



Sin Perdón

(Unforgiven)

Clint Eastwood

(1992)

* * * * *

Ignazio Gastaka Eguskiza

 NAUllibres

*Para Aita, juntos cabalgamos, juntos nos perdemos;
hasta que el cine nos encuentre de nuevo.*

Colección "Guías para ver y analizar" nº 80

Directores:

- Javier Marzal Felici** Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad.
Universitat Jaume I.
- Salvador Rubio Marco** Catedrático de Estética y Teoría de las Artes.
Universidad de Murcia.

Comité Científico:

- José Luis Castro de Paz** Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad.
Universidad de Santiago de Compostela.
- Luis Deltell Escolar** Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad.
Universidad Complutense de Madrid.
- Nekane Parejo Giménez** Profesora Titular de Comunicación Audiovisual y Publicidad.
Universidad de Málaga.
- Mar Ramírez Alvarado** Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad.
Universidad de Sevilla.
- Santos Zunzunegui Díez** Catedrático Emérito de Comunicación Audiovisual y Publicidad.
Universidad del País Vasco.

Coordinadora técnica:

Concha Roncal Sánchez Editora de Nau Llibres

Comité Editorial:

- Rafael Cherta Puig** Catedrático de Lengua y Literatura. Doctor en Comunicación Audiovisual.
- Juan Miguel Company Ramón** Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad. *Universitat de València.*
- Isadora Guardia Calvo** Prof. C. Doctora de Comunicación Audiovisual y Publicidad. *Universitat de València.*
- Francisco Javier Gómez Tarín** Profesor honorífico de Comunicación Audiovisual y Publicidad. *Universitat Jaume I.*
- Marta Martín Núñez** Prof. C. Doctora de Comunicación Audiovisual y Publicidad. *Universitat Jaume I.*
- Antonio Loriguillo López** Prof. Titular de Comunicación Audiovisual y Publicidad. *Universitat Jaume I.*
- José María Monzó García** Licenciado en Teología y Ciencias Eclesiásticas. Crítico y ensayista de cine.
- Agustín Rubio Alcover** Prof. C. Doctor de Comunicación Audiovisual y Publicidad. *Universitat Jaume I.*
- Teresa Sorolla Romero** Prof. Titular de Periodismo Comunicación Audiovisual y Publicidad.
Universitat Jaume I.

© Ignazio Gastaka Eguskiza

© De esta edición:

Nau Llibres. Periodista Badía 10. 46010 - València. Tel.: 96 360 33 36
E-mail: nau@naullibres.com web: www.naullibres.com

Diseño de cubierta y maquetación:

Pablo Navarro y Artes Digitales Nau Llibres

ISBN_papel: 979-13-88526-03-9

ISBN_ePub: 979-13-88526-04-6

Depósito Legal: V-4898-2026

ISBN_mobi: 979-13-88526-05-3

ISBN_PDF: 979-13-88526-06-0

Impresión: Podiprint

Nau Llibres apoya las leyes de propiedad intelectual que protegen a los creadores de contenido, fomentan la diversidad de ideas, estimulan la creatividad y favorecen el desarrollo de nuestra sociedad. Gracias por comprar una edición autorizada de este libro y por no reproducir, escanear ni distribuir ninguna parte de esta obra por ningún medio sin autorización previa. De esta forma, usted está respaldando a los autores y permitiendo que Nau Llibres continúe publicando libros. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita utilizar algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com).



ÍNDICE

1. Ficha técnica y artística	9
2. Introducción	10
2.1. Una (brevisima) historia del wéstern	12
2.1.1. El wéstern mudo	14
2.1.2. El wéstern industrial	14
2.1.3. El súper-wéstern	15
2.1.4. El wéstern crepuscular	16
2.2. El wéstern de Clint Eastwood	18
3. Sinopsis Argumental	21
4. Estructura	23
5. Análisis de la película	28
5.0. Prólogo	28
5.1. Planteamiento	29
5.1.1. La agresión	29
5.1.2. Vivos o muertos	33
5.1.3. Amanecer en la pocilga	33
5.1.4. Aparece Schofield Kid	35
5.1.5. Reflexión	38
5.1.6. El pago de la multa	39
5.1.7. Los recuerdos: el retrato y el revólver	42
5.1.8. El dinero y la oferta	45
5.1.9. La casa de Little Bill	46
5.1.10. El verdadero hogar: Ned	48
5.1.11. Al encuentro de Kid	50
5.1.12. Bob, el inglés	52
5.1.13. 4 de julio en Big Whiskey	53
5.1.14. El encuentro con Kid	60
5.1.15. Lectura de "El pato de la muerte"	64
5.1.16. El no-duelo entre Bob y Little Bill	68
5.2. Confrontación	72
5.2.1. La tormenta y el whiskey	72

