabiltzen duenean maskota errugabea zigortzeko. Bertan dauden guztiak zur eta lur geratuko dira [F308]. Kyleren alde zigortzaile hori, obraren hasieran jada iradoki zen, bere aitak, gerrikoarekin, otso bihurtuz gero zer gertatuko zen ohartarazten dienean [F309]. Argi dago oraindik protagonistak ezin (izan) duela atzean utzi Irakeko gerrak dakarren estresa, eta horren sintoma da txakurrarekiko duen jarrera. Gerrikoa, bidenanar, larruzko uhala denez, zartailuaren aldaera gisa har liteke.



F308

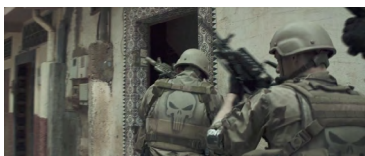


F309

Navy Seal-el ez dute «Harakina» harrapatuko terrorista hau aurkitzeko bigarren saiakeran-kanpainan, Marvel frankiziako *The punisher* heroia-aren garezurra izango dute ikur [F310 eta F311]. Orain beraiek izango dira matxinatu-terroristen jarrera basatia zigortuko dutenak.

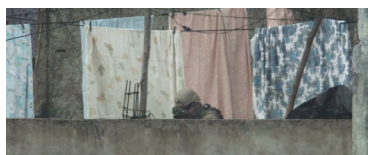


F310



F311

Hortaz, etsai honen ezkutalekua topatu eta gero ehizatzen dute. 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 garatzen da; Mustafa ezkutatuta dago, biktima baten bila eta zain. Chris eta Biggles barealdi batean daudenean, tiratzaile siriarrak Biggles ikusi eta zauritzen du. Bere odolak esekitoki batean zintzilikatutako maindire batzuk zipriztintzen ditu. Sekuentzia honen alde metaforikoa oihalen kolore eta forman ezkututzen da: badirudi Estatu Batuetako bandera modu dekonstruktiboan marrazten dutela [F312]. Zentzuzkoa da horrela izatea, Mustafak bandera amerikarra bere seme baten odolarekin zikintzea lortu izana justifikatzen baitu [F313].



F312



F313

Indarkeriaren espirala gero eta estuagoa da, bi frankotiratzai-leak gero eta hurbilago baitaude. Marc Leek, Chrisen beste lagun batek, ederki 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, ezustean, siriarrak berriz ere estatubatuarrak harrapatzen ditu; oraingoan, Marc bera da galtzaile irtengo dena.



F314

Bere hiletan Eastwoodek berriro errepikatuko du jada ohikoa bihurtu den baliabide formala. Heriotzaren etengabeko zentzu biribila irudikatzen, une hura antzezteko aukeratutako hilerrian altxatzen den zuhaitz berde handia dugu protagonista [F319]. Zuhaitzaren funtzio esanguratsu hau, heriotzarekin batera, *The outlaw Josey Wales*ekin esploratu zuen, eta, urte batzuk beranduago, *Unforgiven*ekin ere bai.

Horrela, Chrisek Mustafa jarriko du bere zerrendako lehen postuan, bere kideen heriotza zigortzeko. Mustafa bi Navy Seal hiltzeko gai izan da. Hilketa horiek guztiek, begiz begi, gizakia-
ren esentzia primitibo, suntsitzaile eta borrokalaria egiaztatzen dute. Amaiera tiratzaile baten hilketa baten esku helduko da: bietako batek bestea hiltzen duenean.

Chris Kylene heriotza

Jason Hall gidoilari eta ekoizleak luze elkarriketatu zuen Taya Kyle. Hasieran, istorioa Chris Iraketik itzuli eta gero bukatuko zen; 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 kontakizun bihurtu zen. Bere bidaia osoago bihurtu zen, Iraken historia, bere elezaharra eta itzulera-bidea; nola bere deabruak garaitu ondoren, beste beteranoei laguntza ematen murgiltzen den bere irabazi asmorik gabeko jarduerekin. (Jason Hall en Kyle, Pierce eta McEwen, 2012: 374)

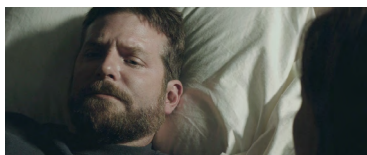
Hori da, hain zuzen ere, gerra-narrazio garaikideek jorratzen dutena. Bigarren Mundu Gerran girotutako filmetan ez bezala; horietan tropel baten bizitza ekintza militarretan bakarrik esploratzen zen. Gerra-zinema garaikideetan soldaduak etxera bueltatzen direnean jasan behar dutena antzezten da, «banakoari 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: familia-gizona da; bestetik, «Seal» bat da. Horrek, gerra uzteko zailtasuna dakar. Behin baino gehiagotan itzultzen da Irakera, berak horrela nahi duelako, eta ez mi-

litarki derrigortua dagoelako. Egiten duen misio bakoitza aurreako baino arriskutsuagoa da. Egoera horretan, Tayak (Marc Leeren hiletara joan ondoren) ohartarazten dio 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 jarraitu edo erlazioa bertan behera. Formalki, banaketa honek, bi pertsonaien aurpegia iluntzen du [F315 eta F316].



F315



F316

Tayak, oro har, Irak gorroto du, eta, bereziki, Navy Sealak, bere senarra eraldatu dutelako. «Heroi-salbatzaile batetik heroi-biktima batera» (Rehm, 2015: 93) prozesu eraldatzaile motela erakusten du filmak. Etxera itzultzen den bakoitzean bizi-modu arrunt batera egokitzeke etengabe borrokan ari da Chris: bere baitan galduta dirudi, fisikoki bere familiarekin egon arren, emozionalki eta baita psikologikoki ere, oso urrun dagoela ematen du, eta horrek kalte handia e(ra)giten dio bere familia-bizitzari. Tayak senar militar baten zama psikologikoari aurre egin behar dio. Gerratik itzuli ondoren, Chris pertsona bera ez dela ikusiko du.

Tatuajeetatik hasita, bizitzarekiko duen jarrera askoz ere la-tza eta ilunagoa da. Besteak beste, isilik geratzen da itzalitako te-lebista 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 begiratuz [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 ikus-teko eta, hala ere, ez da gai bere barnean gertatzen denari begira-tzeko.



F317

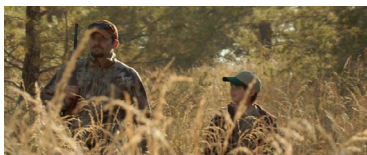


F318

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 eta jasan izan zuenagatik erabat nahastuta, beterano honek Chris Kyle hil zuen.

Aurretiago esan moduan, Chris Kylen familia bi ulermen eredueta banatzen da: batetik, odolkidetasun genetikoa markatzen duena: Taya eta seme-alabak; eta, bestetik, beste odolkidetasun mota ahalbidetzen duen familia ideia: AEBko Armada. Azken ikuspuntu honetatik abiatuta, esan genezake nolabait Chris Kyle bere familia ez-biologikoko kide baten eskutik hil zela, baina, azken finean, senidea: Eddie Routh soldadu ohia.

Chris Irakeko Gerrako beste beterano batzuekin txango terapeutikoetan irteten da. Tiro guneetara eramaten ditu eta franko-tiratzaille teknikak irakasten dizkie. 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.



F319



F320

Eastwoodek, modu manikeo eta sinplifikatu honetatik, gertaera historiko baten inguruko filma kontatzen du, Irakeko Gerran, benetako pertsonaia bati buruzkoa: Chris Kyle. Eta hori guztia, giro mitiko batean bildua: westerna. Estatu Batuak Irak

inbaditzera eraman zuen gatazka bezain konplexua, zibilizazioaren eta basakeriaren arteko borroka dialektiko soilean bihurtzen du: errazten du, ulergarri bihurtzen du, western klasikoenak, haren hastapenetan egin bezala. Eastwoodek «legenda» baten irudia desmitifikatzen du. Ironikoa bada ere, Iraken inork lortu ez zuena, Amerikako Estatu Batuetako soldadu ero batek gauzatu du: Ramadiko Deabruarekin akabatu. Hots, zentzu batean, ez da erabaki inola ere inozoa zuzendari kaliforniarrak egindakoa. Irakeko Gerrari buruzko hamaika kontakizun eta istorioen artean aukeratu izana Chris Kyclerena. Badirudi, antza, arrisku-tsuagoa dela inoiz egon den frankotiratzailerik hilgarri batentzat AEBtako soldadu traumatizatu bat, gobernuak erabat ahaztua duena, baita abandonatua ere, Irak osoan topa daitezkeen terroristak baino.

3.2.3. *Gran Torino*

«You want to know what it's like to kill a man?
Well it's goddamn awful, that's what it is»

SINOPSISIA

Walter Kowalski agurea, Koreako Gerraren soldadu ohia, haren bizitzaren amaierara heltzen ari da eta, tamalez, bakarrik: emaztea, Dorothy, hil berri da; bere familia —Mitch eta Steve semeak— (eta horien seme-alabak) gorroto du; eta hori gutxi ez, Detroiten betidanik bizi den auzoa asiar bizilagunez lepo dago (Walt arrazista baino arrazistagoa da). Bere etxearen aldamenean Vang Lor familia bizi da, Hmong etniakoa, Asiako hego-ekialdeko mendietan jatorria duena. Bertan bizi dira Thao —gazte ahul eta lotsatia—, bere arreba Sue —bera baino nagusiagoa (eta autoritarioagoa)—, bere ama Vu eta amonarekin batera.

Etxeke atarian ematen du denbora guztia, egunetik egunera ez du ezer egiten; gehien jota, garagardo-latak hartu, Daisyrekin (txakurrarekin) egon eta auzokideak gorrotatu, batik bat, Vang Lor amonarekin gorroto-begiradak gurutzatzen ditu. Thaoren lehengusua, Spider, kaleko banda baten liderra, mutikoa errekrutatzen saiatzen da, euren menpe edukitzeko. Horrela, bandaren kide izatekotan 1972ko Ford Mustang Gran Torino lapurtu beharko du, Walteko garajearen atsedean hartzen duen altxorra.

Bada, Thao bataiatze hori gauzatzen saiatuko da: auzokidearen etxean sartuko da, gauzez eta ezkutuan —ahal duen neurrian—. Izan ere, Waltek zeozar entzun, iratzarri eta mutikoa haren garajearen gainean egiten du. Koreako sasoiko erriflea eskuan hartuta, Thao etxetik kanporatzen du: mutikoa hil zorian egon da.

Biharamunean, Spiderren bandak Wang Lor familiaren etxera itzuli eta borroka bat hasiko da. Thao haiekin eramaten saiatzen dira, eta senideak nerabea defendatzen saiatzen dira. Waltek gatazkari amaiera ematen dio Spider taldea uxatuz eta erriflearekin apuntatuz. 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. Horregatik, Vu-k, bere amak, Waltentzat lan egitera behartzen du, kaltea orekatzeko. Elkar ematen duten egun horietan zehar, agurak kode-moral berri bat eskaintzen dio mutikoari, hark errespetatzen dituen balioak erakusten dizkio. Horri esker, Vang Lor gazteak bere bizitza zuzendu du, besteak beste, gustuko duen ogibidea aurkituz. Hala ere, dena ondo doala dirudienean, Spiderrek eta bere gizonak berriro jazartzen dute. Erantzun gisa, Walt gaizkia errotik moztzen saiatzen da, taldeko kide bat jipoituz. Hori dela eta, bandak Sue bahitu eta bortxatzen dute, ondoren, bere familia barruan dagoela jakinda, bere etxea tirokatzen dute.

Indarkeria maila horrek Walt ere harritzen du, eta haiekin akabatzeko prestatzen da. Sotoan mendeku grinaz betetako Thao giltzapetu ondoren, bakarrik jotzen du talde osoaren aurka, euren etxera: azken duelua izatera. Horiek, Waltek pistola bat atera behar zuela sinetsiz, hori egiteko keinua egiten duenez, metrailetekin tiroka hiltzen dute. Izan ere, Walt armarik gabe zihoan. Beraz, poliziak bandakideak espetxeratzen ditu. Waltek bere Gran Torinoa Thaori utziko dio oinordetzan, bere semeen harri-durarako, horrek autoaren legezko jabeak zirela uste baitzuten.

ANALISIA

Gran Torinok jakinduria finez laburbiltzen ditu bere (zin)egilearen filmografiaren ezaugarri tematiko eta formal guztiak. «Zahartzeari, borroka etnikoari, klase-nahigabeari eta hiri-indarkeriari buruzko gogoeta eskaintzen du» (Redding, 2014: 2). Eastwoodek bere bizitzako motxilan bildu dituen baliabide guztiak praktikan jartzen ditu (soilik behin ikusita sinplea eta arketipikoa dirudien

gidoi batean) aurreko filmetan garatu dituen gai eta kezka guztiak jorratzeko. Gainera, ohiko estrategia narratibo eta formalak inoiz baino hobeto erabiltzen ditu filmari lengoia zinematografiko dotore eta klasikoa atxikitzeko.

Reddingek aipatutakoaz gain, azterlan honetan beste hainbat gai eta auzi topa ditzakegu. Besteak beste, benetan gertatzen denaren eta adierazten denaren arteko talka, justizia ordena sozialaren irudikapen gisa; errugabetasunaren galera bortitza; mendekua oreka-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 zaharkitu horren barnean dago: lehen AEBen bihotza zena (GM-en sorlekua), orain atzerritarrez lepo dago; gai horien guztien artean, hala ere, bada bat gehiago nabarmentzen eta taupadaka ari dena filmaren bihotzean, Eastwoodek bere bizitza osoan jorratu duen gaia: westerna, bere narrazioen ardatz egituratzaile gisa. Hau da, western klasikoan ez bezala, zeinetan heroiak herri berri batera iristen, oraingo honetan herri berria da heroien etxearen aurrean azaltzen dena, tipi-tapa gertatutako prozesua izan bada ere, horrela jazo da eta, Walt ohartu denerako, bera da haren auzoaren izaki arrotza.

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 eskarmen-tugabea —egunen batean kargua hartu eta bere gain hartzeko—; bere borondatea gauzatzeko indarkeria erabiltzen duen gaizkiletaldea; sheriffaren eskutik erreskatatua izan behar duen «neskatia»; eta mundu baketsua eta basatia banatzen dituen mugak.

Mendebalde Basatia Detroiteko asfaltoan

Lan honetan ageri dira westerna hoberen definitzen duten ezaugarri tematikoak. Jean-Christophe Cloutierrek oso hurbilketa interesgarria egin du horren inguruan. Egile honen ustez, *Gran Torino* Clint Eastwooden «azken westerna» da (2012: 110); eta bere analisiak konparatzen du *The shootist* (Don Siegel, 1976) filmarekin. Gurera ekarrita:

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 dira. Sakrifizio noble bat. (Cloutier, 2012: 110-111)

González Vallés-ek 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; zaldiak motorizatu egin dira eta orain lau gurpilak dituzte; eta antzinako errebolberrak hobetu egin dira pistola eta eskopeta erdiautomatiko bihurtuz (...) Apaiza, neska, sheriff berriaren laguntzailea, taberna, bizartegia eta pistolarien dueluak ez dira falta. (González Vallés, 2008: 7)

Hemen sakonago garatuko dira gorago aipatutako alderdiak, eta narrazioaren ikus-entzunezko kontakizuna aberasten duten zenbait alderdi horiei dagozkien; hau da, bai Cloutierrek eta bai González Vallés-ek proposatutakoa kontuan harturik, hemen filmaren alde formalari eskainiko diogu denbora, lekua eta arreta. Eta, horrez gain, aipatuko dugu, genero amerikarraren ezaugarri nagusi guztien artean, natura basatiaren eta komunitatearen arteko muga da pisu gehien eskainiko zaiona, horrek zentzu metaforikoa hartzen duelako. Horregatik, muga morala da, edo bestela esanda, gaizki dagoenetik ondo eta dagoena zatitzen duen lerroa.

Gran Torinok «adiskidetze» istorio bat eskaintzen dio ikusleari dio Vauxek (2012: 167), Haren ustez, Asiako hego-ekialdeko etorkinek, Hmongek, inbaditu dute. Walt bakarrik bizi da, Daisy txakurtxoaren konpainia izan ezik, alargundu berria baita; bere seme eta bilobek Walt egoitza batean giltzapetzean 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 adierazten du iraganekeo

beste narrazio batzuetan jada sortutako pertsonaietan 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 arbuia-tzen 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)

Etxe berean bizitza osoa eman arren, auzoa aldatu da erabat: bizilagun guztiak Hmong etniakoak dira. Koreako Gerran hil behar izan zituen gizonak ekartzen diote gogora, asiarrak di-relako. Hori dela eta, horiekiko arraza-intolerantzia garatzen du: gorroto ditu haren iragan latza gorpuzten dutelako, sekula ga-raitu ez dituen traumak ekartzen dizkiotelako burura. Bere ikus-pegi xenofobo eta muturrekotik, bere lorategia eta Hmongtarrena banatzen dituen hesian dago mundu zibilizatuaren eta natura basatiaren arteko muga. Estatu Batuak, Walten jabetzan irudi-katua, gizartean bizitzeko benetako modua erakusten du bera-rentzat. Muga horietatik kanpo dagoena natura basatia da. Ho-rregatik, 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 Walten auzo be-rean kokatuta daudenean, bere etxea atarian bandera amerika-

rrarekin apaindutako bakarra izatea [F327 eta F328], ustezko kultura zibilizatuaren azken gunea, azken uhartea, Fort Walt deritzoguna. Benetan amerikarra den auzoko azken etxea.



F322



F323

Narrazioak, filmaren lehen sekuentziatik, bi munduak modu kontrajarrian aurkezten ditu. Sekuentzia modu paraleloan antolatuta dago, aldi berean bi trama gertatzen direlako. Walt-en ikuspuntu arrazistatik ardaztuta, testuak Hmong komunitatea mende-baldeko 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 eramaten dute janaria ospakizunaren etxera, errespetu erakusgarri gisa, ez baita nahikoa bertaratze hutsarekin. 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.



F324



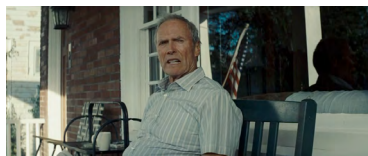
F325

Sekuentzia honek erakusten du gizarte amerikarra bizi-tzen ari den aldaketa: «familia mota baten heriotza eta beste ba-

ten jaiotza, maila lokalean zein nazionalean» (Roche eta Hölse, 2011: 651). Hau da, *American way of life*ko kide bat hil egiten da, Dorothy, kide berri bati lekua uzteko; hesiaren beste aldean, Hmong jaio berria, bidean datorren belaunaldi berriaren ordezkaria den bitartean: *The «New» American way of life*.

Halere, muga hori morala da —ez etnikoa—, eboluzio bat jasaten baitu. Waltek gorroto duena ez da inguruko arraza, ulertzen ez duen mundua baizik: Amerika kontserbadore, tradizional eta industrialaren ordezkari, Mitch eta Steve seme-alaben pertsonaierengan gorpuztutako beste bat inposatu da, bere bilobekin batera, batik bat, Ashleyen, bere (gure) garaiko mugako materialtasun-gaixotasunaren adierazlerik argiena. Waltek antzina ezagutu zuenetik oroitzapena besterik ez da geratzen. Horregatik, jokabide kode horrekiko fedeagatik, «ia guztiz desagertu den iraganari besarkatuta bizitzea da pertsonaia honen ezaugarria» (Kramp, 2011: 921). Zentzu honetan, Walten mundua banatzen dituen mugak dirudienaz haratago dago «amerikar berrien eta antzina-koen arteko eguneroko elkarrekintza banatzen du» (Tognetti, 2009: 379), hain zuzen ere.

Walten iraganak zioen «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 eta autoritatearekiko errespeturik eza —helduak eta adinekoak, kasu honetan— nagusi diren munduan ikusteak, laburbilduz, XXI. mendeko Amerika, nazka eragiten dio zahar beteranoari.



F326



F327

Gauza bera gertatzen zaio Walten «bikoitz femeninoari» (Boyer, 2010: 154): inguratzen duen ia guztia gorroto du; bereziki bere auzokide gogaikarria —Walt—. Pertsonaia hori, Vang Lor familiaren amama dugu, etxeko atarian makina bat ordu ere ematen dituen [F331 eta F332]. Walti zuzentzen dizkio

haren begirada itsusienak: bere ikuspuntutik agure amerikarra da auzokide-atzerritarra, lekurik ez duena. *Shanen* motzondoaren antzera, Waltek bere horretan jarraitzen du, bere lurrari errotuta, garai berrietara moldatu ezinean.

Bi pertsonaiak gerrak eta indarkeriak markatutako belau-naldi batekoak dira: Walt, jada aipatu den bezala, Koreako Gerraren beteranoa, 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).

Hala ere, amankomuneko ezaugarri bat partekatzen dute: Vang Lor amonak, Waltek bezala, belaualdi berrien jarrera gorroto du. Horregatik, Thaoren «maskulinitate klasiko» ezaren aurrean bere aurkako gaitzespenak egiten ditu. Thao baita (eta ez Su) bataio-egunean lapikoa egiten duena edo lorategia zaintzeaz arduratzen dena. Amonaren ustez, hori guztiz desegoki bezain lotsagarria da, eta horregatik begiratzen dio bilobari gaitzespenarekin. Waltek bere seme-alabekin egin bezala, euren ogibideengatik (merkataritza eta finantzen munduarekin erabat lotua), hots, gizonen ofizioa den horretatik urrun eta at.

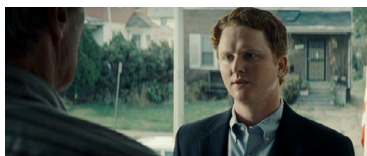
Horrek esan nahi du Walt-ek gorroto duena ez dela arraza kontua, auzi ideologikoa baizik. Bera gustura sentitzen da aurrerago aipatutako balioak errespetatzen dituen komunitate batean (edo batekin). Ondorioz, patuak horrela nahi duelako, hasieran hainbeste gorrotatzen zituen Hmong auzokide horiek, gizarte tradizionalagoa dirudite, 50eko hamarkadako Amerikaren parekoak.

Etxe horretan, bere begiek ikusten dute kultur-tradizioek zuzendutako gizartea. Hmong buruzagi espiritualak, Kor Khuek, Walten aurpegiaren irakurketa arin batekin, haren barneko ekaitza ikusi eta ulertzen du; bere arimaren diagnostikatu eta gero, Koreako beteranoak ulertuko du «familiarik estuenarekin baino, “aurpegi hori” hauekin hamaika gauza gehiago amankomunean dituela». 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 diotenean, bere aurreiritzien muga gainditzeko gauza da. Horrela, «Walt pairatzen duen anomia eta misantropiatik irteten hasten da» (Traficante, 2012: 112). «Bestea» ulertzeko ahalegin narrati-boia dugu *Gran Torino*.

Xaman zahar horrek, Kor Khue-k [F328], auzoan aurki dai-tekeen beste gidari-espiritualarekin talka egiten du erabat: Aita Janovich [329] apaiza: biak dira beren euren jarraitzaileen arima zaintzen arduratzen direnak; bata, Hmong-entzat eta, bestea, komunitate katolikoarentzat. Halere, Kor Khuek irudikatzen du Aita Janovichek ez duen guztia. Hmongtarren xamana agurea da, hau da, urte luze bizi izandago gizona eta, beraz, eskarmentu eta ezagutza handikoa. Jakintsua da eta, mistizismoetatik urrun, gizakia ikuspegi erraz baina sakonetik ulertzen du. Aita Janovich guztiz kontrakoa da: gaztea, eskarmenturik gabekoa, eta baita oso teorikoa ere. Bere sermoiak oso sinplistik dira, gainazal hutsen geratzen direnak, epidermikoak nolabait. Ez du behar adina bizi izan eta, beraz, ez du gizakiaren alderdirik krudelena eta ilunena ezagutu. Arrazoi horiengatik, Waltek arreta handiz entzuten ditu Kor Khueren azalpenak, eta ez, ordea, Aita Janovichenak: behin ere, gaztetasuna eta heldutasuna aurrez aurre (*Space cowboys*-en ikusi bezala).



F328



F329

Ongiaren eta gaizkiaren arteko muga hura argi eta garbi marraztu ondoren (moralak dena eta ez dena —basatia edota zibilizatua— margotu eta gero) Waltek bere bizitzako azken etapa bat hasiko du. Gorroto irrazionala alde batera utzita, zoriontsu izateko baimena ematen dio bere buruari, eta baita bere arimari ere.

Familia: odola eta estimua

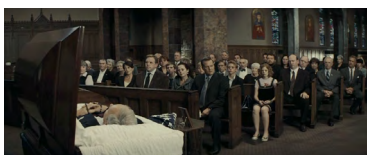
Narrazioak familia hitzaren esanahi bikoitza iradokitzen du obraren hasieratik. Teorikoki, familia da (edo litzateke) odol-kidetasuna baino ez partekatzen duten kideek arteko zirkulua, haien artean amankomunean deus ere ez izan arren. Baina (beste kapitulutan esan bezala) erlazio genetikoaz haratago doan beste bidea ahalbidetzen du familia kontzeptuak: giza talde jakin bat osatzen duten kideek, haien artean maitasuna, errespetua eta es-

timua sentitzen duten heinean, nahiz eta DNA-harremanak ez izan, aise esan genezake familiaren beste forma izan daitekeela.

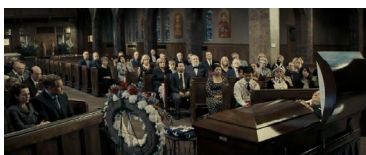
Horregatik, Walt-en hiletan elizaren erdiguneak zirkulu handi bat marrazten du, familiaren batasunaren ikurra iradoki deza-keena. Eta eszenatoki horren erdialdean Walt-en gorpua kokatuta dago, hilkutxaren barruan [F330]. Aldi berean, protagonistak azken egunetan ezagutu dituen familiaren bi ereduak bi multzotan bananduta daude, Walt-en gorpua inguratuz, hurrenez hurren: alde batean, bere seme-alabak eta senideak [F331]; bestean, korrido-reak bananduta, Hmongtarrek, bere familia afektiboa [F332].



F330

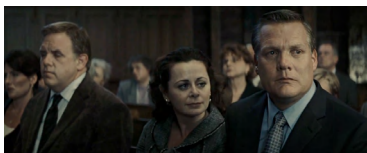


F331



F332

Bi talde horiek partekatzen duten gauza bakarra da Walt agurreari (izan) dioten maitasuna da. Gainera, bere «semeek» begiradak elkar gurutzatzen dituztnean, euren sentimenduak bestearen aurpegian islatuta ikusten dituzte [F333 eta F334].



F333



F334

Mitchek (hots, seme odolokideak, edo, bestela esanda, oi-nordeko legitimoak) atzemango du Vang Lor gaztean — seme

adoptatuan — berak izan ez duena (eta, aldi berean, bere aitaren mespretxua eragiten zuena): ikasten jakin ez zuen kode-morala. Zentzu batean, Mitchek ordezkaturia sentitu behar du, edo, neurri batean, iraindua; Thao baitzen, eta ez bera, Walt-en estimua jaso eta irabazi zuena.

Bestalde, baita Vang Lor familiaren aldean ere ikus daiteke narrazioak egiten duen lehenetasuna, hots, zeri ematen dion pisua: odolkidetasunetik at sortzen diren loturak izan daitezke benetako senidetetasuna, familiaren parekoa. Izan ere, etxe honen mehatxurik handiena *Spider* lehengusua da (odolkidea). Gorago esan bezala, *Spider* Thao bere sareetan harrapatzen saiatzen da, eta ez da agertzen hasierako sekuentzian, bataioan zehar Hmong bizi-modua erakusten zuena. Horregatik, Spider ez da benetan komunitate-familia horretakoa, zirkulutik kanpo dagoelako. Paradojiko, berak ere nahiago ditu lotura genetikotik urrun eraikitako familia baten loturak: bere banda.

Mustangoa zamalkatzea, Ford bat gidatzea

Waltek transmititzen dizkio Thaori bere semeek irakatsi ez zizkien balioak. Narrazioak ez du sakontzen bera eta bere ondorengoen arteko sintonia falta horren zergatian. Baina argi dago huts egin duela bere semeekin erlazio hobea eraikitzeko ahaleginean. Iraganeko zauri horrek, isil-isilik arrastaka dabilena eta konpontzeko beranduegi dena, Waltek bizkarrean daraman motxila astunagoa bihurtzen du. Egoera horrek, «Mustangen garaiko nostalgiarekin batera, *Gran Torino* tragedia fordianaren¹⁷ bihurtzen du» (Saéz González, 2009: 112), hitzaren zentzu bikoitzean.

Egindako lan guztiaren ordainketa bezala, eskuratutako kode etiko berriaren ondorioz, Thaok, herentzian, Walt-en senide gutziek gutiziatuena zuten jabetza jasotzen du: 1972ko Ford Mustang Gran Torinoa, jabetza soila baino askoz gehiago den elementua. Auto honek bere jabeak hurrengo belaunaldiei helarazi nahi zien gutzia irudikatzen du.

Mustanga Amerikako lautadetan bizi den zaldi-basatien arraza da, espainiarrek Amerika konkistatzean eurekin eraman zituzten mustangoen ondorengoak. Zentzu batean, Gran Torino mustango horietako bat da, hezi behar bada ere, edonor ez da

¹⁷ John Ford zineari eta zintaren ibilgailuari erreferentzia eginez.

muntatzeko modukoa: irabazi beharreko saria baita, duintasun maila batera iritsitakoek soilik ahal dute. Logika horri jarraituz, ibilgailua «antzinako mendealdeko zaldiaren trasposizioa» (Ramos Jordan eta Valesi, 2011: 96) bezala uler daiteke.

Kasu honetan, heroi batek bakarrik gida dezake Mustang-a. Waltek emandako legatu moralarekin jarraitzen duenak merezi du bere autoa. Horregatik, Thao horren sarraila izorratuz 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 batu hura lortzeko. Aitzitik, Walt obraren amaieran hiltzen dutenean, Thaok bere aholkulariak transmititu nahi zion guztia xurgatu du, eta horregatik Ford «Mustango» beregana dezake.

Ez dugu Walt Gran Torinoa gidatzen ikusiko filmean zehar (bitxia bada ere), baina zaindu egiten du erabat, eta lehen egunean bezain egoera onean dago [F335]. Belakiaz garbitzeko moduak *cowboy*ak gogorarazten ditu zaldia apaintzen dituztenean. Zaintzeko modu hori Thaok emulatzen du bere heldutze-prozesuan [F336].



F335

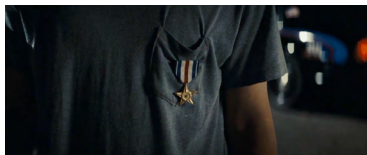


F336

Thaoren hazkunde pertsonalaren erakusgarri bularrean jantzen duen domina da, bere transformazio arkuia ixten duena, bidenabar [F337 eta F338]. Waltek obraren amaieran oparitzen dio, aurrerago aipatuko den antikleimax faltsuaren ondoren. Berak irabazi zuen Korean borrokatzeagatik, nahiz eta etxeko kuxa-militarrean ezkutatu (Koreako nerabe batzuk hiltzeak eragin dion lotsagatik ezkutatua). Domina honek, izar itxurako ingerdarekin, irakurketa bikoitza eskaintzen du: Thaok Walt hil eta gero heredatu zuenez, auzoko sheriff berria dela esan nahi du, komunitatean ordena eta bakea mantentzeaz arduratuko dena. Horrela, lotsaren domina izatetik duintasunaren izar izatera pasatzen da.



F337



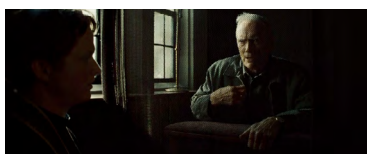
F338

Nahiz eta haurtzaroko jarrera atzean utzi, oraindik ez du lortu etengabe erasotzen dion gaitz okerrenetik aldentzea: Spider lehengusua. Pertsonaia honek Thao gaztea etengabe usteltzen eta probokatzen aritzen da. Narrazioaren hasieran, gure protagonista ez da ausartzen bidelapur honi aurre egiten. Aitzitik, Waltek bere bizitzan esku hartu eta gero, ez du zalantzarik Sue bortxatu eta bere etxea txikitu dutenen aurka egiteko. Horra hor pertsonaia honen eraldaketa erakusten duten bi jarreren arteko alde —pasibotasunetik aktibotasunera—.

Horren ildotik (eta 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 beharko du, beste erremediorik gabe. Eszena horretan Waltek azaltzen dio bere «semeari» zergatik den hobe bera ez nahastea borroka honetan: hankasartze batzuk ez dute erremediorik, ezta barkamenik ere. Waltek eskuak odolez zikindu zituen ditu Koreako Gerran ibiltzeagatik; Thaok, aldiz, bere errugabetasunari eutsi behar dio (*Mystic River*reko hirukotea ez bezala, edo *Unforgiven*eko Kid-ek egin ez zuen antzera).



F339



F340

Sekuentziak aitorpen-forma hartuko du, konfesatokia balitz bezala: itzalen artean, intimitatean, izan ere, arteak, aitorlekuek izan ohi duten sareta batez eginda dago [F339]; izan ere, Waltek Hmong gazteari aitortzen dio Aita Janovichek sekula ulertuko ez lukeen zerbait, bizitzari eta heriotzari buruz irakurri duen arren:

zeinen gogorra den pertsona bat hiltzea —Eastwoodek erantzun zion gai horri *Unforgivenen*—. Aurretik, berarekin konfesatu da [F340], baina ez dio kontatzen benetan zerk oinazetzen duen bere arima. Thaok bakarrik, bere benetako aitorpenean, ezagutuko du Walt-en sekretua: zenbat damutzen den korear nerabe horiek hiltzeagatik.

Gauzak horrela, Waltek bakarrik joko du *Spider* eta bere taldearen aurka, inoren laguntzarik gabe, haren bizitzaren azken duelu izatera. Jakaren poltsikotik pistola bat ateratzeko keinua eginez, etsaiek arma automatikoeekin tiro egin eta akribilatu egiten dute [F341]. Jada hilda, narrazioak azaltzen digu metxero bat (eta ez pistola bat) dela Waltek jakatik aterako zuena. Horrela, beteranoa bere auzoagatik bizitza ematen du, bidelapurrak espetxeratuak baitira. Ez zaigu oharkabea pasatuko Walt-en gorputz-posizioa tiroek jota erortzean: gurutze moduan, Jesukristo bezala (kristautasunean sakrifizioaren adierazle gorena) gizateriak egindako bekatu guztiengatik sakrifikatu zena.



F341

Eszena hura, non ez den semea, baizik eta aita hiltzen dena, irudietan adierazten da motibo eastwoodiar oso esanguratsuaren bidez: plano zenitala, berriz ere, *travelling out*-arekin konbinatuta. Waltek bere bizitza ematen du bere bizilagunen alde, gogora deza-gun, bere familia berria. Curik eta Pezzelak Waltentzat komunitatearen alde bizia emateak suposatzen duen askapen zentzua azpimarratzen dute, eszena honetan filmaren esanahi osoa laburbilduz:

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 ezegonkorak, bere birikak gaixotasun sendaezin batek suntsituak, bere sorbaldak adinarekin ahulduak, erredentzio baten karga osoa daramate (...) filmean irudikatutako mikrokosmos guztia barne hartzen duena. (Curi eta Pezzela, 2009:533)

Jainkoa, oraingo honetan, alde batean geratatuko da, Waltek berak erabakitzen baitu bere bizitzari amaiera ematea; nahiz eta gogora ekarriko dugun, narrazioaren erdian, patuak zahar beteranoa zigortzen duela gaixotasun batekin, ustez minbizia, eta horrek geratzen zaizkion egunak baldintzatzen du. «Koreako Gerran egin zituen bekatuak konpontzeko nahikoa denbora» (Schickel, 2010b: 274).

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. Mendekuzko ekintzen kate hori luzatuz doa bere klimax narratiboa lortu arte, Sueren bortxaketa suposatuko duena. Waltek orduan ulertzen du bere jokabidearen zorigaitza, Vang Lor familiaren etxearen aurkako erasoaren errua bere gain hartuz.

Narrazioaren hasieran bezala [F342], haren itxiera hileta batean datza [F343], hasierarekin simetria sortuz eta, horrela, hasieratik erakutsi eta aurrerago garatu den berezko zirkulartasuna iradokiz. Lehen esan bezala, Walt hil egiten da, baina ez du horregatik galzten. Bere heriotzak bakea dakar: antolatutako porrota dugu.



F342



F343

Hemen, filmaren osotasun tematikoa laburbiltzen duen xehe-tasun bat adierazi behar da: Walt-en urtebetetzean, Daisy txakurrarekin 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 eszeptizismoa gorabehera, iragarpen honek narrazioan garatu den guztiarekin bat egiten du, kronologikoki, gainera.

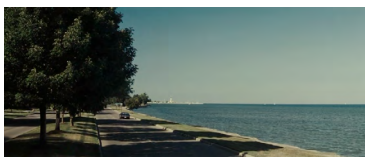
Lehenik eta behin, Waltek erabakitzeko izango dituen «bi bide» horiek erreferentzia argia egiten diete bizitzako azken etapa honetan aurkeztuko zaizkion bi familiei. Batek depresioa eta abandonua irudikatzen ditu; hori bere seme-alabak dira. Besteak, zoriontasuna eta familia-batasuna, Hmongak. Jarraian, «bigarren aukerak» datoz, hau da, erredentzio pertsonala. *Hmongek*, patuak Walti ematen dion abagune berria sinbolizatzen dute, bere bizitza zuzendu duten balioak norbaiti helarazteko. Bere semei pasatzeko gai izan ez zenez, «bigarren aukera» hura Thao-rekin heltzen da. Azkenik, eta hona dator Walt-en abnegazio planifikatua, horoskopoparen profeziak «ageriko antiklimax batean amaituko diren aparteko gertaerak» bezala ulertzen da. Spiderren aurkako dueluan galtzaile aterako 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 ordezkatua. 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 lurtarra amaitu ondoren zain dugun bideari buruzkoa.



F344



F345

3.2.4. *The mule*

«It's just time is all. I could buy everything,
but I couldn't buy time»

SINOPSISIA

Earl Stone Koreako Gerran borrokatu zuen beteranoa dugu protagonista. Bizitza osoa liliak landatzen eta aldagai berriak sortzen eman eta gero, lorezainik onena izan da internet etorri arte, ez baitu jakin izan garai berrietara egokitzen. Orain, bere bizitzako azken garaian, Earl pobrezian murgildurik bizi da. Alde batetik, bankuak etxea bahitu dio; bestetik, familiak —Mary emazte ohiak, Iris alabak eta Ginny biloba— aspalditik ez dio hitzik egiten, garrantzi handiko ekitaldietan bere hutsunea jasan behar (izan) dutelako.

Halabehar hutsez lortzen du ogibide berria: garraiolaria. Alta, ironikoki, ez daki zer garraiatzen duen bidaia bakoitzean. Halere, pozik dirudi: etxea berreskuratu, familiarekin bildutako kontu emozionalak kitatu eta Ginnyren ezkontza zein unibertsitateko ikasketak ordaintzen ditu, besteak beste. Horrela, Maryren maitasuna berreskuratuko du. Hala ere, dena haustsiko da Gustavok, Kartel bateko burua (*capoa*), agintea hartzen duenean: Laton erailtzen du, buruzagi ohia. Une horretatik aurrera, Tatarekiko tratua (gainerako gangsterrek Earl izendatzen duten bezala) zorrotzagoa eta bortitza izango da. Agurea heriotza-mehatxupearan dabil lanean; horrek, ordea, ez du geldiaraziko Maryrekin egon nahi duenean emaztearen azken egunetan edo, hobe esanda, azken orduetan: minbiziak jota, heriotza gertu du.

Eta horren bezain gertu dago Kartela. Earlek makina bat kilogramo ezkutatu ditu haren arrantxeran. Ez dauka mugikorrik, beraz, Kartelak ezin du topatu. Azkenik, bere emaztearen hiletaren ondoren, berriro agertuko da, azken bidalketa-lana burutzeko. Earlek jakin badaki zer gertatu behar den azken zeregin hori bukatu ostean.

Colin Bates DEAko agentea Kartelaren atzetik ibili da une oro —zorionez, Earlentzat; tamalez, Gustavorentzat—. Horrela, Earl narkoetatik urruntzen da eta bizirauten du, poliziaren babesean. Epaituko dute, eta baita kartzelaratu ere. Hala ere, bere bizitzako azken etapa osoan bilatu duena lortu egiten du: bere familiaren maitasuna eta estimua berreskuratzea.

The mulen aurki daitezke Eastwooden lana moldatu duten gako narratibo zein formal guzti-guztiak. Narrazioa tonu «umoretsuagatik nabarmentzen da, baina bere isla garratza eta mikatza da» (Zaborski, 2019: 71). Izan ere, ezkortasun horrek Eastwooden nortasunarekin bat egiten du, hein batean. Eta westernak genero zinematografiko gisa dituen estereotipoak zertzen dute narrazio honen izaera. Mundu zibilizatua eta natura basatia bereizten dituen muga topatu daiteke bai forma fisikoan —estatu amerikarren mugak—, eta bai kontzeptualean —legez kanpokoa eta bidezkoa den arteko talka—.

Mugako Heroia gorpuzten da antzezlaneko protagonistan, hots, Earl Stone pertsonaian. «Eastwood *cowboy* horren paperera bueltatzen da berriro» (Quintana, 2019: 25). Agure honek estatu batetik bestera bidaiatzen du, behin eta berriz natura basatian sartzera behartzen duen zama eramanez. Horrela, mundu basatiaren eta gizartearen artean arituko da etengabe —mugako heroiairen ezaugarri garbi-garbia—.

Hala ere, Eastwoodek sinatzen du lana, eta hori atzemango da protagonista barne-desoreka gogor batean murgildutik bizi baita, nola ez, familiarekin erlazio estu-estua daukana. Filmaren gai nagusia dilema unibertsal batean datza, mundu guztiak (antzinetik) hartu behar izan duen erabakia: lanaren eta familiaren arteko banaketa orekatua lortzea. Edo, bestela esanda, familia zor zaion arreta eta maitasuna eskaintzea, tartean, ogasun materialak lortzen direla.

Bizitzaren bi alderdi erabat lotuak eta elkarren menpekoak dira. Eta badira bien arteko banaketa ekitatiboa egiteko gai direnak. Hala ere, hori ez da Earlen kasua, jakina. Agureak bere bizitza osoa eman du Estatu Batuetako lorerik politenak biltzen eta landatzen, «federik gabeko hedonismo mota bat erakutsiz» (Frodon, 2019: 29). Bere gremioaren ospea irabazi du familiaren errespetua galtzen duen neurri eta erritmo berean. Haren egunen amaieran egindako izugarrizko hanka-sartzeaz jabetuko da. Hots, familiari eskaini beharreko arreta eta arduraldia bigarren maila batean utzi izana. Orain berandu da kaltea ordaintzeko baina, gorrotoa gorabehera, Earl saiatuko da maitasunaren balantzari buelta ematen.

Loreen artean ezkutatutako westerna

Eastwooden beste narrazio batzuetan bezala, westerna dago filma egituratzen duten ildo narratiboen artean: genero honen kate-narratibo klasikoa *The mule*-n ere ematen da: lehenik eta behin, kosmos erabat basati, arriskutsu eta bortitza, tartean muga, eta beste aldean, mundu ezagun, zibilizatu eta segurua; bestalde, muga hori zeharkatu eta horren baitan dauden arriskuei aurre egiteko heroia dugu. Gizon honek mundu zibilizatua leku hobea bihurtzen du, mundu basatitik hartzen duen jakinduriari esker.