5.2.2. El adiós de Bob el inglés.....	73
5.2.3. Asesinos en Big Whiskey	75
5.2.4. El techo de Little Bill	77
5.2.5. En el Greely's	78
5.2.6. Delirios y tormentos	84
5.2.7. El ángel de la vida: Delilah	86
5.2.8. El asesinato de Davey Boy.....	88
5.2.9. El abandono de Ned.....	92
5.2.10. Little Bill sale de caza	92
5.2.11. Al acecho de Quick Mike	94
5.2.12. El interrogatorio y el látigo	95
5.2.13. Quick Mike muere.....	97
5.2.14. La recompensa y la pena.....	98
5.2.15. La transformación de Will	100
5.3. Resolución	101
5.3.1. La venganza de William Munny.....	101
5.3.2. La marcha de Munny.....	108
5.4. Epílogo.....	110
6. La construcción cinematográfica: recursos técnicos, expresivos y narrativos.....	111
6.1. El guion.....	111
6.2. El rodaje.....	114
6.3. La fotografía	117
6.4. La música	118
6.5. El montaje.....	120
6.6. Los personajes y sus hogares.....	121
6.7. Los árboles	127
7. La mirada de Eastwood en Sin perdón.....	130
7.1. Individuo y sociedad	130
7.2. Justicia y venganza.....	132
7.3. Justicia dentro y fuera de la ley	134
7.4. Sedentarismo y nomadismo.....	136
7.5. La desmitificación: vista y verdad	139

8. Equipo técnico y artístico	143
8.1. Clint Eastwood, productor, director y protagonista	143
8.2. Jack N. Green, director de fotografía.....	144
8.3. David Webb Peoples, guionista.....	145
8.4. Joel Cox, editor y montador	146
8.5. Lennie Niehaus, músico.....	147
8.6. Gene Hackman	148
8.7. Morgan Freeman	148
8.8. Richard Harris.....	149
8.9. Anna Thomson.....	150
8.10. Jaimz Woolvett.....	151
8.11. Saul Rubinek.....	151
8.12. Frances Fisher.....	152
9. Bibliografía	153
Guías para ver y analizar.....	156
¿Quieres publicar una <i>Guía para ver y analizar?</i>	158

I. FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA

Título original: Unforgiven
Año de producción: 1992
Nacionalidad: Estados Unidos
Productora: The Malpaso Company
Dirección y producción: Clint Eastwood
Guion: David Webb Peoples
Argumento: David Webb Peoples
Dirección de fotografía: Jack N. Green
Música: Lennie Niehaus
Montaje: Joel Cox
Diseño de producción: Henry Bumstead
Dirección artística: Adrian Gorton y Rick Roberts
Vestuario: Janice Blackie-Goodine
Ayudante de dirección: Bill Bannerman
Duración: 130 minutos
Intérpretes principales
Clint Eastwood: William Munny
Gene Hackman: Little Bill Dagget
Morgan Freeman: Ned Logan
Richard Harris: Bob “el inglés”
Jaimz Woolvett: “Schofield Kid”
Saul Rubinek: W.W. Beauchamp
Frances Fisher: Strawberry Alice
Anna Thomson: Delilah Fitzgerald
David Mucci: Quick Mike
Rob Campbell: Davey Boy
Anthony James: Skinny Dubois
Cherrilene Cardinal: Sally “dos árboles”

2. INTRODUCCIÓN

“El western ha nacido del encuentro de una mitología con un medio de expresión” máxima de André Bazin (1990: 245) que los estudiosos del cine han repetido hasta la saciedad. Y es que el wéstern es el conglomerado de historias que ha dado a la joven nación estadounidense unos mitos en torno al nacimiento de su cultura y su identidad; y el cine ha sido el medio que ha vehiculado estas historias. “El western es el único género que confunde sus orígenes con los del propio séptimo arte” (ibid.: 162); nacieron a la vez, haciendo las veces de hermanos gemelos.

Sin embargo, bajo estas actitudes se esconde la idea, “nunca expresada en voz alta” (Altman, 2000: 60), de que el género cinematográfico al que llamamos wéstern es una prolongación directa del tratamiento que en el siglo XIX se dio a la literatura que trataba sus mismos temas, ambientado en la misma época y con el mismo tipo de personajes. De este modo, un wéstern es un wéstern por motivos totalmente extra cinematográficos. “El western no es, por así decirlo, un descendiente biológico del cine, sino su hijo adoptivo”, comenta Altman (2000: 60) respecto a la ideología de aquellos que rechazan este tipo de historias como género cinematográfico.

Sea como fuere, aquí no profundizaremos en la eterna discusión que pretende diagnosticar qué es un género cinematográfico. Sencillamente, sin narradores no habría historias ni Historia, independientemente del “género” en el que se decida categorizar cada relato. Aquí hemos convocado a una de esas personas, junto con una de sus historias más trascendentales a nivel Histórico (en mayúscula), por su mirada revisionista en torno al mito de la forja de los Estados Unidos; histórico (en minúscula), por la calidad narrativa del relato construido; y cinematográfico, por la maestría y dominio de sus propuestas figurativas, formales y estructurales. Hablamos de *Sin perdón*.

Destacamos el carácter Histórico de la cinta porque *Sin perdón* es un filme desmitificador, tal y como ya comenzara a hacer el wéstern crepuscular. John Ford, en su ya mítico *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The man who shot Liberty Valance*, 1962), estableció que, en el Salvaje Oeste, cuando el mito supera a la realidad, los periódicos imprimen el mito (¿para qué estropear la leyenda?). Y esa ha sido la tónica que ha hecho del género una mitología, desde la primera cinta

3. SINOPSIS ARGUMENTAL

Delilah Fitzgerald, una joven que se dedica a la prostitución en el remoto pueblo de Big Whiskey (Wyoming), es acuchillada cruelmente en todo el cuerpo a manos de dos vaqueros ebrios, Davey Boy y Quick Mike. Su error consistió en reírse del tamaño del pene de uno de ellos. La pena por dicho delito consiste en el pago de una multa, no a la mujer herida, sino al dueño de la taberna en la que ella ejerce. Esta decisión por parte de la autoridad competente, Little Bill Dagget, desata la furia del colectivo al que pertenece Delilah. Ellas exigen que los infractores sean colgados en la horca, como castigo ejemplar para el resto de clientes que acudan al prostíbulo, el Greely's. El sheriff se niega, y ello implica que las mujeres pongan precio a la cabeza de ambos maltratadores.

William Munny, un padre de familia recién enviudado, forzado a ser granjero para mantener a sus dos hijos, malvive lidiando con los recuerdos de su pasado forajido. En su juventud fue el asesino más cruel de Missouri, capaz de matar por igual a hombres, mujeres y niños. Sin embargo, su realidad presente es totalmente distinta. A duras penas saca adelante una granja en la que los cerdos mueren de fiebre, al tiempo que la tierra es árida, seca y pobre. Un día cualquiera, al amanecer aparece un joven jinete de pelo rubio, Schofield Kid, que anda en busca del viejo pistolero del que hablan las leyendas. Su intención es convencer a Will para cobrar la recompensa de Big Whiskey. Tras vacilar durante un tiempo, finalmente resuelve desempolvar su revólver y lanzarse a la aventura, huyendo así de la miseria que le rodea. Primero, se dirige a la casa de Ned Logan, su antiguo socio de fechorías, para que se una a la causa. Aunque Ned tiene claro que ya no es el mismo de antaño (ahora tiene una vida estable, una mujer que lo quiere y un rancho próspero), en contra de la voluntad de su mujer, Sally “dos árboles”, decide ir con Will.

Mientras Will y Ned parten en busca de Kid (que les lleva un día de ventaja), Little Bill Dagget pone a raya a los caza-recompensas que van acudiendo a Big Whiskey atraídos por la cuantiosa oferta, entre ellos Bob “el inglés”, un pistolero de origen británico, acompañado por su fiel biógrafo W.W. Beauchamp, que deja constancia de todas las supuestas hazañas que han marcado la vida de Bob. Nada más bajarse del ferrocarril que lo ha llevado a Big Whiskey, Bob reci-

be una brutal paliza por parte de Little Bill, que lo encarcela y al día siguiente lo expulsa de vuelta en el ferrocarril que lo había traído. No obstante, Beauchamp decide continuar su estancia en el pueblo. Al parecer, todo lo que le relataba Bob era mentira, tal y como demostró Little Bill durante la noche que pasaron los tres juntos, mientras el sheriff repasaba las páginas de los apuntes del escritor.

Esa misma noche, Will, Kid y Ned alcanzan Big Whiskey y van directos al Greely's para hablar con sus ocupantes acerca de la recompensa que ofrecen. Mientras Ned y Kid acceden a la planta de las prostitutas, Will, enfermo y cansado por las noches que han pasado a la intemperie, permanece en la planta baja esperando a que sus compañeros terminen de negociar.