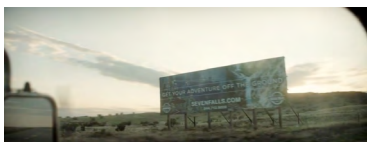
Honela, guztiz kontrajarriak diren bi mundu ezartzen dira, aldi berean, Earl Stoneren bizitza zatitzen dutenak: batetik, komunitatea —Mary, Iris eta Ginny— eta bere lagunek —Koreako Gerrako veteranoen klubeko kideak—; bestetik, natura basatia, non Earl gero eta harrapatuago dagoen. Esan beharra dago, dimentsio honetakoak direla indarkeriarekin lotutako pertsonaia guztiak: Mexikoko kartelego kideak eta, narkotrafikanteak atxilotzeaz arduratzen diren poliziaren agenteak (azken talde honen burua Colin Bates agentea da).

Muga

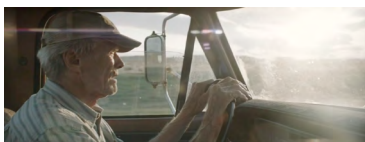
The mule-n westernaren muga kanonikoa AEBak Mexikorekin banatzen duen muga fisikoa zertzen da; El Paso hirian, hain zuzen ere, Mexiko eta Estatu Batuen artean dagoen eremu mugakidea. Nolabait esateko, muga fisikoa da, jakina, baina baita meta-fisikoa ere, Earlen mundua ere eraldatzen delako hori zeharkatzen duen bakoitzean. Kartelerako egiten duen lehen bidaia El Paso hasiko da; eta hortxe dugu heroiaaren atalasea: behin muga hori igarota, ez da inoiz gizaki bera izango.

Izan ere, natura basatiaren sarrera hori argi eta garbi seinalizatuta dago, publizitate-hesien bidez: horiek zehaztuko digute Earlen abenturaren hasiera, mundu basatian barrena. Narratiboki, bidaia etxea utzi bezain laster hasten da, estatuko muga zeharkatu eta mundu ezezagunean sartzean. Horregatik, hiriaren mugak alde batera utzi eta gero, kamerak 180ºko bira bat egiten du, *Get your adventure off the ground*¹⁸ [F346] dioen kartel erraldoia erakusteko. Hori egunsentiaren azken errainuekin ezkontzen da, sekuentzari western zapora osoa emanez [F347].

¹⁸ «Abiarazi zure abentura» edo «hasi zure abentura» itzulita.



F346

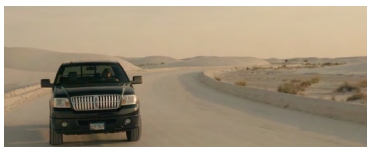


F347

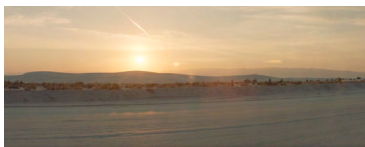


F348

Geroago, kontakizunak esplizituki adierazten du, beste publizitate-hesi dela medio, Earl Mendebalde Basatian sartu dela. Honek koadroaren espazio gehiena hartzen du, ikusleak, argi eta garbi *Old West* hitzak irakur ditzan; hau da, Mendebalde Zaharra edo Mendebalde Basatia [F348]. Ondoren, formula bera errepikatuko da Earl basamortuan gidatzen kokatuko du obrak; hots, genero zinematografiko amerikarrarekin lotura arketipikoa duen paisaia [F349 eta F350]. Bada, publizitate-hesi horiek nolabaiteko erabilera sinbolikoa hartzen dute, 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]. Jakina, agureak ez du jaramonik egiten —ez da ezta ohartzen ere—, musika entzuten dabil, maletategian dozenaka kilo kokaina garraiatzen dituen bitartean.



F349



F350



F351

Natura basatiaren eremuetan barneratzen den heinean, haren aurkako heriotza-arriskua areagotu egiten da. Inor ez dago salbu indartsuenaren legeak araututako munduan, ezta organizazio kriminalaren burua ere: Gustavok Laton hilko du haren ustez buruzagi ohia arduragabeegi bihurtzen ari delako eta, epe luzera, kartelego kide guztien kaltea eragingo zuelako. Eastwoodek heriotz eszena hori irudikatzeko aurretik ikusitako formula berarekin gauzatuko du: kameraren objektiboa posizio zenitalean kokatu [F352] (*Mystic River*ren eta *Gran Torino*n jada ikusi dugu, baina baita *Million Dollar Baby*n ere erabiltzen du).



F352

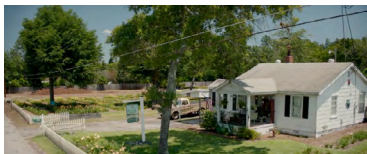
Mugako lorezaina

Bere adina, gidatzeko baldartasuna eta nortasun inozentea kontuan hartu, inork ez luke esango Earl Stone kartelaren garraiolaririk trebeena denik; eta hori bere burua kamuflatzeko abantaila izugarria da, hots, naturaren egoera latzera egoki moldatzeko. Gogora ekarri dezagun: mugaz haraindi —natura basatia eta indartsuenaren legea—. Zentzu batean, Earlek bizitza osoa eman du natura hezten eta manipulatzeko nahieran, lorezain arrakastatsua dugu, florikultura-sari ugarien irabazlea. Metaforikoki, natura menderatzeko dohai horrek bere izaera definitzen du. Ho-

rregatik, Mendebalde Basatira hain azkar eta instintiboki egokitzen da. Earl, nolabait esateko, naturaren hezitzailea da, eta, beraz, Mugako Heroia dugu.

Kartelerako lan eginez irabazten duen diru guztia inbertitzen du bere senideen bizitza hobetze aldera. Pertsonaia horiek mundu zibilizatua osatzen dute —gorago azaldu bezala—. Alde batetik, Koreako kide beteranoei zoriona itzuliko die, euren kluba zaharberritzeaz arduratzen denean (filmaren une batean haien txokoa suak suntsitzen duelako). Bestetik, eta askoz garrantzitsuagoa narrazioaren garapenean, bere familia. Earlek hiru belaunaldi ezberdin alde batera utzi ditu bere lanbidean arrakasta lortzeko asmoz. «Bakarrak dira, egun bakar bat loratzen dute eta zimeldu egiten dira. Denbora eta ahalegina merezi dute», esaten du Earlek Mary bere loreen berezitasunaz galdetzen dionean. Eta Maryk ederki aurpegiatzen dio: «Zure familia ere bai».

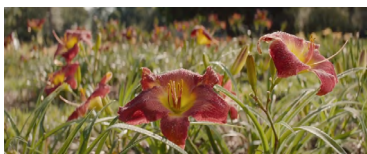
Narrazioak maitasun triangelua ezartzen du Earl, bere familia eta lirioren artean; hau da, familiari zuzendu beharko liokeen arreta eta maitasuna loreei eskaini egi(te)n die. Obraren irekierak (hau da, lehen planoak) kokatuko du protagonista gehien maite duen hori egiten murgilduta: bere etxeko lorategi handian, loreak zaintzen [F353]. Honen ondoren, zehazki, bere lili ezberdinetan hiru plano independente doaz [F354-F355-F356], bere familiako kideek osatzen duten zenbaki bera, hain zuzen ere. Paralelismoa ageriko baino agerikoagoa da: loreak bakarrak diren neurri berean, Mary, Iris eta Ginny ere bakarrak dira ere. Horregatik, narrazioak senide bakoitzari lore bana esleitzen dio. Zeharka, bere emazte, alaba eta bilobari zor dien maitasuna, erakutsitako lore bakoitzean irudikatu da.



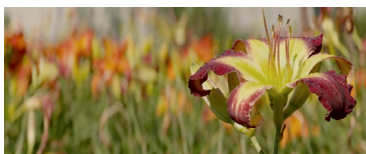
F353



F354

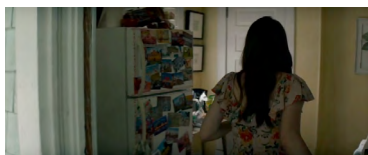


F355

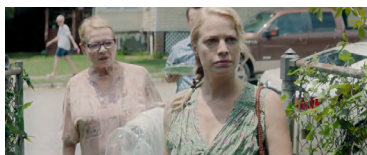


F356

Loreak narrazioan zehar behin baino gehiagotan ikusi dira, Mary, Iris eta Ginnyren bizitzan eta bilbetan ere agertzen baitira. Lehenik eta behin, bilobaren ezkontzaren entsegu egunean, Ginnyk eta bere amak lore deigarriak janzen dituztela ikus daiteke [F357 eta F358]. Aurrerago, antzezlanaren unerik tragi-koenetako batean, Earlek Mary bisitatu behar du, bere bizitzako azken garaian baitago. Oraingoan, Iris lorez apaindutako arropa-rekin erretratatzan da berriro [F359]. Azkenik, Maryk Earlekiko oraindik ere gordetzen duen maitasuna bere lorategian islatzen da, bere senar-ohiak urteetan zehar sortu zituen lirioentzat gordetzen zuen bazterrean zehar [F360]. Arreta handia jarritz gero, atzeman daiteke obraren hasieran erakutsitako lore berdinak di-rela, aldagai berekoak.



F357



F358



F359



F360

Mugako Heroiaren ezaugarria da lana (edo, hobe esanda, betebeharra) maitasunaren (edo sentimenduen) aurretik jar-tzen duela; hau da, gizartearekiko duen zeregina edozein erantzukizun emozional baino garrantzitsuagoa da. Ezaugarri horrek —akatsa bezala ere jo daitekeena— Earlen izaera bal-dintzatzen du erabat.

Hala ere, bere azken bidaian zehar, non kokaina kilo gehien garraiatzen duen, dilema erabakigarri batek bere bidea oztopa-tuko du: Gidatzen ari den bitartean, Ginnyrekin deia jasotzen du: Mary hiltzeko zorian da, minbiziak gogor jota. Duela urtebete diagnostikatu behar zioten gaitza baina ez da horrela jazo. Orain berandu da eta denbora gutxi falta zaio. Bizi ala hil egoera baten

aurrean da Earl, bi zentzutan: batetik, Kartelaren burua du etsai; bestetik, emaztearen bizitza bukatzeaz dago.

Egoera honen aurrean, Earlen erantzuna erabat ezkorra da: ezin du autoa utzi hainbeste drogarekin horren barruan, jakinda ere Gustavo atzean duela eta mandatuak baten pean bete behar duela. Horrek guztiak Ginnyren etsipena dakar: familia-arazoak gorabehera, beti miretsi du aitona Earl.

Gauzak horrela, eta jakinda ere iraganean hanka-sartze ugari egin dituela, Maryren etxera joatea erabakitzen du. Izan ere, Maryk beti maite izan du Earl, nahiz eta ez dituen ahaztu senarrak eragindako mina eta arreta falta guztiak, bere maitasunari tente eutsi dio. Hori dela eta, bere etxeko lorategitxoan, Earlek sortutako lili motak loratzen zituen Mary.

Protagonista familiarekin eta loreekin elkar lotzen duen erlazioari amaiera emateko, aipatu beharra dago Earlek nolabaiteko oreka emozionala aurkitu duela dirudi, narrazioaren azken atalean: epaiketan kartelarekin kolaboratu zuela aitortu ostean, espetxeratzen dute. Hala ere, egoera tragiko hori modu lasaian eta baikorrean eszenaratzen da. Bertan, espetxeko lorategian lan egiten duela ikus daiteke, lasai eta pozik [F361], filmaren hasierarekin simetria argia ezarriz. Uler liteke loreak ihesbidea direla (beti izan direla). Areago, xehetasun plano batek erakusten du besaurrea apaintzen dion lirio baten tatuajea familiarekiko duen maitasuna sinbolizatuz [F362]. Veronica Cortínezek dioenez, tatuaje horrek, maitasunaz haratago, «itxaropena» adierazten du (2018: 177).



F361



F362

Heroiaren ikaslea

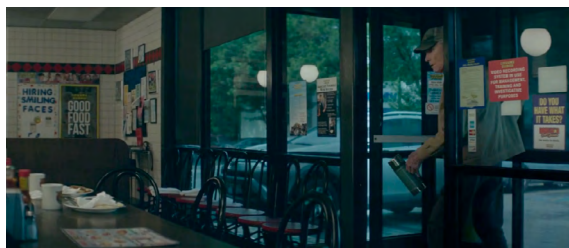
Western klasikoaren beste ezaugarri nagusietako bat da sheriffaren laguntzailea edo mugako heroiares «ikaslea», protagonistaren ondarea jasoko duena. Horrela, narrazioan zehar, irakatsi beharko dio ikasleari heroiares zeregin oinarritzkoenak eta,

aldi berean, funtsezkoenak. Sarritan, aholku sinpleak izan ohi dira, ulerterrazak.

The mulek laguntzailearen arketipoa bi eratan marraztuko du bi pertsonaia ezberdin eskainiz; Earl jakituriaren jabea da, noski, eta bera baino gazteagoak diren horiei helarazi beharko die urteetan zehar bildutako ezagutza. Bi ikasle horiek nahiko antzekoak dira formalki, baina erabat kontrajarriak euren funtzio narratiboa aztertu eta gero. Alde batetik, Julio Gutiérrezz dugu; eta, bestetik, Colin Bates. Bata zein bestea, Earlen «semeak» izan litezke, adinari erreparatuta. Hortik harago, biek lan egiten dute delinkuentzia-munduan barrena, batak gauzatzen eta besteak hura geldiarazten.

Horrela, narrazioak protagonistari ematen dion bigarren aukera iristen da: erredentzioa, hau da, ez bada gai izan senideak «hezitzeko», orain ez du estropezu bera egingo aurkezten zaizkion «ikasle» ereduekin. Urteetan eskuratutako jakintza benetan merezi duen norbaiti helarazteko, Bates agenteari, alegia. Kafetegi arrunt batean girotutako eszena batek azaltzen duen bezala: «lana familiaren aurretik jartzea» izaten ari da poliziaren bekak. Earlek berehala ikusiko du bere burua agentean islatuta eta aholku argi eta zuzenarekin erantzuten dio: «Familia da lehena». Artur Zaborski bat dator ikuspuntu horretan. Eastwoodek «bere bidez (Earl Stone) hitz egiten duela» suposatzea ondo legokeela dio eta (Zaborski, 2019: 71).

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, dolarren trilogiako arrakastatsuen, Clint Eastwood nazioarteko ospera bultzatu zuen filma, hain zuzen ere.



F363



F364

Gaiak, figurak eta formak

Western generoa zelan agertzen —eta ezkutatzen— den atzemaatea izan dugu abiapuntu. Eta ikusi dugun bezala, horietako ezaugarri anitz ditu Eastwooden obrak. Halere, orain azpimarratuko ditugu film batetik bestera errepikatu diren gaiak, figurak, formak eta egiturak. Horretarako, analisisien atalean identifikatu diren bereizgarritasunak behatu dira, bai tematikoak, bai narratiiboak eta espresiboak. Westernetan diren elementuak ezkutaturik topatuko ditugu western-kamuflatuetan; bada, gure lana ezkutaleku horiek agerian uztea izan(go) da.

Horiek kaliforniarraren kezkak eta ezinegonak adierazi dizkigute (haren obrarenak, hain zuzen ere), baita istorioak kontatzeko erabiltzen dituen erak eta moduak ere. Bestela esanda, testuan zehar pelikulaz pelikula aritu bagara, orain, azken atal honetan, paisaia osoari erreparatuko diogu, zeintzuk ezaugarri errepikatu diren nabarmentzeko.

Horrela, amankomuneko elementu horiek non eta nola ematen diren zehaztu dugu. Eta, ondoren, westernaren zer gai irudikatzen duten azpimarratu da. Jarraian, eta gure bidea jarraituz, estrategia narratiboetara salto egin dugu, bi ikuspegi desberdinetatik ekinez. Lehenik eta behin, identifikatu dira bi blokeetako filmetan sarritan diren ereduzko pertsonaiak, guztiak westernari lotuak, jakina. Gero, egoera narratibo errepikakorrena erakutsi da, hona ekarri gaituen genero zinematografikoan zein aztertutako lanetan.

Gainera, Eastwooden sinadura filmikoa osatzen duten marrazkiak eta kurbak modu argiangoan ezarriko ditugu, westernaren «lumaz» idatzi dena; 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 guztiaren eragile mitikoa, gizarte basati batetik komunitate antolatu batera igarotzea gaitzen duena, Mugako Heroiaren jaiotza. Denboran zehar, zazpigarren artearen maisu batzuek gai horiei lengoaia zinematografikoaz itzultzen jakin izan dute, generoaren berezko estereotipoak erabiliz, zinegilearen ezinegon eta ñabardurekin konbinatuz. Clint Eastwood zuzendari eta ekoizle horietakoa da.

4.1. Estatu Batuen bandera, nazioaren jaiotza

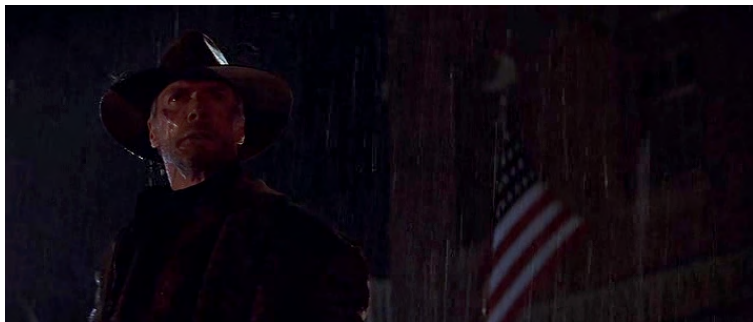
Eastwoodek, egungo gizarteari buruz hausnartzeko, Amerikako Estatu Batuetako bandera lurrean iltzatzen du. Izan ere, honen mastak kaliforniarraren filmografia osoa zeharkatzen duela dirudi. Horra hor, hain zuzen ere, westernak jorratzen duen gaietako baten adierazpena: nazio horren jaiotza ikuspuntu mitiko batetik kontatuta. Bandera bat, azken finean, lurralde baten eta horren biztanleen ikurra da (agian, ikur gorena), beste herri eta herritarretatik bereizteko balio baitu. Bertakoek, gizarte guztietan gertatu ohi bezala, euren jaioterriari buruzko istorio mitikoak garatzen dituzte. Estatu Batuetako nazioan istorio mitiko horiek westernetan eman dira, eta azpiegitura zinematografikoa dela medio, mundura zabaldu eta hedatu dira.

AEBtako bandera, izan ere, kaliforniarraren buruhauste zinematografikoaren figura garrantzitsuenetarikoa da, elementu horretan kondentsatzen baita egileak transmititu nahi dituen mezu orok, baldin eta nazioarekin elkar erlazionaturiko kontuak bada. Aberria, kaliforniarraren zineman, hausnarketara bideraturiko kontzeptu gisa har daiteke. Horren jaiotzari buruzko ideiak eta iritziak plazaratzen ditu, bai eta bere (gure) egungo gizartearen egoera azaltzeko.

Westernak Estatu Batuen jaiotzari buruzko bertsio eta aldaera asko proposatu ditu. Hala ere, Eastwooden pelikulek jarrerara desmitifikatzaile eta ezkorra erakusten dute bere jatorriari buruz. Munduak, eta ez soilik Eastwoodeko unibertsokoak, aspaldi galdu du errugabetasuna. Bestela esanda: zinegile onen obrek marrazten duten kosmosean ez dago ez ongirik ez gaizkirik, moraltasun zehaztugabeko egoerak planteatuko dira sarritan.

Filmografia honen pesimismoa eta desilusio ukitu hori bi joera tematikoezin erlazionatzen da. Alde batetik, indartsuenaren legea —Naturaren Legea—: natura basatian barrena, AEBtako banderak zibilizazioa ekarriko du eta, horrekin batera, bi ideia-ikuspuntuen arteko talka. Bestetik, eta askatasunetik eratorria, gizon eastwoodiarraren ankerkeria mugagabea: Estatu Batuetako bandera guztien legea bada (lege zibila, guztion artean erabakitakoa) Eastwoodek, sarritan, banderaren aurretik kolokatzen ditu protagonistak, indibidualismoa komunitatearen aurretik, alegia.

Eastwooden zinemaren arabera, gizarte amerikarra —us-tez demokratikoa— odolez zikin da, komunitate hori antolatzen duten legeek bezala. Hori garbi ikus daiteke *Ungorgivenen*: William Munnyk lege berria ezartzen duenean, AEBko banderaren aurretik kolokatuko da [F365]. Hau da, demokraziaren hazia loratzeko, lehenik eta behin odolaz garaztatu behar da. Horretarako, Munnyk ordura arte zegoen legearen ordezkariekin akabatuko du (Little Bill Dagget). Williamek ez du zalantzarik bertako agintaria hiltzeko. Westernean odol-zorraz odolarekin ordaintzen dira, legeak eta epaitegiak mundu zibilizatuaren kontuak dira. Horrela, aditzera ematen da Estatu Batuetan, komunitateak ezartzen eta garatzen hasi zirenean, legeak indarkeriaren arabera inposatzen zirela. Tokian-tokiko sheriffa alde batera utzita, autoritatea indartsuenak hartzen eta ezartzen zuen, legearen alde batean edo bestean. Hots, legetik at edo barruan egon, basatienak agintzen zuen.



F365

Hari horri tiraka topa dezakegu banderari lotutako bigarren gaia. *Mystic River*ren, azken sekuentzian, obrak bukatzen

du Colón Egunean girotutako sekuentzian. Estatu Batuetako nazioaren sorrera, horren «aurkikuntza» gogorarazten duen ekitaldi komunitarioa, ospakizuna. Eta jaiotza guztietan bezala, aita bat egon behar du. Kabalkaden desfilean, konpartsa bakoitzak Estatu Batuetako historia gaztearen fase ezberdinak birsortzen ditu. Aitatasun figura horietako bat John Fitzgerald Kennedy izan zen, eta kabalkadak erakusten du haren hilketaren eguna, bere emaztearekin batera, kabriolet auto batean paseatzen ari zela, desfile batean [F366]. Kennedy presidentearen erailketa aitazko figura moral eta legalaren ezabapenaren ikur bihurtu zen.

Eastwoodek gai hori jorratzen du 1963an (Kennedy hil zuten urtean) girotutako *A perfect world* (1993) lanean, haur baten istorioa kontatzen duen film luzea. Horretan, aitazko figura baten atzetik doan umetxoak justiziaren iheslari batean du inoiz izan ez duen aita. Hori da, hain zuzen, Eastwoodek helarazi nahi duen mezu paradoxikoa: gizarte amerikarra umezurtza da, gida moralaren falta pairatzen ari den gizartea. Antza, Estatu Batuak, jaio zirenetik, badirudi odolaren eta indarkeriaren zutabeen gainean eraiki direla.



F366

Gauza bera gertatzen da *The outlaw Josey Wales* filmean, Lone Watiek errefusatzen duenean Abraham Lincolnen irudia, presidentearen janzkera erretzen duenean, hain zuzen ere [F367]. Eraila izan zen ere, eta joera aurrerakoiko presidente bati buruzko beste erreferentzia bat dugu Lincoln. *Unforgiven*eko English Bobek bere buruari galdetzen omen zion bezala: «Gauza bat errege bat hiltzea da, baina presidente bat... Zergatik ez erail presidente bat?». Presidente bat hiltzeak, hots, nazio-familia oso

baten gidariarekin akabatzeak, umezurtz utziko luke gizarte hori —sarritan jazo den egoera dugu AEBn—. Aita bakartuak, erailak eta baita huts egin dutenak ere ibiliko dira Eastwooden filmetan zehar.

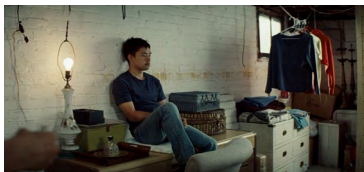


F367

Ildo beretik, bandera AEBtako zuzendariaren lan guztietan agertzen da, behin eta berriz esanahi bera adieraziz. Thaok (*Gran Torinon*) ez du gida morala eskaini ahal dion aita, eta narrazioak Walt-i helaraziko dio ardura hori. Ikuskera moral argiko eta zehatzeko agurea da eta, bere atarian dagoen banderak irudikatzen duen bezala, garbi definituta dago [F368]. Ez da gauza bera jazotzen Thaorekin: ez dauka argibiderik, ez daki zer den ongia eta zer gaizki; hots, nortasun zehaztugabeko pertsona(ia) da. Horregatik, haren alboan agertzen den AEBetako bandera erabat zehaztugabea eta deseraikia da (Sotoko esekitokian zintzilikatutako kamiseten bidez iradokitako bandera), bera bezala, eraikitze bidean den mutikoa baita [F369]. Walt, *Unforgivenen* bezala, bandera horren atzean kokatu [F370] eta arau-lezio berriak helaraziko dizkio mutikoari; lehena: koldarkeria utzi eta Youarekin (Thaoren balizko bikotekidea) hitz egitera ausartu.



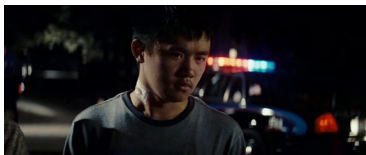
F368



F369



F370



F371

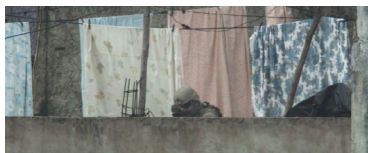
Antzezlanaren amaieran, Thaok Walt-en irakaspen guztiak ikasi dituenean, merezi du agurearen autoa gidatzea eta Koreako domina janztea. Walt-en eramaten duten ikusten duen bitartean, bandera estatubatuarra osatzen duten koloreak agertzen dira berriro protagonistaren atzean, poliziaren auto-argietan zertuta [F371], *Unforgotten* amaieran bezala. Bi zinta horiek, protagonista AEBetako banderaren aurrean erakusten dute, hau da obrari bukaera eman aurretik: gogora dezagun, gizabanakoa gizartearen aurretik; gainera, bi kasuetan bandera eta bere koloreak somatu egin behar dira, desfokatuta baitaude, banderaren (lege zibilaren) ahultasuna iradokiz: legea egon badago, bai, zehaztugabea eta txikituta egon arren. Norbanakoaren erabakiak gizarteak agindutakoa baino garrantzitsuak dira Eastwooden munduan; hau da, nork bere justizia ezarri behar du.

Azken hori westernaren etengabeko gaietako bat da. Hau da, norbanakoak bizitza eskaintzen dio gizarteari, guztiena hobetzeko, eta bakean bizi nahi duen komunitatea sendotzen du. Honela definitzen da Muga Heroiaren kontzeptua, azken finean, William Munny, Walt Kowalski, Chris Kyle edo Earl Stone pertsonaien arketipoa. Okerrena egiteko gai diren pertsonaiak, hoberearen mesedetan.

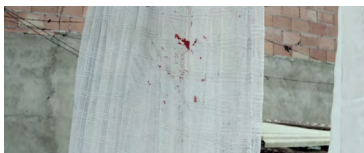
Komunitatearen aldeko indarkeria: Chris Kylek premisa horren pean (*American Sniper*ren) armadan sartzea erabakitzen du. Bereziki, familia babesteko. Alde batetik, bere seme biologikoak, Tayarekin izan dituenak; bestetik, Estatu Batuetako Armada. Kylek Estatu Batuei buruz duen kontzeptua oso lausoa eta erabat subjektiboa da.

Horren isla gudu-eszena batean esekita dauden izaretan aurki daiteke, bat datozenak Ipar Amerikako banderaren koloreekin: horizontalean jarrita, protagonistaren atzean eta enkoadraketaren zatirik handiena hartuz, etsaien aurka tiro egiten duen bitartean [F372] — *Gran Torino*-ren planoarekin antza handia dauka —. Izan ere, bandera Bigglesen odolarekin zikindu da. Hala ere, beste irakurketa batek ulertuko luke Kyle defendatzen ari dena (eta zau-

ritua izan dena) bandera dela, Estatu Batuetako nazioa(ren ikur deformatua eta deseraikia, kasu honetan). Horregatik, muntaiak, Biggles lurrian etzanda erakutsi aurretik, zikindutako maindireei ematen die lehentasuna, banderako zauriari [F373].



F372



F373

Bi kontzeptu horiek (semea/soldadua eta bandera/nazioa) sendotasunez bateratuko dira Bigglesen hiletan. Soldadu batzuek AEBko bandera bat tolestu eta haren amari emango diote, haur bat izango balitz bezala, ama horren eta, bidenabar, nazioaren semea [F374]. Narrazioak maila berean jartzen ditu, Estatu Batuetako banderaren bidez, familia ikuspegi biak, Kylek ere partekatzen dituenak: aberria eta senideak (odolkidetasuna).



F374

4.2. Justizia, zigorra eta legea

Justizia da, bai westernean eta bai Eastwooden zineman, jorratzen den gai nagusietako bat. Hortaz, esan genezake justizia dela aztergai ditugun bi dimentsio horiek partekatzen duten jakintzagaia. Honek bi aldagai guztiz ezberdinak izan ohi ditu.

Alde batetik, legea; hots, arau soziala edo, bestela esanda, gizarte jakin batek antolatzeko erabat beharrezkoak duen jarraibideak edo erregelak. Beste aldetik, mendekua; hau da, gizartetik at geratzen den beste justizia mota, zeinetan nork bere helburu pertsonalak bilatzen dituen besteen (eskubideak eta ongizatea kontuan hartu gabe): natura basatian jarduten duen legea da hori. Bi ideia horien artean muga dago, aurretiaz esan bezala.

Hala ere, Eastwoodek aurkakotasun horri bere ñabardura pertsonalak erantzten dizkio, zehazki, beste kontrakotasun berria gehiago txertatuz. Hau da, westernak argi eta garbi planteatzen baldin badu bi justizia mota daudela —legea eta mendekua—, Eastwoodek ezarriko du aginte forma horiek inposatzen duten eta jasaten dutenen arteko bereizketa: alde batetik, zigor zerutiarra (edo, bestela esanda, arau morala); eta bestetik, justizia lur-tarra (lege soziala eta naturala).

4.2.1. *Zigor zerutiarra*

Arau morala beti agertu ohi da westernak eraikitzen duen munduan, baina kaliforniarraren obran garrantzi eta pisu berezia hartzen du: naturaz gaindiko legea, Jainkoaren hitza, Gurutzean irudikatua. Gainera, erlijioak bat egiten du mitoek duten sorreraren eta sormenaren ulermenarekin. Erlijioak sortu baitziren munduari —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, bere presentzia iradoki daiteke, bai lengoia zinematografikoa dela medio, bai kristautasunaren elementu figuratiboak baliatuta.

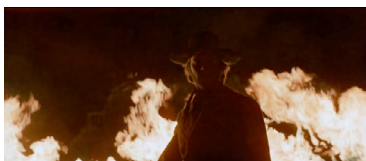
Horren ildotik, Eastwooden westernek azaltzen dute naturaz gaindiko legeak (kamufletuek zein besteek) ahalbidetzen duela indarkeria mota bat. Kristo gizadiak egindako bekatuengatik sakrifikatu zen bezala, western eastwoodiarretan heroia komunitateagatik sakrifikatzeko gai da, nahiz eta bere bizitza jokoan jarri. Erriman, gainera, Muga-heroiaren funtzioarekin: komunitatearen mesedetarako indarra.

Kaliforniarrak, bereziki, elementu figuratibo eta zinematografikoak erabiltzen ditu Jainkoaren presentzia esplizituki azaltzeko eta inplizituki iradokitzeko. Auzi figuratiboari dagokionez, elizak zein gurutzeak Eastwooden film askotan maiz agertzen dira. Erlijioak konnotazio narratibo sendoak ditu; bai pertsonaiak

laguntzeko, bai kalte egiteko, naturaz gaindikoa ez dio inoiz neutraltasunari eutsiko. Nolabait esateko, elementu aktiboa eta parte-hartzailea da kosmos eastwoodianoaren barruan. Horren adibide argia da, paradigmatikoa, *High plains drifter* infernutarrak eta *Pale rider* zerutiarrak osatzen duten bikotea. Lehenengoan, Eastwoodek pistolari arrotz baten papera hartuko du. Herritarrak beldurtzen ditu, eta hiria *Hell* [F375] bezala bataiatzen du; 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 ageri da [F376]. Kasu honetan, nolabaiteko konnotazio gaiztoa eta iluna du erlijioak. 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.



F375



F376

Elementu infernutarrak esplizituak diren neurrian *High plains drifter*ren, kontrakoa gertatzen da *Pale rider*ren berezitasun zerutiarrekin. Lan horretan, erlijioa eta horren ikurrak erabiltzen dira Carbon Canyon meatze-komunitateko biztanleei laguntze aldera, modu sotilagoan, dotoreagoan eta ez hain deigarrian: Meganek zeruari eskatzen dio bidal dezala Coy Lahood eta haren morroiak akabatuko dituen norbait, mundua ustiatzen duten deabru erasotzaileaz askatzeko: literalki, lurra dinamitatzen baitute urrea ustiatzeko eta; eta, zentzu figuratuan ere bai, kosmos honetako biztanleak Lahooden gehiegikeriak jasaten baitituzte uneoro.

Ildo horretatik, naturaz gaindiko ordezkariaren 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 helduko da, eta ez herritar xumeak menderatzeko. Gainera,

aurreko zintan ez bezala, ezaugarri narratibo horiek guztiak ezkutan 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 du onberatasuna. Hau da, batean iluntasuna agerian dago; bestean, argitasuna ezkututzen da.

Formari dagokionez, *Pale riderren* heroia argitasunarekin eta kolore zuriarekin estuki lotua da (*High plains drifterren* Kanpotarra estaltzen zuen iluntasuna ez bezala): mendi lainotsu batetik dator, bere zaldia zurbilean, eta apaiz bezala bereizten duen altxagarria janzten du. Bere ekintzak eraikitzaileak dira: armak hartzen ditu eta gaizkiaren indarrak suntsitzen ditu. Izan ere, suntsitzeko trebezia harrigarria 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. Eastwooden aurreko lanetan, heroiak garaiezinak ziren haien maskulinitate eta gizontasunagatik: errebolber handiak erabili eta horiekin arerioak txikitzeko erabiltzen zituzten (adibidez, Dollarraren Trilogian). Hemen, nagusitasun hori jainkozko dohaiak azaltzen dute.

Azkenik, Idazteunetan, Zaldizko Zurbilak ezpata bat darama «eta infernua atzetik jarraitzen dio». Eastwoodek ezaugarri horiek lengoaia zinematografikora itzuli eta westernaren berezko ezaugarriekin nahasten ditu: ezpataren tokian, errebolberra; eta infernuarenean zerua, hemen, atzean daukan mendi handian sinbolizatua [F377], eta berarekin batera doana narrazioaren azken duela handian [F378].



F377



F378

Erlijio-kontzeptuen talka hori *The outlaw Josey Wales*-en ere ematen da. *High plains drifterren* naturaz gaindikoa suntsitzailea da, eta *Pale riderren* eraikitzailea; hau da, bakoitzean erlijioaren esanahiak kontrajarriak dira. Kasu honetan, kristautasunaren ikur

nagusia, Gurutzea, esanahiz aldatzen da narrazioan zehar, protagonistak jasaten duen transformazio-arkuari berari lagunduz; horregatik agertzen da obraren hasieran eta amaieran: irekieran, gurutzea da barne-sendatzeari ikurra ematen dion elementua, pertsona-maite baten kasuan batik bat: Josey Walesek senideak lurperatuko ditu [F379]. Amaieran, Gurutze berdina ikusiko dugu norgehiagokaren sekuentzian, osatutako familia berriaren etxea defendatze aldera [F380]. Horrela, gurutzea aringarri espiritualaren figura izatetik, motibazio belikoko ikur izatera igaro da; hau da, baketik gerrara.



F379

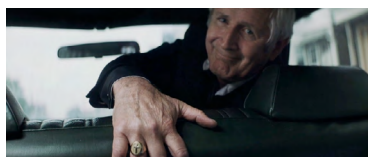


F380

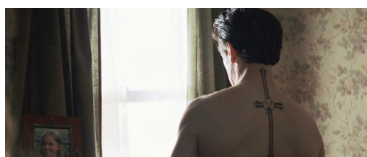
Bibliari buruzko aipamen horiek guztiak ez dira soilik mugatzen westernetara. Izan ere, westernak birsortutako munduaren ikuspegi morala bada kristautasuna, eta genero horrek kaliforniarraren filmografia osoa zeharkatu badu, haren elementu figuratiboek ere egon behar dute Eastwooden gainontzeko lanetan (nahitaez). Zentzu horretan, western kamuflatuetakoa protagonistek Jainkoarekin harreman estu-estua dutela ikusi da. Bitxia bada ere, kasura ekarritako western kamuflatuetan, erlijioa oinaze handiko uneetan agertzen da.

Kristautasunaren sinboloa bi bider agertzen da *Mystic River*ren, *The outlaw Josey Wales*en bezala, hau da, hasieran eta amaieran, narrazioaren bi ertzetan. Lehenik, apaizaren eraztunean [F381], Dave bahitzen dutenean ikusten duguna; gero, Jimmyren bizkarrean [F382]. Horrela, lotura argia ezartzen da heriotzaren eta gurutzearen (minaren eta erlijioaren) artean, Jesuskristo gurutziltzatu zutenean bezala. Bi elementu horien arteko korrelazioa azpimarratzen da lanak erakusten duen bigarren heriotzan: Katie Markumen gorpuaren aurkikuntza [F383], bere ahizpa txikiaren jaunartzea ospatzen ari den bitartean gertatzen da [F384], auzoko elizan. Horrela, ahizpek Jainkoarekin harreman zuzena duten bi bide erakusten ditu lanak. Batak bere «haragia» jaten du eta besteak, ordea, bere odola edaten du; hau da,

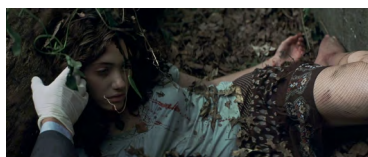
batek erritu sozialaren bidez, elizan; besteak, lege naturalaren bidez, indarkeria dela medio. Ahizpa bat komunitatean sartzen den bitartean, bestea joan egiten da, indarkeriaren mekanismoen bidez kanporatua.



F381



F382



F383



F384

*American Sniper*ren aurretik ikusitako arketipo desberdinak nahasten ditu Eastwoodek; 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*). Hori gutxi balitz, bere burua *cowboy*-tzat duen gizona: Chris Kyle, Estatu Batuetako marinen artean «Legenda» eta «Ramadiko deabrua» Irakeko tropa matxinatuen artean.

Kyle kristau tradizioan hezitako gizona da, bere bularraren ondoan (balen aurrak txalekoaren azpian) haurtzaroan lapurtutako Biblia txikia darama, eta, besoan, Gurutzatuen gurutzea tatuatuta. Ekialde Basatira bidaiatuko du Estatu Batuetako etsaiekin akabatzen: Kylek mira teleskopikoa marrazten duen gurutzea jartzen duen tokian, nazioaren etsaia hil egiten da. XXI. mendeko gerlari gurutzatua dugu.

Gainera, gurutze hori ez da hutsala, pertsonaia honen nemesi narratiboari haragia eta nortasuna emateko balio du baitu, Mustafa, hain zuzen ere. Frankotiratzaile honen mira teleskopikoak, gurutze baten ordeztu, ilargierdi islamikoa gogorarazten duen kurba marrazten du. Bi pertsonaia horiek elkar hil nahi dute, eta ez dute etenik izango 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. Bestela esanda, Estatu Batuak eta Irak gerra politiko-estrategikoan egon arren, 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.

Izan ere, western orotan erabili ohi diren kartelak erakusten ditu lanak, gaizkile baten lepoari prezioa jarri zaiolako berri ematen duten informazio orriak [F385]. Western kamuflatu honetan Kylen erretratu-robot baten ordeztatu, tatuatuta daraman gurutzearekin irudikatzen dute, Ipar Amerikako banderarekin urtua [F385]. Horrela, borroka, lehenik eta behin, Gurutzearen ordezkariaren aurkakoa da; eta, gero, Estatu Batuen kontrakoa. Izan ere, bi irudiak (gurutzea eta bandera) bat egiteak, gorago azalduko den berresteko balio du: kristauaren eragina duen generoa da westerna.



F385

Eastwoodek *High plains drifter* eta *Pale rider* western-bikotean jada esploratutako konkomitantzia erlijioso batzuk ditu erakusten ditu: infernuko iluntasuna eta zeruko argiaren arteko harremana; Mustafa eta Kyleren pertsonaietan islatzen da dikotomia hori, 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]; guztiz kontrakoa adierazten du Kylek, ordea: azal

zurbila, begi argiak eta kapela zuria, jaunaren morroia, *Pale rider*ren apaiza bezala [F387]. Gainera, Mustafa Siriako basamortutik badator ere, Kyle mendian hezia izan da, basoan, Zaldizko Zurbila datorren toki berean.



F386



F387

Azkenik, *Gran Torino*, beste western kamuflatua. Honetan ere sinesmen erlijiosoek garrantzi handia dute protagonistarentzat. Obra eliza batean hasi eta amaitzen da, erlijioak duen papera nabarmenduz. Bereziki, nabarmentzekoak dira auzo berean elkar bizitzen duten bi erlijio sinesmenen erakusleak (eta horien arteko talka semantikoa): batetik, Kor Khue *Hmongtar*ren xamana, agurea, begirada sakona, hitz gutxi eta jakinduria handikoa; bestetik, Aita Janovich apaiz gaztea, heldu berria, bizitzaren gogortasuna eta gordintasuna sakonki ezagutzen ez dituen.

Bi kultura horien artean, Mugako Heroi eszeptiko eta misantropoa: duela hamarkada batzuk galdutako barne-bakea Kor Khueri esker berreskuratzen du. Diagnostiko espiritual bat jasotzen du Walt Kowalskik xamanaren eskutik. Horrela, lehen gorroto zuen Hmong komunitatearengana gehiago hurbilarazten dio xaman honek. Izan ere, obraren amaieran, Eastwoodek bi aitorpen antzeztuko ditu, bi konfesio: bata, Aita Janovichen aurrean, apaizaren aholkuak bezain azalekoa, epidermikoa edo pisu gabeak; eta bestea, Thaoren aurrean, Kor Khuerekin bizi izandakoa bezain intimoa, sakona eta serioa.

Gran Torino beste western kamuflatu baten parabola erlijioso batekin amaitzen da, *American Sniper*ren gertatzen den bezala: Waltek erabakitzen du gaitzari aurre egitea eta berea baino odol gehiago isuri gabe egitea. Spider eta bere bandaren aurka borrokatuko du, komunitatearen alde sakrifikatuz, Jesukristok egin zuen bezala. Horregatik, hil egiten da gurutzearen ikurra sinbolizatuz —gurutze kamuflatua— [F388].



F388

Bestalde, hizkuntza zinematografikoari dagokionez, aipatu nahi dugu Eastwoodek maiz erabiltzen duen formula: plano zenitala, *travelling out* eta kameraren ardatzean 180º-ko bira konbinatuz; bere hizkuntza artistikoan idazten dituen errepikapen zirkular guztiekin errimatzen duen mugimendua (geroago garatuko direnak). Formula hori modu espezifikoan erabiltzen da bere narrazioetan egoera berezi bat erakusteko: lagun-maite baten galera (edo antzezlaneko protagonistaren heriotza bera).

*Mystic River*ren, poliziak Katie Markumen gorpua aurkitzen duenean, Jimmyren mina ikuspuntu horretatik erakusten digu [F389]. *American Sniper*ren, Mustafak Biggles hiltzen duenean [F390]. *Gran Torinon*, Walt komunitateagatik sakrifikatzen denean [F391]. Eta, *The mule*-n, Laton traizionatu eta bizkarretik exekutatzen dutenean [F392]. *Unforgiven*en ere, Eastwoodek «galeraren formula» errepikatzen du Kidek Quick Mikereren aurka egiten duen hilketa koldar eta patetikoa erakusteko [F393]. Aipatzekoa da Quick Mike ez dela Schofield Kidentzat pertsona maitatua, baina pistolari gaztea izugarri damutuko da jazotako hilketagatik, bizia lapurtzeagatik, alegia. Kasu guztietan, narrazioko protagonistak plano zenitalak erakusten duen zigorra jasan behar du.



F389



F390



F391



F392



F393

Begirada zenital horrek bi interpretazio ahalbidetzen ditu, agerikoak, bistan daudenak. Lehenenari dagokionez, kamerak berehala jartzen ditu obrako pertsonaiak maila lurtar batean: behatzailearen ikuspegitik, pertsonaiak giza-maila 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—, plano-zerutarra ere egon behar du, behatzailearena, giza-gainekoa edo Jainkotiarra. Ikuspegi hori guztiz ezinezkoa litzateke mundu errealeko begirada baten aldetik, eta, beraz, naturaren kontrakotzat edo naturaz gaindikotzat jo liteke; edo, westernari dagokion maila mitiko batean, besteen gainetik dagoen izaki baten begiradari legokioke: Mitoa, elezaharra edo goi-izakia.

4.2.2. *Lege lurtarra. Zartagailua*

Zartagailua da Eastwooden lanetan behin baino gehiagotan agertzen den objektua. Halere, tresna honek *cowboy* guztiek zaldiak zigortzeko eta berotzeko erabiltzen duten osagarria izateaz gain, kaliforniarraren unibertsoak ustiatzen dituen zenbait konnotazio ditu. Jatorrian, zartailua animaliak menderatu eta kontrolatzeko sortu zen, zigorkaden bidez etxekotzeko. Gauzak horrela, pertsonak zigortzeko ere erabili izan da tradizionalki, bidegabekeria batek desorekatu duen balantza konpentsatzeko gai den aldetik (mina eragiteko duen berezko ahalmenagatik). Orduan, zartailua erabiltzeak bi agente hartzen ditu bere gain: zigortzailea

eta zigortua; mina ematen duena eta hartzen duena; jotzen duena eta jasotzen duena.

Bi kategoria horiek funtsezko bereizketa egiteko balio dute, Eastwooden filmetan, westernean bezala, bi justizia mota daude: legearen marjinetan (barruan) diharduena, komunitatea eta demokrazia; eta mugatik haragokoa, gizartearen mugetatik at dagoena, naturaren legea. Bien arteko tentsioak indarkeria areagotu egiten du. Horrela, Eastwooden zineman sustatzen da, hain bereizgarria den indarkeria-espinala zartagailuan zertzen den figura.

Hala ere, kontuan hartu beharreko bereizketa garrantzitsua ezartzen du Eastwoodek: zigortzaileak ez du jardungo beti lege sozialaren mugen barruan. Hortik dator western generoak eskaini duen gogoeta handienetakoa, Estatu Batuen jaiotzarekin lotura estua duena. Izan ere, bandera nazioaren ikurra dela esan dugun moduan —legea eta ordena—, zartailuak hitz egiten digu arau horiek inposatzeko erabili zen metodo ilunago bati buruz. Genero zinematografiko honek artistikoki birsortu du askotan indartsuenaren eta basatienaren legea beharrezkoa zela komunitatea finkatze aldera; hau da, Estatu Batuetako demokraziaren oinarriak esku bortitzek ezarri zituztela, paradoxikoa bada ere.

Westernaren motiboetako bat sheriffa dugu. Gizon honek indarkeriaren bidez ezartzen du ordena eta segurtasuna. Izan ere, sheriffa hautatzen da gaizkiaren-indarrei aurre egiteko duen gaitasunagatik. 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, *Unforgiven*en. Narrazioaren sheriffak Ned astintzen du galdeketa batean informazioa lortzeko [F394]. Izan ere, sekuentzia horretan, zigorrak gezur-detektagailuaren funtzioa betetzen du. Azpimarragarria da eszenaratzea antolatuta dagoen moduan uler daitekeen ironia: Ned espetxearen kanpoaldeko barroteei lotuta dago [F395] (barruan seguruago egongo litzateke).



F394



F395

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, Williampi itzuli dio Daveyren hilketak eragindako kolpea.

High plains drifter-en kontrakoa planteatzen da, baina helburu berarekin: (Stacey Bridges eta Carlin anaiek) osatutako gaizkile-hirukoteak erabiltzen du zartagailua Duncan sheriffa hiltzeko [F396]. Aurrerago, kontakizunaren amaieran, Duncanen anaiak (Kanpotarrak) erreminta bera erabiliko du mendeku tresna gisa [F397]. Funtsean, testuak planteatu nahi du justizia eta legea direla elkarrengandik erabat independenteak. Zartailua, kasu honetan, bitarteko bat baino ez da, zeregin jakin bat betetzeko erabili daitekeen tresna.



F396

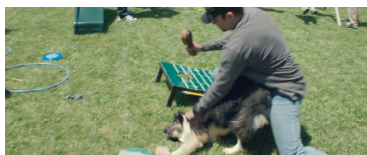


F397

*American Sniper*ri dagokionez, latigoa eguneratzen da forma eta, western kamuflatua den heinean, tresna hori ere kamuflatua da. Zehazki, gerrikoa dugu, janzkeraren osagarri gisa sortu bazen ere, tradizioz etxeko fusta gisa erabili izan da, onartezina den portaera jakin bati zigorra emateko: etxe edo familia eredu tradizionalaren ikuspegitik, zeregin hori aitari dagokio. Horrela, bere erabilera eredu-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.



F398



F399

4.3. Nomadismoa eta sedentarismoa

Sedentarismoaren eta nomadismoaren arteko bereizketa da westernaren ezaugarri nagusietakoa. Oro har, Mendebalde Basatiko filmetan hiritar batzuk izango ditugu komunitate berri bat eraikitzeko bidean, eta sedentarismotzat hartzen dugun ikuspuntu «filosofikoa» horiei dagokie; hau da, lurralde zehatz batean etxebizitza eta familia garatu. Hori zuhaitzen erroekin uztartzen du Eastwoodek. Zuhaitzak, izan ere, kaliforniarraren zineman berebiziko pisu narratiboa dute, figura garrantzi baino garrantzitsua goa baita.

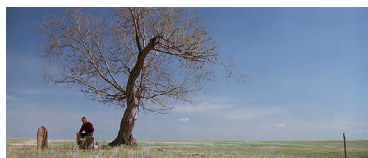
Arboleak funtzionatzen dute pertsonaia ororen motore narratibo gisa; hau da, zuhaitza agertzen den bakoitzean, pertsonaia bere mundu ezagunetik irtengo da. Horrek esan nahi du, nomadismoa, mugimendua, bidaia iniziatikoa, abentura eta drama areagotzera eramaten duten elementu erretorikoak direla. Hori erroekin kontrastatuz, pertsonaia protagonisten bizitza goitik behera aldatzen dute zuhaitzek.

4.3.1. Zuhaitza

Eastwoodek naturako elementu hauek erabiltzen ditu bi esanahi desberdinez hornitzeko. Alde batetik, zuhaitza hertsiki lotuta dago heriotzarekin: pertsonaia baten alboan ikusten dugun bakoitzean, heriotza, galera, edo minari lotuta egongo da, ezinbestean. Bestetik, berebiziko garrantzi du zuhaitzaren kokapena (non landatu den), westernaren gai handietako batekin elkar lotzen baitu: natura basatia kulturaren aurka; *Wilderness Gardenen* aurka edo, beste era batera esanda, gizakiak natura kontrolatu eta etxekotzeko duen beharra —eta hura konkistatua izan ez dadin egiten duen erresistentziaren arteko norgehiagoka—.

*Unforgiven*ek maisuki azaltzen du hori guztia, bi zuhaitz erakutsiz narrazioan zehar. Lehena, lur etxekotuan dago, William Munny eta bere familiaren etxean, Klaudiaren hilobiaren ondoan, bere emaztearen heriotzarekin estuki lotua: hildako emakumearen izpiritua, nola edo hala, berraragitzeko landatu zela dirudi. Berak eskatu zion Williami alkohola uzteko, hitz batean: zibilizatua izateko [F400]. Bigarren zuhaitza guztiz kontrakoa da: narrazioaren amaieran agertzen da, gizon bat modu koldarrean hiltzeagatik moralki eta fisikoki eraitsitako Kidek erakus-

ten du, horregatik lur jota dago (lurrean botata, izan ere), negarka eta etsita [F401]. Horrela, zuhaitz berriro ere heriotzarekin lotzen da. Baina bada gehiago: bigarren zuhaitz hori Big Whiskey mugakide duten lurralde-ertzetatik urrun hazi da. Horregatik, zuhaitz basatia da, irudikatzen duen justizia kodea bezala: mendekua. Beraz, zuhaitz bikotea, Neden bikotearekin izenarekin errimatzen duena: Sally *Two trees* eta narrazioa irekitzen eta ixten duten planoen artean errima formala ezarriz (lanari, aurre-rago garatuko den beste interpretazioa emateko ere balioko dutenak).



F400

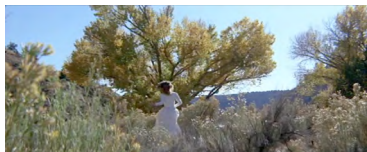


F401

Kaliforniarraren gainerako lanetan errepikatzen dira zuhaitzaren osagarri diren bi esanahi horiek (bizitza/*Garden* eta heriotza/*Wilderness*), westernetan zein western kamuflatuetan: *The outlaw Josey Walesen*, protagonistak bere familia lurperatzea erabakitzen duenean; senideen hilobiaren gainean zuhaitza landatzen du, berraragitzearen ikur duguna, bizimodu baten ordeztzatzen du, beste bat jarritz. Zuhaitz bat etxean [F402], bestea natura basatian [F403]. Hala ere, bi kasuetan, zuhaitzek lasaitasuna ematen diote protagonistari, arnasa hartzeko une berezia, emaztea eta semea galtzeak eragindako mina gainditzea lortu baitu. Eta hari horrekin jarraituz, Meganen txakurra hiltzen dutenean (*Pale riderren*) [F404] basoan ematen da animaliaaren ehorzketa eta, nola ez, zuhaitzez inguratua [F405].



F402



F403

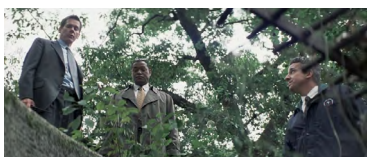


F404



F405

Formula hori era askoz gordinagoan errepikatzen du *Mystic River*ren Eastwoodek. Izan ere, beste kasu guzti-guztietan hilotza erakutsi aurretik lurperatua izan da, *Mystic River*ren, al-diz, ez. Poliziek Katieren gorpua topatuko dute ehorzketa egin aurretik, usteltze-bidean [F406]. Gainera, Eastwoodek zuhaitza hilda erakusten duen lehen aldia da ere, berraragitzeko aukerarik gabe [F407]. Ez da lekurik hauspoa hartzeko *Mystic River*ren bortizkerian. Oinazeak jarraituko du kontakizunak erakusten duenaz harago, Sean Devinek adierazten duen bezala filmaren amaieran, Daven erailketa dela eta.



F406



F407

Gran Torinon deigarria bezain azpimarragarria da Thao bizilagun baten lorategitik tokoi bat erauzten saiatzen den eszena [F408], *Shanen* antzera [F409]; tamalez, ez du lortuko, baina aurrerago, bere bizitzak hartu duen norabide berria izango du gogoan: zuhaitzaren alboan eseri eta hausnartuko du [F410]. *Unforgiven*eko Kidek egin bezala [F411]. Halere, bi eszenen arteko kontrasteak balio digu westernaren eta isla kamuflatuaren arteko alde ezkutua ulertzeko: *Gran Torinon* tokoi horrek hitz egiten du gizakiak egiten duen ahaleginaz natura makurtzeko, sedentarismo lortze aldera. Hala ere, Eastwoodek nolabaiteko ñabardura propioa ematen dio: komunitatea ezartzea ezinezkoa izango da, baldin eta nork bere burua ez baldin badu eraikitzen. Natura basaria kontrolatu aurretik neure buruaren jabe izan behar dut. Eta gakoa ahaleginean datza, emaitzak gorabehera, Eastwooden zineman asmoak berezko garrantzia dauka, horrega-

tik ez da erakusten Thao tokoa lorategitik ateratzen —*Shanen* ez bezala—.



F408



F409



F410



F411

Mota horietako hausnarketak estu-estu lotuta daude maskulinitatearen ulermen eta ikuspegi jakin batekin eta, bide batez, western generoarekin partekatzen duen gai batekin ere. Bi planoen arteko ezberdintasun nagusia pertsonaien jarreraren datza: Thao erabat nekatuta eta leher eginda dago ondo egindako lan batek eragiten duen asebetetzearen ondorioz; Kidek, aldiz, gizon bat erailtzeak txikitu egin du erabat, moralki zein fisikoki, horregatik ikusten dugu lurrean, erabat etsita.

Thaok ez du hankasartze hori bera egingo, testuak ez dio baimenduko. Hortaz, mutiko honen 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 nork bere buruari; non eta natura basatian gauzatzen da bere damutasunaren sekuentzia.

*American Sniper*ren, Bigglesen hiletan, Eastwoodek, zuhaitzez betetako hilerri militarra erakusten du. *Mystic River*reko Penitentiary Parken antzeko sekuentzia batean, zuhaitz bakoitzari, hildako soldadu baten arima egokitu dakiokelarik. Hala ere, Katiaren hilotzarekin kontrastean, hemen, Bigglesek badu bere burua irudikatzen duen zuhaitza [F412]. *Unforgiven* eta *The outlaw Josey Wales*en formula bera eskainiz.

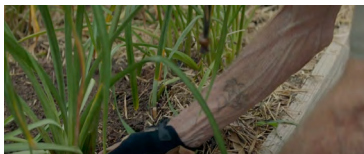


F412

Eta, horren harira, azken adibidea *The mule*-en dugu. Hiru lirio desberdin eskaintzen dizkie bere senideei Earl Stonek, loreak landatzen dituen agureak, gehien maite dituen pertsonak baitira: Mary, Iris eta Ginny. Gizarte zibileko ordezkariak diren heinean, euren loreek lorategi batean egon behar dute, hots, natura etxekotuan. Horrela uler dezakegu Maryk etxeko lorategitxoan landatzen dituen lirio sorta horretan [F413]. Gainera, amaieran landare bat landatuko du lagun-maitea ordezkatzeko, aipatu-tako obra guztietako protagonistek egiten duten bezala. Filmaren amaieran Earl espetxeratu dutenean, loretxo bat landatzen ikusiko dugu ari, eta emaztearekiko maitasuna iradokitzen duen tatuajea erakutsiko digu [F414].



F413



F414

4.3.2. *Sustraiak*

Horrez gain, zuhaitzek eskaintzen dute bigarren irakurketa bat, garrantzi handiko ere bai. Azpimarratzekoa da, hain zuzen ere, naturaren osagai horiek bi zati dituztela. Alde batetik, ikusten dena: enborra, adarrak, hostoak, kopa eta fruituak (izanez gero); bestetik, ezkutukoa, erakusten ez dena (ikus ezin dezakeguna), lurrari elkar lotzen diona: sustraiak. Izan ere, westernaren zein Eastwooden lanen etengabeko gaia da zuhaitzaren sustraiak iradokitzen dutena: «erroak egin» (hitz batean: errotu). Kolo-noaren sedentarismoan irudikatutako ideia edo jarrera Mugako Heroiaren nomadismoarekin talka egiten du, abenturazale amorratua baita; etengabe mugitzen ari den pertsonaia dugu, leku batetik bestera uneoro.

Sedentariismoa eta nomadismoa westernaren aurkakotasun tematiko gorenarikoa da. Argi geratu bada ere westerna zibilizazioaren eta naturaren arteko dialektika sakon batean datzala, kaliforniarraren zinean paralelismoa argia da: leku batean sustraiak botatzea, adar ugari eta luzeekin haz daitezela —zuhaitz genealogikoa bezala— eta, batik bat, hura ez mozteko (eta ez hiltzeko) borrokatzea. Eastwooden zineman nomadismoa sedentariismoaren menpe dago: etxetik irteteko beharra familia babesteko. Hala erakusten dute *American Sniper*, *Unforgiven*, *The outlaw Josey Wales* edo *The mule* narrazioek.

Etxea babestea eta defendatzea da aitaren betebeharra Eastwooden zineman. Kosmos honetako protagonistak, zuhaitza bezala, bi erditan zatitutako izakiak dira: erakusten d(ut)ena eta ezkutaturik dagoena. Ardatz tematiko horiek guztiak ere maskulinitateari elkar loturik daude. Horregatik, erdibitutako gizaki horiek guztiak errudun sentitzen dira guraso egokiak izateko gaitasun eza dela eta. Bestela esanda, beraiek, eta ez kanpoko eragileek, beren zuhaitza mozten dute, euren familia batasuna hausten dute. Euren beste inorena da erru osoa. Gurasoen (eta, batik bat, aitaren) betebeharra ezinegon izango kaliforniarraren testuetan, eta zeregin hori maskulinitatearen buruzko hausnarketaren parte da.

Hori dela eta, William Munnyk ez du bere «errantxo» aurrera eramateko gai izango, erailketa da bere ogibidea, horretan benetan trebea baita (hori lanbidetzat har badaiteke); beste horrenbeste gertatzen da Josey Walesekin, Bota Gorriek bere etxea txikitu eta gero, mendekuaren bidetik doa. Barnetik nahiz kanpotik zaurituta, ezerk ez ditu bere maiteak berriz ekarriko, are

gutxiago mendekua. Orain ere, sedentarismoa nomadismoaren kontra: baten presentziak bestearen desagertzea suposatzen du.

Formula hori bera aplikatzen da *Mystic River*ren: hiru kote protagonistak partekatzen du haurtzaroan pederastekin jasandako trauma (Dave, bereziki). Gauzak horrela, hogeita bost urte geroago, hiru aitetatik inork ez du lortuko haren betebeharrak behar den moduan betetzea; aitarenekin eginkizun babeslean huts egiten dute, alegia. Izan ere, Jimmy kartzelan egon da; soto hartatik ihes egitea lortu zuen unetik, Dave izateari utzi zion tipo berri bat jaiotzen da. Bere seme Mikek, neurri batean, bere aita-aren tristura eta depresioa kutsu hori jasoko du (Daveren herentzia emozionala): isolamendu sozial eta sentimental hura, gainera, hirugarren lagunak ere partekatzen du. Sean polizia dugu, alaba bat izan berri duena, bere ere ezagutzen ez duen arren. Laurenek bere senarrarengandik aldentzea erabaki du, eskol batean bizi den tipoa delako eta Laurenek ezin du jarraitu jarrera hori duen gizon batekin. Hortaz, poliziak ere bere bizitza hautsi du eta, nola ez, ezin izango du aita-aren zeregina gauzatu.

Familia hautsiaren gaia ere topatuko dugu *Gran Torino*, *The mule* eta *American Sniper* filmetan. Lehenengoan, Walt dago erabat kontrajarriak diren bi familia ereduaren erdian. Kasu honetan, aita bati esleitzen zaizkion zeregin material guzti-guztiak bete ditu: seme-alabak elikatzea, babestea eta hezteak. Hala ere, zirrarek dagokienez, protagonistak onartzen du ez dituela benetan ezagutzen bere semeak: haiekiko (garatu) duen afektua, belaunaldi- eta kultura-distantzia gaindiezina da. Hori dela eta, Waltek erabakitzen du bere arreta beste «seme» batengan jartzea, agurearen irakaspenak bereganatzeko prest baitago.

Beste agure batek, Earl Stonek, aurrekoaren akats bera egingo du: arlo materialari sentimentalari baino garrantzi handiago eman; lana baitago familiaren gainetik. Lirioekin ematen zuen denbora da familiari eskaintzen ez ziona. Amaieran, aldiz, obraren azken-sekuentzian, kamera-mugimenduak ahalbidetzen du itxaropenerako sarbidea: kamera espetxearen hesia gaindituko azken *travelling out* baten bidez; hau da, zinematografikoki, Earl espetxetik ateratzen da, kamera urrundu eta altxatu egiten da. Zentzu metaforikoan, protagonistak hegan (eta nolabait, ihes) egitea lortzen du.

Guztiz kontrakoa gertatzen da *American Sniper* gerrako beteranoarekin (aurreko biak Koreakoak ziren) eta honen bi familia ereduekin: Taya eta seme-alabak, alde batetik, AEBetako Armadako anaiak, bestetik. Chrisek erabaki behar du: zenbat eta

gehiago hurbildu gerrara orduan eta urrunago ikusiko du familia. Hau da, familiarekin duen konpromisoaren aurretik jartzen du betebeharrak militarra (Earl Stoneren hutsegite bera egiten ari da). Hala ere, beranduegi izan baino lehen etxera itzuliko da.

4.4. Alteritatea

Westernaren unibertsoan askotariko pertsonaiak daude, arketipo sorta berezia du. Izan ere, horrelako gizon-emakumerik gabe, beren ezaugarri eta jokabide-kode barik, ez legoke generorik: tokiko sheriffa, legez kanpoko bidelapurra, apaiza, bizargina, tabernaria edo maistra beharrezko figurak dira. Hala ere, zerrenda horren barruan, bi pertsonaia bereziki nabarmendu daitezke, generoan zein Eastwooden obran interes berezia duten bi agente mota: Mugako Heroia eta Natiboa.

Aztertutako film guzti-guztietan biak aurki daitezke. Batzuetan, bakoitzak betetzen duen papera aldatzen da, etsai edo lagun; laguntzaile edo aurkari izan daitezke, kasuak kasu. Deigarria da, ordea, nola eraikitzen duen Eastwoodek figura horietako bakoitza, bere ñabardurak atxikiz. Kaliforniarrak bere unibertsoan pertsonaia guztiak animalizatzen ditu (aberetzearen aldagai bezala har daitezkeen kontzeptua), hau da, gizakiaren berezko atributuak eta ezaugarriak kentzen dizkie, pertsonaiak animalia-tzat hartuz.

Hori azpimarratzea garrantzitsua da; izan ere, western klasiakoaren hastapenetan, natiboa zen iraganik, psikologiarik, argudiorik —hitz batean—, nortasunik, ez zuen pertsonaia bakarra. Kultura, arraza eta etnia horretako gizonak, emakumeak eta haurrak gaiztoak ziren (inolako azalpenik gabe), eta natura basatia (komunitate zibiletik urrun) zuten eremu, mugaz haraindi.

Irakurketa horrek alteritateari buruz hausnartzera garamatza. Izan ere, westernean Bertakoa izan da «beste», etsaia (*outlaw*arekin batera). Generoa Amerikako Estatu Batuen jaiotzaren kontaketa mitikoa denez gero, «ipuin» horren aurkari nagusia indioa izan da: beldurra eragiten eta isurtzen zuen pertsonaia basatia, etxekotu ezina. Eastwood nahiko neutroa izan da eta baliatu ditu alteritateak eskaintzen dituen bide narratibo orok, obra bakoitzaren xedearen mesedetan. Horren ildotik, bertakoaren figura laguntzaile edo etsai gisa aurki daiteke, kasuak kasu.

Horrela, indioaren animalizazio tradizionala heltzen eta zabaltzen da Eastwooden munduko kide guzti-guztietara. Kosmos

horretan, animalia bakoitzak besteari aurre egin behar dio — hori da natura basatian gailentzen den jarrera —. 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 batzuk ez dira gai izango, haien jarrera pasiboa, bakezalea edo koldarraren eraginez.

4.4.1. *Indioa*

Indioa, *Red Skin*-a edo natiboamerikarra westernaren pertsonaia animalizatuena (izan) da; basatia bezain gaiztoa da, eta, lehen esan bezala, basamortua, *Wilderness*a du jatorri eta eremu. Komunitate zibilaren barruan, sheriffak bere legea inposatzen du, baina, mugatik haratago, beste arau batzuek zuzentzen dute bizitza: horretan indartsuenaren legea da, bertakoaren jaioterria. Mundu honen gogortasunak indartsuago bihurtu du, inguru lehia-korrean bizirauteko beharrak zizelkatua. Natura ulertzen du, horren aieruak irakurtzen daki, beste animalia batzuek edo atzetan eta ulertzen ditu beste (g)izaki batzuek utzitako arrastoa: batzuen haragia jan eta besteen ilajeak biltzen ditu.

XX. mendeak aurrera egin ahala, bizitza errealeko bertakoek (zein pantaila handian proiektatutakoek) eskuratu zuten eskubide zibilak, psikologia eta, beste ezeren gainetik, duintasuna. Westernak erritmo berean eboluzionatzen zuen, tradizionalki jorratu izan dituen gai berberei buruzko ikuspegi desberdinak eskainiz. Horrela, beste garaiko polaritate-tematiko zein narratiboa, apurka-apurka, pitzatzen hasi 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 bilakaera horren zordun da; amerikar natiboaren irudia duintze prozesuan parte hartu du. Hark zuzendutako ia western guztietan aurki daiteke, eta kamuflatueta ere bai. Hala ere, bi blokeetako lan bakoitzean agertzen diren bertakoak (edo natiboak) bereiztu behar dira: lehen blokeko *Red Skin*ek funtzio eraikitzaile eta baketsua erakusten dute (laguntzaileak) narrazioko protagonistarentzat; haatik, guztiz kontrakoa topatuko dugu bigarren blokea osatzen dutenekin, «indio-kamuflatuekin». Horietan, bertakoa protagonistaren etsaia da: garaitu, geldiarazi edo ezabatu behar den aurkaria, hurrenez hurren. Gainera, aipatu

behar da «indiar» horiek guztiak ez direla gizon kaukasiarrak, ezta *red-skin* kanonikoak ere: bata Ekialde Hurbilekoa, bestea txinatar jatorrikoa eta, azkena, mexikarra. Hirurak dira, nolabait, Azala Gorriaren aldagai narratiboak, gizon ez-zuriak.

The outlaw Josey Walesen hiru bertako desberdin ikusiko ditugu; bakoitzari sarraski-modu bat dagokio: batetik, Little Moonlight, emakume gazte eta ederra, gizon batzuen esklabua da; Ten Bears, tribuaren buruzagia, pertsonaia karismatikoa bezain indartsua, Joseyrekin akordio baketsu batera iristen da, elkarbizitza garatze aldera —sekuentzia horrek, neurri batean ala bestean, Estatu Batuetako jatorrizko herri amerikarraren egungo egoera adieraz lezake—. Azkenik, Lone Watiek «Malkoen Bidezidorra» jasan zuen agurea: indiar nazioetarantz bideraturiko exodoa, non milaka bertako hil ziren, horien artean, bere gurasoak. Agure honek irudikatzen du amerindiarren lurralde, kultura, etnia eta nortasunaren galera; orain, Nazio Indietako «tribu zibilizatueto» kidea da eta Abraham Lincoln-en tankerako arropak janzten ditu. Bestela esanda, «desnaturalizatu» da, haren hazia eta nortasuna ahaztu dituelako.

Azalaren kolorea gorabehera, westernaren natiboak duintasun handiko pertsonaia da: maila eta pisu handiko aurkaria. Estatu Batuen potentzia teknologiko eta militarri aurre egiteko gauza da; *wilderness*-aren ordezkaria, ezer gainetik, izaki ausarta dugu. Aitzindariak eta AEBetako soldaduak beldurtzeko gai den etsaia. Izan ere, larrutik ordainduko zuten euren eremuak konkistatu nahi izana eta, aldi berean, erresistentzia horrek hurrengo belaunaldiko miresmena eta zirrara bereganatu zituen.

4.4.2. Egungo «indioak». Ezkutatueto bertakoak

Bronco Billyk westerna ez den baina horretaz mozorrotzen den narrazioa dugu. Gauza bera gertatzen da film honetan agertzen diren estatubatuar-natiboekin: Lorraine Clearwaterrek eta Chief Big Eagle-k, jatorriz kaukasiarrak, bertakoen itxura hartzen dute. Ikuskizunaren barruan zein kanpoan, natiboen era tradizionalera janzten dira eta haiek bezala hitz egin eta jokatzeko dute, jakinda ere, mozorroturik daudela, eta europar-jatorrizkoak direla. Mendebalde Basatiaren emanaldian, bikote honek birstortzen du indioei dagokiena. Mozorroak gorabehera, bertakoen borroka irudikatzen duten hiru pertsonaia nabarmenduko ditugu orain.

Estatu Batuak dira arraza, etnia, kultura eta jatorri ezberdinetako kideak osatutako gizartea; askotariko biztanleek osatzen dute. Eta horrek berezko garrantzia du Eastwooden egungoan girotutako westernetan. Lehenik eta behin, *American Sniper*rek cowboy garaikidea erakusten du: Chris Kyle; bere nemesi narratiboa, era berean, indiarra da, edo, hobeto esanda, bertakoa: Mustafa —arabiarra—, Ekialde Ertaineko soldadua. 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 Seale*sek esaten duten bezala.

Mustafak, haren erriflea eskuan, AEBtako goi-mailako teknologia militarri aurre egiteko gauza da. XIX. mendeko Amerikako bertakoak bezala: euren silex-eko gezi eta arkuekin, suzko armei aurre egin zieten, eta duintasunez egin ere. Hala ere, haiei gerta bezala, frankotiratzaile siriarrak ez du bere kausa aditzera emateko aukerarik izango. Horrela iradokitzen da haren nortasuna gaiztoa dela, Hollywood klasikoak *Red Skine*kin egin zuen antzera.

Bigarren bertakoa *Gran Torinoko Spider* da: Detroiteko auzo batean jaiotako bertakoa, Hmong etniako kidea. Bertan topa dezakegu Iparramerikako indar ekonomikoaren ikurra izandako azken txokoa: Walt Kowalskiren etxea edo «Fort Walt». Egun, ordea, bai hiria eta bai Estatu Batuetako gizartea aldatu egin dira. Orain, Walt da (eta ez Hmongak) auzoko atzerritarra. Aniztasun horren ondorioz (edo Estatu Batuek irudikatzen dituzten jatorri, iragan, sustrai eta perspektiben nahasketa horiek direla eta), westernaren arketipoak gaur egungo pertsonaietan aurkitzen dira; hau da, filmak aurkezten dituen pertsonaia eta egoera estereotipatuaz haratago (elizako meza, Walt bertaraten den bar-saloona, berarekin txantxetan ari den bizargina, Waltek —Sue— erreskatatzen duen dama estualdian, e.a.) Thaoren lehengusua den Spider nabarmentzen da.

Indioak hartzen duen forma western kamuflatu honetan dugu Spider. Mustafa bezala, ez da arraza zurikoa. Are gehiago, nahiz eta frankotiratzaile siriarrak bere lurraldean borrokatzen zuen, gauza bera esan daiteke Spiderren kasuan, Walten auzoak aspaldi utzi baitzion europar jatorriko familiak izateari. Izan ere, hori da pisu handiko beste argudio bat: *Hmongak* ez dira arrotz edo kanpotar sentitzen auzoan; Walt da, izan ere, deseroso eta moldakor sentitzen dena. Horregatik, Spider bertakoa dugu eta Walt atzerrikoa/konkistatzailea.

Spiderrekin jarraituz, bere tribuaren liderra da, filmean kalebanda, eta kolore propioa dute, gainerako tribuengandik bereiz-

teko eta euren artean identifikatzeko. Kolore hori, nola ez, gorria da: *Red Skin* talde honen nortasuna azpimarratzen du, larru (berrri) gorriak ditugu [F415]. Hiri-tribu honek beste batzuekin borrokatzen du lurraldearen alde, odol ahaidetasuna aldeztuz. Izan ere, odolak (arrazaz-sustraiak) garrantzi handia dute obra honetan. Horrela erakusten du tribu mexikar batek Thao erasotzen duenean. Eszena honek gure arreta bereganatzen du, beste tribu honetako buruzagiak (autoa gidatzen duenak, alegia) lepoan darawalako armiarma bat tatuatuta [F416], Spiderren besoa apaintzen duenaren parekoa [F417]. Horrela, indio-kamuflatu batek beste natibo-amerikar bati aurre egin behar dio.



F415



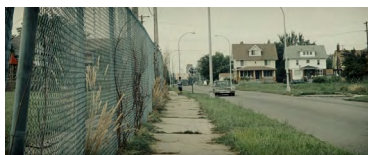
F416



F417

Gainera, lehia-sekuentzia horretan bi ezaugarri aipatu behar dira, western kamuflatuaren izaera azpimarratzen dutelako. Lehenik eta behin, Thaoren aurkako jazarpena: Hmong gaztea, lorategi eta errepide bat banatzen dituen hesiaren albotik paseatzen ari da [F418]. Erasoa, nola ez, asfaltatutako lurraren aldean gertatzen da; hau da, lorategiak *garden*-a izaten jarraitzen du, natura etxekotua. Hala ere, eremu basatia (hesitik haratago gertatzen dena), zementuzko geruzaren azpian ezkutatuta (kamuflatuta) dago, errepidean, hain zuzen ere. Izan ere, sekuentzia horri arreta jarritz, soropil-lerro batek espaloia eta errepidea bereizten ditu [F419]: batetik Thao, mutil etxekotua, bakezalea eta bakegilea; bestetik, errepidean eta autoa gidatuz/zamalkatuz, basatiak, bortitzak eta artaburuak ditugu; Hmong gaztea liburu bat

irakurtzen ari den bitartean tribuak erasotzen dio — arrazoirik eta justifikaziorik gabe (gogora dezagun: naturalki krudelak, berez gaiztoak) —. Thaoren jarrera eraikitzailetik tribuaren jokabide suntsitzailerara.



F418



F419

Beste horrenbeste gertatzen zaio Sueri topo egiten duenean auzoko beste tribu-hiri batekin. Lehen latinoak, oraingo hone-tan afroamerikarrak. Edonola ere, egoera bera errepikatu egiten da: Sue (eta bere bikotea) paseatzen ari da basa-asfaltoa lorategi baketsu batzuetatik banatzen duen hesi baten alboan [F420]. Mugarren alde batean bikotea jazartua da eta, bestean, lore zuhaixka handi eta izugarria 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, arraza (eta tribu) desberdinekoak. Jazartzen dituztenak arraza berekoak ditugu, ordea [F421]. Bi ikuspegi desberdinak talka egiten dute: batzuek auzoaren arauak hausten saiatzen dira eta besteek horiei eusten diote. Natura basatian «espezien» arteko nahasketak ez daude ondo ikusita. Otsoak otsoekin, txakurrak txakurrekin eta beste horrenbeste gertatzen da artaldea osatzen duten abere aldagai ba-koitzarekin.



F420



F421

Ildo horretan, deigarria da Waltek kostatuta ahala kostatuta defendatzen dituela bere lorategia eta bere bizilagunak, Spider-Red Skinaren era-

soetatik. Bere lorategia, izan ere, gune etxekotua da, eta basatiek ez dute lekurik bertan. Gainera, baratzetxo ere dauka etxearen atzealdean, hau da, etxekotutako naturaren irudikapen bat gehiago [F422]. Eta Thaok bertan lan egitera behartzen du, mutikoa haziz, zibilizatuz, Spider guztiz kontrakoa den horretan sakonduz. Aitzitik, indio-kamuflatu honek bere lehengusua etxeko lorategia zaintzen ikusten duenean, gelditzeko agintzen dio, bere ustez zeregin hori emakumei dagokielako [F423].



F422



F423

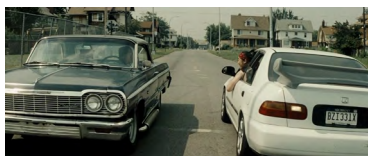
Beste ikuspuntu batetik, zentzuzkoa (izan ahal) da Spiderren jarrera: *Garden* eta *Wilderness*aren dialektikari erreparatuz gero, Spiderrek oztopatu behar du, nola edo hala, bere lehengusua, natura etxekotzen ari baita; are gehiago, Spiderrek berarekin kotxean ibiltzera gonbidatzen du (gogora dezagun, bere zaldia) bere tribuarekin elkartu eta natura basatia(re)n bizitzaz gozatzeko: armiamaren sareetan harrapatu nahi du.

Horrela azaleratzen da bi irakaskuntza moten arteko gatazka (inplizitua). Bata, konstruktiboa, sedentarioa, zibilizatua; hau da, komunitate-bizitza sinbolizatzen duen guztia: lana, etxea, autoa, bikotea, hots, Walt eta lege soziala; baratzeta eta lorategia. Bestea, suntsitzailea eta nomada, askatasunaren alde ilunena da: hau da, mugaz haraindiko bizimodu basatia: lapurreta, emakumeak bortxatzea, auzoa beldurtzea. Gizarte zibileko lege guzti-guztiak haustea, nork bereak inposatzeko. Kontratu soziala amaitu balitz bezala jokatzeta eta bakoitzak bere araua besteei ezartzea. Irudi batean (edo bitan, hobe esanda): baratzetan lan egin edo lorategia suntsitu.

Antzina, westernaren jatorrian (*Wildernes*ean barrena) *outlaw*ak, Mugako heroiak, Zalduneriako 7. Erregimentua eta Ameriketako Natiboak lauhazka zebiltzan; orain, narrazio hau gitorotzen duen XXI. mendean, lehen hutsik zegoen espazio hura urbanizatu eta industrializatu da. Hala ere, bere esentzia herabe eta ezdeusak bertan dirau; tribuak banda bihurtu dira, lautadak

autobide eta errepede, eta, beraz, zaldiak auto. Horretan datza, hain zuzen, western kamuflatuaren bigarren ezaugarria: hiriko tribuen ibilgailuetan.

Waltek 1972ko Ford Mustang(o)a zamalkatzen du (konkistatzaile espainiarrek Ameriketara eraman zituzten zaldi basatiei erreferentzia eginez); bestalde, mexikar tribuak Chevrolet Impala (1964koa) [F424], beste animalia azkar eta basati batekin harremana duen ibilgailua; eta, azkenik, Spider eta bere tribu asiar-amerikarra Honda markako (jatorri japoniarra) kirol-auto batean galopan daude [F425].



F424



F425

Bukatzeko, hirugarren indiar-kamuflatua Gustavo dugu (*The mule* filmarena) —eta aurreko biekin bat datorrena—. Kartelaren liderra, amerikar natiboak eta aurreko bi natibo-ezkutuak bezala, ez da arraza zurikoa, eta ez da bizi narrazioak «zibilizatutzat» jotzen duen gunean. Lehenik eta behin, jatorri mexikarrekoa delako, hau da, indiarra eta bertakoa, esplizituki zein inplizituki. 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 irten, bertan (biz)irauten du, bere asmoa ez da lur gehiago konkistatzea, hori kolonoei baitagokie, gizon zuriari. Gustavok bere lurraldea defendatzen du, eta legez haraindiko bizimodua ere bai. Esan daiteke Lone Watie-ren arketipoa irudikatzen duela Gustavok; baina haren funtzio narratiboa guztiz kontrakoa da —Watie bidelagun genuen, kartelaren lider hau etsaia da—. Nolabait, *cherokee* zahar honek bezala, Gustavok ere gizon zuriaren arropak janzten ditu: *cowboyz* moztortuta [F426].



F426

Gustavok, besterik gabe, mendebaldeko gizarteak debekatzen duena egiten du, merkatu kapitalistak finkatzen dituen kodeak direla medio: indartsuenaren lege naturala inposatu dezake, hots, erailtzeko gai da. Horren harira, nabarmentzeko modukoa da Latón-en (kartelaren buruzagi ohia) erailketaren sekuentzia: haren etxebizitza naturan dago, basoaren erdian, mugaz harago, noski (*Wilderness*-en) eta gainera, non eta Mexikon, narrazio honen lurralde basati goren. Plater-tiroketan diharduten bitartean, Gustavok Latón hil egingo du. Guk platerak jaurtitzen dituen gailuari eskaini nahi diogu gure arreta [F427]: funtsean, arku kamuflatua da, soka bat tenkatu eta jaurtigaia ahalik eta gogorren botatzeko pentsatutako gailua. Western kamuflatu batean zegonez, arkua ezkutaturik erakutsi behar zuen narrazioak, noski.



F427

4.4.3. Animalizazioa

Lehen esan bezala, Bertakoek jasan behar izan zuten abere-tzea western klasikoaren eskutik, Eastwooden zineman pertso-naia orori zabaltzen da; hau da, kaliforniarren testuek anima-liei buruz planteatu ditzakegun interpretazioak mundua nolabait ulertzeko (bere kosmoseko pertsonaiak kategorizatze eta hie-rarkizatze) erabiltzen dute. Hain zuen, Wayne Kylek, *Ameri-can Sniper* filmean, gizakiari buruzko ikuspegi pragmatiko eta ulerterraza aurkezten die bere semeei. Haren ustez, hiru pertsona mota daude (edo hiru kategorio): «Ardiak, otsoak eta artzain txakurrak». Sailkapen hori aztertutako film guztietan errepikatzen da. Horregatik, lan bakoitzeko pertsonaien nortasunaren lehen zi-rriborroa egiteko balio du.

Adibide paradigmatico eta aise aplikatu daitekeena *Mystic Ri-ver* dugu, hiru kategoriak hirukote protagonistari baitagozkio. Davek, argi eta garbi, ardia irudikatzen du, hiruren artean abe-rerik/gizonik ahulena. Otsoen biktima, bi bider: iraganean, pe-derasta bikoteak eraso zion (harrapari sexualak); eta, orainean, Jimmy, narrazioaren otso nagusia, bere taldearen (bandaren) li-derra. Eta, azkenik, artzain txakurra, indarkeriaren kodeak eza-gutzen dituen, baina gizartearen alde erabiltzen dituen: Sean Devine, auzo berean hazia, East Buckingham (gogora dezagun, Mugaz Haraindi), helduaroan, polizia izango den tipoa.

Kategorizazio hori lausoagoa da *Unforgiven*en, izan ere, Eastwoodek zabaldu nahi duen mezuetakoa bat westernaren des-mitifikazioa baita: garai hartako gizakiak ziren bezala erakutsi, apaindurarik eta mozorrorik gabe. Heroi mitiko bihurtu beha-rrean, errealtate gordina erakusten du Eastwoodek obra hone-tan. Beraz, zaila litzateke artzain txakurraren ezaugarriak ema-tea, benetako bertutea eta ongia bideratzen dituen figura delako. Kontakizun honetan interesgarriena da hiru otso erakusten direla: ardien artilearekin kamuflatu beharrean, artzain txakurrez mozo-rrotzen dira. Kontakizuna (hasieran dela, amaieran dela) behin baino gehiagotan saiatzen da otsoa artzain txakurrekin nahas-ten.

Lehena Little Bill da, Big Whiskey-ko sheriffa. Hasieran gi-zon gogor baina baketsua dela dirudi; alabaina (eta egiari zor) English Bob Big Whiskeyra iritsi bezain laster, sheriffak egun-doko jipoi eredugarria ematen dio, komunitateko herritar guztiak beldurtzen dituen. Armarik gabe, Bobek eutsi besterik ez du egiten, kolpeak noiz amaituko zain.

Horrela, bigarren maskara-kentzera iristen gara. Bobek zaldun ingelestzat jotzen du bere burua, bizitzan gidatzen duen jokabide moralaren kodea bezain garbia eta duina. Biografoa ere badu, haren gertaera nabarmenen eta heroikoen berri ematen dituen: artzain txakur-britainiar noblea dirudi, egia esan. Hala ere, Little Billek biografia horren alea bereganatu eta Boben ospea bertan behera uzten du, harentzako kategoria berezis ere sortuz: ez ardi, ez otso, ez txakur, «ahate»¹⁹ baizik.

Azkenik, nahitaez otsoa den hirugarren pertsonaia, artzain txakurra izateko ahalegin itzelak egiten saiatzen dena: William Munny. Haatik, ezinezkoa da artzain-txakur gisa duen baldartasuna ezkutatzea, ez baita gai ezta bere artaldea ere, kasu honetan familia, zaintzeko.

Oinarri horiek ezarri eta gero, 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, bere familiako kideak zaintzen eta babesten dituen; Josey Wales, etxe bat eraiki, babesgabeak defendatzen ditu familia berri bat; eta Walt Kowalski, komunitatearen mesedetan hiltzen den Koreako beteranoa.

Bestalde, *High plains drifter*ren Kanpotarra bezalako gizonak otsotzat har daitezke, bere motibazio nagusia bere mendeku nahiak betetzea delarik —Jimmy Markum *Mystic River*ren bezala—, gizartearentzat onuragarria dena alde batera utzita. Stockburn komisarioak *Pale rider*ren, bere laguntzaile taldearekin batera, indarkeria erabiltzen du diru truke. John Arlingtonek (eta Antoinette Lillyren familiak), arrazoi ekonomiko berberengatik ekiten du. Eta *The outlaw Josey Wales* filmeko Terrill kapitainak eta bere Bota Gorriak, antzezlaneko protagonistaren aurkako ehiza-partida osatzen dutenak.

Azkenik, ardiak —artalde— Eastwoodeko unibertsoan bizi diren gainerako gizon eta emakume guzti-guztiak dira. 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». Neurri batean ala bestean, lege forma batzuen edo besteen pean bizi diren hiritar orok. Ironikoki, artalde iparramerikarrak artzain-txakurrak eta otsoak mi-

¹⁹ *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.

retsi eta mitifikatu ditu, horretan oinarritzen baita westernaren sorrera.

4.5. Berrerospena, duelutik dolura

Eastwooden obrak erakusten ditu western generoaren ohiko egoera ugari: saloiko borroka, bankuko atrakua, trenari lapurreta, karabanari erasoa, poker-partida, bertakoen jazarpena, Zaldizko 7. Erregimentua Konpainiaren erreskatatzea, besteak beste. Hala ere, testuinguru eta leku komun horien guztien gainetik, «duelua» nabarmendu behar da, film luzeen tentsio handieneko unea (ekintzaren klimaxa). Duelua da genero zinematografiko honen ekintza narratiborik nagusia. Amaierara arte utzi ohi da, egunaren arrastiarekin bat egiten du, ongia eta gaizkia aurrez aurre jartzen ditu eta gizakiaren primitibotasuna agerian uzten du; odola eta sua legea eta hitzaren gainetik daudela iradokitzen duen erritua dugu.

Bestalde, dolu hitza «dolorea» errotik dator. Kanpoko dolorea edo min-fisikoa uler daiteke, non bi tipo «dueluan hartu» ahal dira, eta mina elkar hartu-ematen dute, zauriak elkarri eragiten dizkiote bietako bat hil arte. Aldi berean, barneko mina ere bereiz dezakegu, oinaze emozionala. «Dolua» senide edo lagun baten heriotzak dakartzan minari deritzo. Kasu honetan, zauriak barnekoak dira, eta ez epidermikoak; hortaz, ezin dira ikusi, atzean baizik: tristura, bizi-atsekabea, isolamendua, depresioa, misantropia, gorrotoa eta amorrua barnean zauritutako pertsona baten ezaugarriak dira, norbaiten faltak (hutsuneak) eragiten duen gaixotasunaren sintomak. Eastwooden zineman, zauri horiek norbaitek eragin ohi ditu, eta pertsona zaurituak mendekuaren bidez sendatu nahi ditu. Norberaren zauriak osatu, besteengan beste batzuk eraginez.

Horrela, Eastwooden obrek doluaren bi esanahi horiek baliatzen dituzte narrazioen nondik norakoak gidatzeko, bai amaieran, bai filmean zehar. Bere pertsonaia nagusiak, oro har, doluak dakarren mina jasaten dute. Lagun maite horren hutsunea betetzeko, halabeharrez, protagonista horiek minaren eragilea eza-batu beharko dute indarkeria dela medio. Horra hor amaierako dueluaren agerpena, tentsio dramatiko guztia bere gain daramana, pertsonaien zama uzteko une gorena. Westernaren duelua eta Eastwooden dolua aurrez aurre.

4.5.1. *Eastwooden westernetan*

Duelua, gorago definitu diren bi eredutara ulertuta, aise aurki daiteke kaliforniarrek zuzendutako westernetan. Kasu guzti-guztietan, lagun maite baten galera izan da ekintzaren eragilea. Horrela, doluan dagoen eta azkenean dueluan borrokatzen den pertsonaia baten garapena irudikatu da: William Munny nor den ahaztu nahian bizi da, eta Claudiari egin zion promesa gogoratuz, errefusatzeko du, Delilah Fitzgeraldrek proposatzen dion «haragi» gonbidapena. Ondoren, lanaren amaieran, esan bezala, dueluan borrokatzen da Neden heriotza menderatzeko.

Beste horrenbeste gertatzen da *The outlaw Josey Wales*-en. Familiaren suntsipena bizi eta gero, izaki mingots, ilun, misantropo eta bortitz bihurtzen da. Estatu Batuetatik garatutako odisean, Walesek barne-dolu horrekin bizi beharko du. Lanaren amaieran, zama hori atzean uztea lortuko du, oinazea 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 zigortu eta, ondorioz, anaia hil zuten kriminalak desagerrarazi. Horrela, detonatzaile batek —senide baten hilketa— doluan dagoen pertsonaia baten garapena dakar; eta, jakina, dueluan amaitzen den klimaxarekin zertzen da narrazioa.

Azkenik, *Pale rider*ren, Predikatzailearen pertsonaia etorriko da Meganen negarrei eta otoitzei erantzuteko. Bere maskota (beste izaki-maitatu baten) galerak pizten du heroia motorenarratiboa. Coy Lahood jazarpenaren ondoren Zaldizko Zurbilak esku hartzea erabakitzen du. Altxagarriak utzi eta errebolberrak hartzen ditu euren burua defendatzeko gai ez diren alde borrokatzeko. Bera ez da doluan dagoen pertsonaia, baina dueluan aritzen da narrazioaren amaieran, Stockburnen morroi guzti-guztiak ezabatuz, hura barne.

4.5.2. *Eastwooden western kamuflatuetan*

Gauza bera gertatzen da western kamuflatuen protagonistekin: *Mystic River*-en Katieren hilketa da ondorengo gertakari guztien detonatzailea —nahiz eta gauza bera esan daitekeen Dave Boylen bortxaketari buruz—. Jimmy Markum hiltzailearen jazarpen bizian ikusiko dugu. Amaieran, oker zebiltzala ezagu-

tuko du, gaizkilea ez zena erailtzen duenean: bere lagun zaharra Dave.

Hankasartze honen ondoren, western klasiko orori dagokion bezala, sheriffa eta bidelapurra dueluan arituko dira eta, nola ez, amaieran jazoko da une hori. Hemen, western-kamuflatua denez, dolu hori metaforikoa da: Sean Devinek, bere atzamarrarekin, Jimmy apuntatzen du, errebolbera bailitzan [F428], eta jakinaraziko dio bere bila joango dela Dave-ren hilketagatik. Izan ere, Sean kalearen alde batean dago eta Jimmy bestean [F429].

Deigarria da, halaber, Jimmy filma osoan zehar dueluan egon dela, bere alabaren heriotzaren ondorioz; Dave erail eta gero nolabaiteko lasaitasuna eta baretasuna lortzen dituela dirudi, bere hankasartzeaz jabetu izan arren. Hilketak, nolabait esatearren, protagonista barneko dolutik askatzen duen katalizatzaile modukoa da, *Mystic River*ren edonoren erailketa —ez du zertan gaizkilearena izan—.



F428



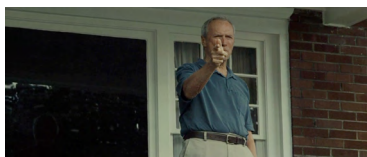
F429

Gran Torinok nolabaiteko antzekotasuna dauka bai *Unforgiven*ekin eta bai *Mystic River*ekin. Lehenik eta behin, Walt Kowalski iragan bortitza ahaztu nahian bizi delako, William Munny bezala; bigarrenik, protagonistak emaztea duela gutxi galdu duelako (berriro ere, *Unforgiven*en bezala); eta, hirugarrenik, *Mystic River*rekiko paralelismoa gauzatzen da Waltek Sean Devinen keinua imitatuz.

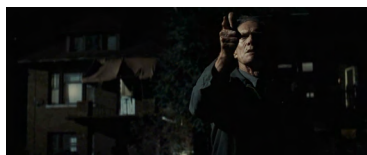
Gainera, Seanek egindako keinu hura (amaieran iradokitako duelu hura), *Gran Torinon* leitmotiv bihurtzen da, protagonistak hiru bider errepikatzen baitu: hasieran, Sue eta bere bikotea erasotzen duten afroamerikar «tribuaren» aurka [F430]; gero, Smo-kieren kontra —Spiderren lagunik onena— adierazten dionean bere bila joango dela [F431]; eta azkenik, amaieran, tribuaren etxean aurkezten denean (*Unforgiven*en bezala) guztiak hiltzera doanean [F432]. Waltek, berriro ere, bere keinu adierazgarria egiten du. Aurretik esan bezala, duelua galdu zuen, baina baita bere helburua lortu ere.



F430



F431



F432

Azkenik, *American Sniper* dugu, bi frankotiratzailereren arteko dueluarekin amaitzen den filma: Chris Kyle «Legendak» bi kilometroko tiroa gauzatuko du Mustafa ezabatzeko. Frankotiratzaile siriarrak hainbat marine eta *Navy Seal* hil ditu. Hala, dueluan eta doluan bizi (izan) da, aldi berean, bai Bigglesen heriotzagatik, bai Marc Leerenagatik —bi adiskide minak—. Hortaz, etsaia geldiaraztea izan da Chris-en eginkizun pertsonala.

Eastwoodek gainerako kontakizunetan egin ohi duen bezala, «dolua» eta «duelua» bat egiten dutenean protagonistak sendatuko du zintan zehar jasan (izan) duen barne zauria. Amaieran, Mustafa baino hobea dela erakustean, etxera itzultzeko baimena emango dio bere buruari, Taya eta seme-alabekin batera.

4.6. Tragedia Amerikarra. Askatasuna, patua eta mitoa

Mitoak, narrazio gisa, duen ezaugarririk garrantzitsuena denboragabetasuna da; hots, izaera atemporal. Historiaren zentzu kronologikoaren aurrean (antzinartotik-gaur egunera), mitoak nortasun zirkularra dauka, ez aurrera ez atzera doana; hau da, azaltzen dituen gertakizunak etengabe errepikatzen ditu, belau-naldiz belaualdi igaroz. Izan ere, historia bati, Historiari, egozten zaizkion gertakarien linealtasun progresiboa ez bezala, mitoak modu ziklikoan funtzionatzen du (eta Eastwooden obrak ere, ikusiko den moduan).

Western-a da, argi eta garbi, Mendebalde Basatiaren konkista eta Estatu Batuen jaiotza mito bihurtu dituen generoa.

Eta etengabe errepikatzen ditu gertaera berdinak, garai eta leku zehatz batean harrapatuta baitago: XIX. mendearen amaieran eta XX. mendearen hasieran Ipar Amerikako kontinentean—. Espazio- eta denbora parentesi horien ondorioz, unibertso jakin bat birsortu dezake, behin eta berriro: 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 moralak eta gaur egungoa...—. Denok ezagutzen dugu westerna ikusi bezain laster, mito-izaerari esker.

Illo berean, arestian esan bezala, westernak Eastwooden lanen hondoan bizirik dirau. Eta mito(ar)en beste ezaugarri funtsezkoa dago haren zineman: norbanakoaren patutik ihes egiteko ezintasuna. Tragedia klasikoan, heroien amaiera (hots, zoria edo patua) hasiera-hasieratik baldintzatuta eta adostuta dago Jainkoen eskutik. Beste horrenbeste gertatzen zaie Eastwooden kosmosa osatzen duten pertsonaiei. Neurri batean zein bestean, narrazio horien protagonistek ezin izango diote aurre egin aurretik idatzitakoari; euren etorkizuna erabat finkatuta baitago.

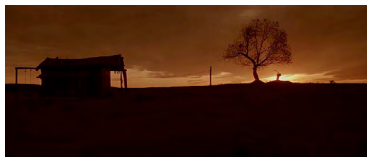
Ihes egiteko ezintasun hori zirkuluekin marrazten da Eastwooden zineman; figura geometriko honen hermetismoak pertsonaiak atxilotzen ditu. Clint Eastwooden zinema nabarmentzen da, hain zuzen ere, egitura-narratibo zirkularren maiztasungatik; eta horrek zeresan handia dauka, ez baitu asmo estetiko soila. Hasieran aurkezten dena amaieran ere errepikatuko da. Bi ardatzen arteko kointzidentzia horren ondorioz osotasuna iradokitzen du, izan ere, hasieratik marrazten hasi den zirkulua ixten da, amaierarekin lotuz.

Mitoaren eta westernaren ezaugarri horiek partekatzen ditu Eastwooden filmografiak. Izan ere, zinea ikasi zuen westernak filmatzen zituen bitartean. Horregatik, bere lanek, sarritan, egitura narratibo zirkularrak marrazten dituzte, baina bi aldaerarekin: alde batetik, egitura simetrikoak topa ditzakegu eta bestetik aldamiko ziklikoak. Lehenei dagokionez, isla formala edota narratiboa erakusten dute irekiera eta itxiera sekuentzien artean. Bigarren kategorian, aldiz, kontakizunaren zikloa errepikatzean datza, behin eta berriro birsortzen edo bir-kontatzen den frekuentzia narratiboa, alegia. Azkenik, aipatu behar da egitura narratibo bata zein bestea erabiltzen duten filmak ezin izan direla banatu bi multzo independentetan, biak obra berean ezkatututa egon baitaitezke.

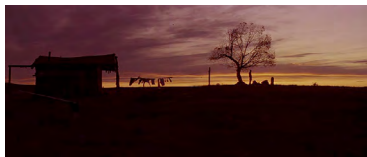
4.6.1. *Westernak*

Kasu batzuetan, filma irekitzen eta ixten duten planoen errepikapen soila da aurkeztutako simetria; beste batzuetan, isla hura testuinguruan baino ez datza, hau da, egoera jakin bat birritan erakustea. *Urforgiven*-en topa daiteke paradigma argiena. Maisulan horretan irekiera eta itxiera planoek bat egiten dute obraren alde narratibo- eta formalarekin. Balio erantsi batekin: alde formalean ezkututzen den esanahi ziklikoa azpimarratzen da.

Hasiera planoan, William Munny bere emaztea den Klaudia hilobiratzen ari da, eguzkia ezkututzen den koordinatu plastiko berean [F433]. Bizitza bat badoa eta, horrekin batera, egunaren zikloa ere. Esan genezake, berez, William bere bizitzaren garai bat lurperatzen ari dela. Aitzitik, obraren amaieran, eguzkia itzuliko da, hasiera berri baten aurkezpen gisa: simetria dela medio zikloa ixten da [F434].



F433



F434

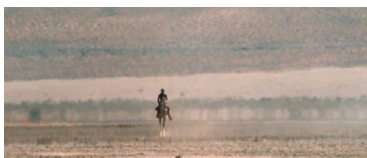
Aldi berean, izaera ziklikoa ere ematen da, formalki irudikatuz zuhaitz(ar)en bidez. Williamek hilketa-jardunera itzuli behar du, gaztaroan egiten zuen bezala, mozkor-mozkor eta erdi ero. Orain biziraun aldera behartuta ikusten du bere burua. Zikloa ez da amaituko protagonistak iraganeko bortizkeria berriz azalarazi arte: bere lagunik minena, Ned Logan, mendekatuko du armak eta alkohola medio. Little Bill eta bere laguntzaile guztiak akabatzen dituenean bilatutako oreka jasotzen du. Iraganeko eta orainaldiko Williamek bat egiten dute, zikloari batasuna emanez, eta narrazioa ixtea ahalbidetuz.

Horretan datza, hain zuzen ere, Eastwoodek narrazioei eman nahi dien zentzu ziklikoa. Indarkeria dugu espiral (ia) hautsezina, heriotza, erbestea edo kartzelarekin bakarrik amaitu daitekeena. Edonola ere, fenomeno beraren hiru aldaera ezberdin daude: zigorra, errua eta berrerospena. Lehen eta azken planoan dagoen zuhaitzak bat egiten du egunsenti eta ilunabarren zentzu biribila-

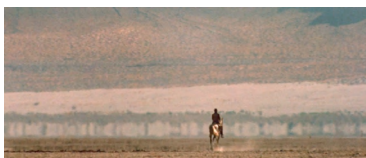
rekin. Zuhaitza, izaki biziduna den aldetik, bizitzaren ziklikoaren eta heriotzaren zatia da.

Formula hori analisirako aukeratutako obra guztietan errepi-
katzen da. Muntaiak aukera ematen dio, neurri batean, lehen pla-
noa azkenekoarekin islatzeko eta simetria sentsazioa sortzeko.
High plains drifter, *Pale rider*, *Bronco Billy* eta *The outlaw*
Josey Wales dira beste adibide argigarriak, western klasikoen
atala osatzen duten lan guztiak.

*High plains drifter*ren Kanpotarra, Sergio Leoneren *The man*
with no name lanaren aldaera ilun eta gaiztoagoa, basamortu ba-
tetik dator [F435], mendeku pertsonalaren bila. Amaieran basa-
mortu beretik bueltan joango da, bere xedea lortu bezain laster,
zikloa bete eta gero [F436]. Esan beharra dago, gainera, Kan-
potarra datorrela basamortuak iradokitzen duen infernu batetik,
Lago hiria beste infernu batean bihurtzeko, *Hell* bezala berrizen-
datzen duena.



F435



F436

Lan honen egitura narratiboa ere ziklikoa da, bertan agertzen
diren gertaerak, esplizituki, errepikakorrak baitira: Lago enpre-
sako zuzendaritzak Stacey Bridges eta Carlin anaiak kontratatzen
ditu, Duncan hil dezaten. Gero, hirukotea hiriaren jabe egiten da.
Ziklo hori berriro ematen da, ia modu berean: 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 be-
zala, indarkeriaren bidez nagusitzen da (eta hiria bere esku ge-
ratuko da). Horrez gain, bukatzeko, Kanpotarrak zartailua era-
biltzen du etsaiak garaitzeko, lehen bere anaiarekin egin zuten
bezala. Objektu honen forma kurbo eta elastikoan ezin hobeto
irudikatzen da herritarrak torturatu dituen indarkeria espiral hori.

*Pale rider*ren Eastwoodek estrategia bera errepikatzen du,
basamortuko infernu beroaren ordeaz, zeru zuri eta elurtu bate-
tik datorren protagonista bat aurkezten digu, mendiko goi-ton-

torretik eratorria [F437 eta F438]. Bibliako kutsu batzuk dituen beste narrazioa dugu: Zaldizko Zurbilak burutuko du *High plains drifter* filmeko protagonista beldurgarriak egin duen gauza bera. Carbon Canyonera iristean, Coy Lahood eta bere morroiak suntsituko ditu. Aurrekoan izaera infernutarra, honetan zerutiarra, nola edo hala, egitura narratiboa eta proposamen formala errepikatzen dira hasieran zein amaieran.



F437



F438

Bronco Billy ez dio ihes egiten Eastwooden simetria estrukturalari, aurreko hiru lanak baino modu parodikoagoan edo, agian, ez horren serioan: filma irekitzen eta ixten duten hartzeak formalki berdin-berdinak dira (hor dugu simetria). Obraren osagai figuratibo garrantzitsuena baino ez du aldatzen: karpa. Hori da, hain zuzen ere, filmaren benetako protagonista, Broncoren konpainiaren egoera espirituala hobekien erakusten duena. Kasu honetan, transformazio-arkua nabarmena da: desagertzeko zorian egotetik paisaiaren elementu nabarmena izatera —arrakastaren ikur— [F439 eta F440].

Lan honen egitura ziklikoa iradokitzen da zirku-konpainiak urtero egiten duen ekitaldi-biran, behin eta berriro ikuskizun bera antzeztuz data eta leku zehatz berdinetan. Gainera, karparen forma zirkularrak berak kontakizun honen elementu figuratibo errepikakorrak eratzen ditu, konpainiako kide bakoitzaren emanaldia osatzen dituzten elementu zirkular eta birakariekin batera.



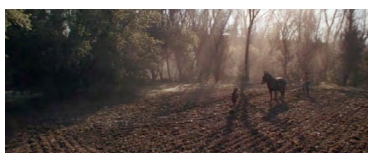
F439



F440

The outlaw Josey Walesen, simetria formala baino narratiboa da topo daitekeena: protagonista etxe batetik abiatzen da beste batean bukatzeko. Biak ala biak, nola edo hala, abandonatuko ditu, ziklo bera bi bider errepikatuz: hasieran, bere familia menderatzeko; amaieran, osatu berri duen zirkulua atzean uzteko (lekurik ez duela ulertu duelako). Bestalde, irekiera eta itxiera hartzeen arteko alderaketak balio du pertsonaiaren eraldaketa kontrastatzeko: nekazaria izatetik [F441] pistolaria izatera [F442]. Gainera, filmaren hasieran egunsentia ikusi dugun neurrian, amaierari ilunabarra dagokio.

Eta izaera ziklikoa Josey Walesen odisea handian dugu. Esan bezala, protagonista etxe suntsitu batetik abiatzen da eraiki beharreko landetxe berria lortu arte. Hau da, bere etxea defendatzeko ezintasunetik, etxaldearen defentsak dakarren borroka klimatikora. Igarotze prozesu horretan, zikloa aurkitzen dugu.



F441



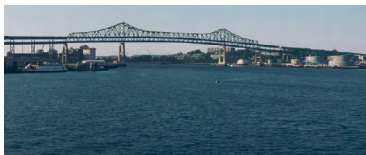
F442

4.6.2. *Western kamuflatuak*

Ekuazio narratibo hori «western kamuflatueta» ere erabiltzen du Eastwoodek. Horrela, osagai simetrikoa topatuko ditugu filmaz filma urratutako bidean. Obra honetan garatzen den guztia laburtu daiteke filmaren lehen sekuentzian, istorioaren hitzaurrean: damua, erruduntasunaren eta berrerospena dira hiru kote protagonistak berriz jasan beharko duten karga. Hasteko, *Mystic River* lanean, narrazioa ireki [F443] eta ixten [F444] duten planoek simetria osatzen dute: Mystic ibaia. Bi bider ikusiko dugu, mundu honen markoa osatuz (parentesi modukoa): ibaia eta, nola ez, zubia ere bai. Ibaiak mundu zibilizatua eta basatia banatzen dituen bitartean, zubiak gogoraziko digu erabat loturik dauden guneak direla. Eta baita iragana eta oraina ere, gaztarroan pairatutako oinazea 25 urte geroago berriro jasan beharko dutelako.



F443



F444

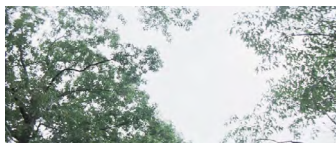
Izan ere, patuaren aginduetatik ihes egiteko ezintasun horrek adierazpen formal propioa dauka: Katieren gorpuauren aurkikuntza latzak hiru zirkulu jarraien bidez filmatzen da. Lehena, polizia Jimmy inguratzen dutenean [F445]; bigarrena, Katieren gorpua ezkutatzen duen hartzen tranpan [F446]; eta, hirugarrena, kamerak goranzko panoramika bertikal bat egiten duenean, zerrua erakusteko, zuhaitzek hartzearen konposizioan osatzen duten gune hutsa erakusten denean [F447].



F445



F446



F447

Are gehiago, Jimmyk egiten duen okerrak ondorioak izango ditu, biktima berri bat sortu baita: Dave Boylen semea. Narrazioan nagusitu den logikari jarraituz, Michaelen luzatuko du Bostongo komunitate horri eragin dion indarkeriaren espirala, etorkizunean bere aitaren bizitza akabatu zuenaren kontrako mendekua gauzatuz (Jimmy), inozentziaren galerak dakarren biolentzia dela eta: ziklo berri bat.

Izan ere, indarkeriaren figurak (pedofilo bikotean hezurramituak) kontakizunaren orainean du oihartzuna: apaizaren eraz-

tuneko gurutzeari Jimmyren bizkar osoa hartzen duen tatuajea dagokio; eta polizia faltsuari, benetako bat —Sean—. Azkenik, biktima, kasu honetan bikoitza, bi indarkeria zikloetan egoera okerreanean geratu dena: Dave Boyle.

American Sniper filmak *in medias res* hasten du. Iraganera doan jauzi narratiboa eginez, protagonistaren haurtzaroan kokatzen gaitu. Izan ere, salto horrek erakusten du obraren izaera ziklikoa: Chrisek haurtzaroan bizitakoak oihartzuna izango du helduaroan —*Mystic River*ren bezalaxe—. Hasteko, eskolako patioan den harea, geroan basamortuan topatuko duenaren parekoa da —gainera, batan zein bestean, borrokan arituko da eta, ezeren gainetik, ahulenak babestuko ditu (anaia haurtzaroan, marineak helduaroan)—.

Eta simetria, nola ez, hemen ere ematen da: Chris Kyle, Texasako *cowboya* da hasieratik amaierara [F448]. Filmaren lehen minutuetan janzkera tradizionalarekin ikusiko dugu, amaieran bezala. Beraz, erroetara bueltatu dela ondoriozta dezakegu. Hau da, *cowboy* hazi eta hezi den gizona dugu; obra bukatzean, gerra atzean uzten duenean, bere benetako nortasuna berreskuratuko du, etxean geratzen da, familiarekin, westernen sedentarismo kanonikoan. Bada, hasierako erro familiarrak islatuko dira filmaren azken sekuentzian.



F448

Izaera ziklikoa agerikoa da narrazio honetan: Chrisek joan eta etorri amaiezinean dabil film osoan zehar, AEBtik Irakera bidaiatuz une oro, hau da, etxetik gerrara doa behin eta berriro. Misio bakoitza ziklo bat da, hain zuzen ere. Heriotza gero eta hurbi-lago dago, indarkeriaren espirala areagotzen den heinean, Tayak esku hartzen duen arte.

Izan ere, indarkeria-espinala nabaria da obra honetan: azken misioan Kylek Mustafa hiltzen du, behingoz. Halere, hori egitean, konpainia osoa agerian uzten du (hau da, etsaiek jakingo dute non dauden). Horrela, protagonista eta gainontzeko *Navy Seal*ak gorriak eta bost ikusiko dituzte egoera hartatik bizirik ateratzeko. Eta, hori gutxi balitz, hondar ekaitz handi batek tropak airez erreskatatzea eragozten du. Ekaitz hori, Mustafaren heriotzak eragin izan balu bezala, kontakizun osoan areagotu den indarkeriaren irudikapen figuratiboa da, espiralak hartu duen forma bortitzena dugu.

Filmaren amaieran, protagonista etxean dagoenean, hots, istorioa modu baketsuan amaitu dela dirudienean, indarkeriaren espiral hori berriz agertuko da. Pista formal bat: Chris eta Taya sukaldean daude, besarkatuta, azkenean lortu duten orekari buruz hizketan, zoriontsu eta alai. Hala ere, elkarrizketa hori dantzan dabiltzan bitartean gertatzen da, bira eta bira, beren ardatz bertikalaren inguruan biraka —indarkeriaren kiribilaren erdian bertan [F449]—. Kanpoan heriotza dago, inoiz baino gertuago: Chrisek, bere aitak egin bezala, ehizatza joan ohi da eta, beste hainbat gauzen artean, beteranoekin joaten da tiro-zelaietara laguntza terapeutikoa eskainik. Horrela heldu zen gizon honen amaiera, beterano horietako batek bere kontra tiro egin zuenean.



F449

Gran Torinon Eastwoodek errepikatzen du egitura zirkularraren formula: Obra hileta batean hasten da beste batean amaitzeko (simetria). Lehenik, Dorothy Kowalskirena [F450] eta, ondoren, senarrarena: Walt, [F451] filmeko protagonista. Hala ere, hemen zirkulua bigarren esanahi batekin lotu dezakegu (patutik

ihes egiteko ezintasunaz aparte): batasunaren eta sendotasunaren ikurra dugu. Hasierako hiletan gizartea bi multzotan banaturik azaltzen da; amaierakoan, aldiz, zirkulu handi batean inguruan kokatuta daude. Figura honen hermetismoak aditzera ematen du Walt banatuta sentitzetik komunitatearekin elkartuta egotera pasa dela, hiletara doan publikoaren jarrerak erakusten duen bezala [F450]. Horrela, arrazakeria eta eszeptizismoa gainditu etea gero, odolkidetasuneko familiak zein «adoptatutakoak» zirkulu handi bat osatzen dute bere gorputzaren inguruan [F451].



F450



F451

Aurreko kasuetan bezala, iraganaren mamua itzultzen da, orainaldia oinazetu eta baldintzatzeko. Koreako Gerratik traumatizatuta itzuli zen Walt, nerabeak hil behar izan zituelako. Horrek lezio garrantzitsua irakatsi zion: heroismoa ez datza besteen bizitza lapurtzean, pertsona-maiteengatik norberarena ematean baizik. Horregatik, Thaok eskuak odolez zikintzea eragozten du. Modu honetan, Walt agure jakintsuak lortzen du bizitzaren ziklo bortitza etetea, indarkeriaren espirala Thaotik urrun mantenduz.

Walt ez dagoenean, dueluaren ondoren, Gran Torinoaren bolantea Thaoren eskuetan erortzen da. Ziklo horrek aurrera jarraituko du, Koreako beteranoak Hmong gazteari irakatsitako guttia etorkizuneko belaunaldi bati transmitituko zaio, baldin eta Gran Torinoak (Waltek babestu nahi zituen balioen ikurra) zirkulatzen jarraitzen badu.

The mulek ere egitura simetrikoa erabiltzen du gaiei ordena emate aldera, eta modu ziklikoan, jakina. Hautatutako bi fotogramak sekuentzia berekoak izan daitezke; hala ere, lehenengoa Earl Stonen aurkezpena dugu, bere etxean [F452]; bigarrena, aldiz, pantailan erakusten zaion azken aldian datza, espetxean [F453]: simetria ematen da bai tematikoki eta baita formalki ere. Bi sekuentzien artean, aurreko narrazioetan irekitako ildo tematikoarekin jarraitzen duen eraldaketa: familia, iragana, trauma, hanka-sartzea, errua, berrerospena eta barkamena. Hasieran, eta *Gran Torinore-*

kin talka eginez, senideak dira protagonista gorroto dutenak (lehen alderantziz zen). Azkenean, Earl Stonek emaztearen, alabaren eta bilobaren maitasuna irabaziko ditu, hurrenez hurren.



F452



F453

Bibliografía

- Aguilar, C. (2010). *Clint Eastwood*. Cátedra.
- Anson Vaux, S. (2012). *The Ethical Vision of Clint Eastwood*. Eerdmans Publishing Co.
- Astre G. A. eta Hoarau A. P. (1997). *El universo del western*. Fundamentos.
- 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.
- 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. eta 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/10.11 91/1743872105lw025oa
- Bocic, M. (2018). «*Río 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>
- 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>

- Buchanan, R. et Johnson, R. (2005). «The Unforgiven Sources of International Law: Nation-building, Violence and Gender in the West(ern)». Non: Doris Buss et Ambreena Manji (2005), *International Law: Modern Feminist Approaches*, Oxford: Hart Publishing.
- Burke, K. (1969). *A Rhetoric of Motives*. Prentice-Hall.
- Buscombe, E. (2004). *Unforgiven*. Drayton: British Film Institute.
- 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>
- Cannon, T. (2016). «Man o'war: Collisions of Masculinity and Militaristic Patriotism in *American Sniper* (M.A.)». Non: 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.
- Chapin, J., Mendoza-Burcham, M. et 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 Cinéma*, 91, 101-110. <https://ehu.idm.oclc.org/login?url=https://search.proquest.com/docview/1797863732?accountid=17248>
- Ciment, M. et Niogret, H. (1988). Entretien avec Clint Eastwood. *Positif*. 329-330. Non: Benoliel, B. (2007). *El libro de Clint Eastwood*. Cahiers du Cinéma.
- Ciment, M. (1990). Entretien avec Clint Eastwood. *Positif*. 351. Non: Benoliel, B. (2007). *El libro de Clint Eastwood*. Cahiers du Cinéma.
- 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. et Williams, P. (1983). *Clint Eastwood*. W. H. Allen & Co. Ltd.
- 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. et 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.
- Cuellar, J. M. (2015, 2 de febrero). *Este tío está completamente loco, vigílame a las seis*. <https://www.abc.es/cultura/20150212/abci-este-esta-completamente-loco-201502121239.html>
- Curi, U. eta 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. eta Martín Guirado, A. (2019). «Clint Eastwood en 100 películas y series». *Cinemanía*, 282, 53-73.
- 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.
- Fernández-Santos, E. (2021eko irailaren 4a). «Cry Macho. Clint Eastwood se despide con un bolero». *El País*. <https://12ft.io/proxy?q=https%3A%2F%2Felpais.com%2Fcultura%2F2021-09-24%2Fcry-macho-clint-eastwood-se-despide-con-un-bolero.html>
- Floyd, C. D. eta 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>
- Foot, 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* [dokto-rego 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>
- 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* [doktorego tesia]. 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
- Greenberg, H. R. (1993). «*Unforgiven*» (A. Martin, ed.). *Film Quarterly*, 46(3), 53-56.
- Gupte, P. (1975ko uztailaren 13a). «New & Novel». *The New York Times*. 13 de julio de 1975, p. 209. <https://www.nytimes.com/1975/07/13/archives/new-novel-the-world-from-rough-stones.html>
- Harvey, L. (2011). *Critical Social Research*. Unwin Hyman. <https://qualityresearchinternational.com/csr>
- Heritage, S. (5 de octubre de 2020ko urriaren 5a). «Will Cry Macho Be the Ultimate Clint Eastwood Film?». *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/film/2020/oct/05/will-cry-macho-be-the-ultimate-clint-eastwood-film>
- Hoffman, J. (2020ko urriaren 3a). «Clint Eastwood Prepares to Cry Macho». *Vanity Fair*. <https://www.vanityfair.com/hollywood/2020/10/clint-eastwood-prepares-to-cry-macho>
- Huerta, M. Á. (2006). *Celuloide en llamas. El cine estadounidense tras el 11-S*. Madrid: Notorious. In 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/>
- Kael, P. (1972, urtarrilak 15). «Dirty Harry. Saint Cop». *The New Yorker*. <https://scrapsfromtheloft.com/2017/12/28/dirty-harry-saint-cop-review-by-pauline-kael/>
- 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/>
- 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. eta Coblentz, K. (1999). *Clint Eastwood Interviews*. University Press of Mississippi.
- Katz, S. eta 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>
- Keith Grant, B. (2007). *Género cinematográfico. De la iconografía a la ideología*. Wallflower Press.

- Kelly, K. (1978ko abenduaren 17a). «Unlike the Movie, *Sarava* on Stage a Subtle, Romantic Fable». *The Boston Globe*. <https://www.newspapers.com/article/70147237/unlike-the-movie-sarava-on-stage-a/>
- 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*.
- Kramp, J. M. (2011). «Film Review: *Gran Torino*» (2008). *Pastoral Psychology*, 60(6), 921-922. [//dx.doi.org/10.1007/s11089-011-0391-2](https://doi.org/10.1007/s11089-011-0391-2)
- Kramp, J. M. (2011). *Film Review: «Gran Torino»* (2008). Springer Science & Business Media. [10.1007/s11089-011-0391-2](https://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. eta Mcewen, S. (2015). *El francotirador. Memorias del SEAL más letal de la historia*. Booket.
- Lévy, D. (2010). «*Bronco Billy*». *L'Art du Cinema*, 43, 66-69. <https://search.proquest.com/docview/612833795>
- Lindvall, T. (2005). «Religion and Film». Part II. Theology and Pedagogy. *Communication Research Trends*, 24(1), 17-18.
- 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>
- Marsh, C. eta 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. eta Arocena, C. (2016). *Películas para la educación. Aprender viendo cine, aprender a ver cine*. Cátedra.
- McClelland, R. T. eta 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.). Non: ProQuest Central <https://ehui.idm.oclc.org/login?url=https://search.proquest.com/docview/1830477436?accountid=17248>
- 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.

- 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>
- 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>
- Pezzota, A. (1997). *Clint Eastwood*. Cátedra.
- Phillips, W. H. (1999). *Writing Short Scripts*. Bigarren edizioa. 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>
- Quintana, A. (2019). «Sin amor y sin perdón». *Cahiers du Cinéma*. 80(752). 28-30.
- Ramos Jordán, A. eta 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. eta Hösle, V. (2011). «Cultural and Religious Reversals in Clint Eastwood’s *Gran Torino*». *Religion and the Arts*, 15, 648-679.

- Sáez González, J. M. (2009). «*Gran Torino*» (Clint Eastwood). *Vivat Academia*, 103, 112-113. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5464538.pdf>
- Sánchez Lobera, F. (2015). «*El francotirador*: el Iraq de Clint Eastwood». *Filmhistoria*, 25(1), 82-85.
- 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>
- 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>
- 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>
- Soberon, L. (2014). «“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>
- 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.
- 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>
- 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.
- Wigler, S. (1985eko urriaren 3a). Return of a Playwright Richard Nash Goes Back to the Stage But Not Broadway. *Orlando Sentinel*. <https://12ft.io/proxy?q=https%3A%2F%2Fwww.orlandosentinel.com%2F1985%2F10%2F03%2Freturn-of-a-playwright-richard-nash-goes-back-to-the-stage-but-not-broadway%2F>
- Will, G. F. (1985, uztailak 25). «The Not-So-OK Corral». *The Washington Post*.
- Zaborski, A. (2019). *Kino*, 54(621), 71. <https://ehu.idm.oclc.org/login?url=https://search.proquest.com/docview/2282760313?accountid=17248>
- Zrnijjewsky, B. eta Pfeiffer, L. (1994). *Todas las películas de Clint Eastwood*. RBA.

Filmografia

- Aldrich, R. (zuzendari) (1967). *The dirty Dozen* [film]. Metro-Goldwin-Mayer.
- Arnold, J. (zuzendari) (1955a). *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.
- 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.
- DeMille, C. (zuzendari) (1939). *Union Pacific* [film]. Paramount Pictures.
- 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]. Malpaso Company.

Eastwood, C. (zuzendari) (1985). *Pale Rider* [film]. Malpaso Company.

Eastwood, C. (zuzendari) (1986). *Heartbreak Ridge* [film]. Malpaso Company.

Eastwood, C. (zuzendari) (1988). *Bird* [film]. Malpaso Company.

Eastwood, C. (zuzendari) (1990). *The Rookie* [film]. Malpaso Company.

Eastwood, C. (zuzendari) (1990). *White Hunter, Black Heart* [film]. Malpaso Company.

Eastwood, C. (zuzendari) (1992). *Unforgiven* [film]. Malpaso Company.

Eastwood, C. (zuzendari) (1993). *A Perfect World* [film]. Malpaso Company.

Eastwood, C. (zuzendari) (1995). *The Bridges of Madison County* [film]. Malpaso Company.

Eastwood, C. (zuzendari) (1997). *Absolute Power* [film]. Malpaso Company.

Eastwood, C. (zuzendari) (1997). *Midnight in the Garden of Good and Evil* [film]. Malpaso Company.

Eastwood, C. (zuzendari) (1998). *Bird* [film]. Malpaso Company.

Eastwood, C. (zuzendari) (1999). *True Crime* [film]. Malpaso Company.

Eastwood, C. (zuzendari) (2000). *Space Cowboys* [film]. Malpaso Company.

Eastwood, C. (zuzendari) (2002). *Blood Work* [film]. Malpaso Company.

Eastwood, C. (zuzendari) (2003). *Mystic River* [film]. Malpaso Company.

Eastwood, C. (zuzendari) (2004). *Million Dollar Baby* [film]. Malpaso Company.

Eastwood, C. (zuzendari) (2006). *Flags of Our Parents* [film]. Malpaso Company.

Eastwood, C. (zuzendari) (2006). *Letters from Iwo Jima* [film]. Malpaso Company.

Eastwood, C. (zuzendari) (2008). *Changeling* [film]. Malpaso Company.

Eastwood, C. (zuzendari) (2008). *Gran Torino* [film]. Malpaso Company.

Eastwood, C. (zuzendari) (2009). *Eastwood presents Johnny Mercer: The dream's on me* [film]. TCM.

Eastwood, C. (zuzendari) (2009). *Invictus* [film]. Malpaso Company.

Eastwood, C. (zuzendari) (2010). *Hereafter* [film]. Malpaso Company.

Eastwood, C. (zuzendari) (2011). *J. Edgar* [film]. Malpaso Company.

Eastwood, C. (zuzendari) (2014). *American Sniper* [film]. Malpaso Company.

Eastwood, C. (zuzendari) (2014). *Jersey Boys* [film]. Malpaso Company.

Eastwood, C. (zuzendari) (2016). *Sully* [film]. Malpaso Company.

Eastwood, C. (zuzendari) (2018). *The 15:17 to Paris* [film]. Malpaso 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 Variété* [film]. Capitoliun.
- Ford Coppola, F. (zuzendari) (1979). *Apocalypse Now!* [film]. Zoetrope Studios.
- 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) (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-Goldwyn-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.
- 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 dollaro in più* [film]. Constantin Film, Jolly Film, Ocean Films.
- Leone, S. (zuzendari) (1966). *Il buono, il brutto, il cattivo* [film]. Constantin Film, Jolly Film, Ocean Films.
- 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.

- 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]. Malpas 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]. Malpas Company.
- Siegel, D. (zuzendari) (1971). *The Beguiled* [film]. Malpas Company.
- Siegel, D. (zuzendari) (1979). *Escape from Alcatraz* [film]. Malpas 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]. Malpas Company.
- Sturges, J. (zuzendari) (1972). *Joe Kidd* [film]. Malpas Company.
- Tarantino, Q. (zuzendari) (1994). *Pulp Fiction* [film]. A Band Apart, Jersey Films.
- Van Horn, B. (zuzendari) (1988). *The Dead Pool* [film]. Malpas Company.
- Van Horn, B. (zuzendari) (1989). *Pink Cadillac* [film]. Malpas 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 Escadrille* [film]. Warner Bros.
- 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. eta Castle, W. [Ekoizle Exekutibo] (1957-1958). [Telesaila]. *Men of Annapolis*. Ziv Television Programs.
- Zwerin, C. (zuzendari) (1988). *Straight, no Chaser* [film]. Malpas Company.

Amerika, Clint Eastwooden arabera. Westernaren heriotza eta berpizkundea zinemagile kaliforniarraren ikus-entzunezko testuetara hurbiltzen da bidezidor semiotiko-estrukturalista batetik. Liburu honek zinegilearen obran dauden gaiak, figurak, aurkezpen formalak eta egiturak erakutsiko dizkigu, Clint Eastwood (autore-eredu gisa) nor den ezagutzeko balio dizkigutenak; hauek ditugu ikertu beharreko aztergaiak: 1) landu dituen gaiak, 2) haren idazkera zinematografikoa zizelkatu duten indarrak eta 3) haren ahots zinematografikoaren behaketa. Horretarako, haren western kanonikoen (*Unforgiven*, *The Outlaw Josey Wales*, *Pale Rider* eta *Bronco Billy*) eta gaur egungo garai historikoan girotutako beste lan batzuen (*Mystic River*, *Gran Torino*, *American Sniper*, *The Mule* eta *Space Cowboys*) arteko alderaketa egin da. Mendebalde Basatiaren mundua mugatzen duen koordinatu kronologiko eta geografikoaz haratago, genero amerikarrari datxekzion ezaugarriak, berezitasunak, egiturak, gaiak, formak eta arketipoak ere aurkitu daitezke Eastwooden beste lan batzuetan. Gauzak horrela, esan liteke westernak osatzen duela, hein handi batean, kaliforniarraren filmografiaren bizkarrezurra.



Sailak eta bildumak Series y colecciones

UPV/EHUko Argitalpen Zerbitzua
Servicio Editorial de la UPV/EHU
argitaletxea@ehu.eus - editorial@ehu.eus
Tel.: 94 601 2227
www.ehu.eus/argitalpenak