En ese momento, Little Bill es informado de la llegada de otros tres forasteros, por lo que se dispone a darles el mismo trato que recibió Bob. Lejos de ver una amenaza, se encuentra con un debilitado William Munny, incapaz de defenderse de los golpes que Bill le propina. Mientras tanto, Ned y Kid escapan sin ser vistos. Inconsciente y cercano a la muerte, Will es rescatado, ocultado y cuidado por el grupo de prostitutas.

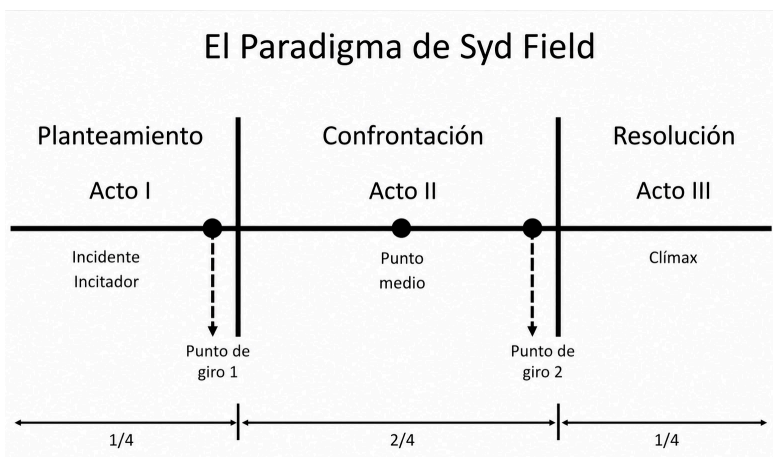
Tras varios días sin conocimiento, el viejo pistolero recupera fuerzas y, junto a sus socios, comienza la búsqueda del primer maltratador, Davey Boy. Lo esperan ocultos tras un risco, dejando que la presa se acerque a ellos, y Ned le dispara a traición con su fusil de largo alcance. Sin embargo, no acierta en el blanco, sino en su montura Davey cae al suelo, prácticamente inmóvil, pues se ha roto una pierna. Se arrastra como puede para protegerse del fuego enemigo. Will insta a Ned a que remate al objetivo, pero confiesa que no es capaz. Entonces Munny asume la responsabilidad y dispara. Davey Boy fallece desangrado por el último disparo que ha recibido.

El arrepentimiento invade a Ned, obligándolo a abandonar la aventura. De este modo, Kid y Will se lanzan a por el siguiente encargo de asesinato: Quick Mike. Lo localizan en un rancho protegido por los ayudantes del sheriff, por lo que esperan el momento oportuno para atacar. Esta vez, Kid se encarga de ejecutar la acción, aprovechando un segundo de descuido, cuando la víctima sale del lugar para hacer sus necesidades en el servicio, que se encuentra fuera de la casa.

Al reunirse con una de las prostitutas para cobrar por ambos encargos, descubren que Ned fue apresado, torturado, interrogado y asesinado por Little Bill, mientras ellos acababan con Quick Mike. William Munny, completamente ebrio, decide vengar a su amigo, ordena a Kid que se marche, y se aventura él solo de nuevo en Big Whiskey. Entra en el Greely's y lleva a cabo una matanza en la que mueren el propio sheriff, así como varios de sus ayudantes. Tras esto, vuelve al hogar, con sus hijos, abandona la granja e inicia una nueva vida.

4. ESTRUCTURA

Sin Perdón se desarrolla de manera lineal, exceptuando dos elipsis al inicio y al final de la obra, esto es, dos paréntesis narrativos que sirven de prólogo y epílogo del filme, en el primero de los cuales se sitúan los títulos de crédito. Todo lo demás ocurre de modo ordenado, encadenado y causal. El guion de esta película se supedita al paradigma clásico del cine hollywoodiense establecido por Syd Field: pueden identificarse tres actos claramente delimitados (planteamiento, confrontación y resolución), con un detonante de la acción, un punto medio, dos puntos de giro y, por último, un clímax que libera toda la tensión acumulada a lo largo de los acontecimientos expuestos, para finalizar con una resolución y vuelta al hogar del protagonista.



5. ANÁLISIS DE LA PELÍCULA

5.0. Prólogo

0h. 00' 20"

Sobre un cielo azul, algo nuboso, aparece el logotipo de la Warner Bros. Tras un fundido a negro, escuchamos el tema principal de la película: *Claudia's Theme*. El estribillo inicial es acompañado por el primer fotograma de la cinta, que muestra a contraluz el perfil de una casa austera, un gran árbol provisto de hojas y, bajo él, un hombre encorvado que cava con una pala un hoyo en la misma coordenada visual de un sol en rojo atardecer, que divide la imagen en dos grandes mitades delimitadas por el horizonte: el lado inferior pertenece a la sombra, lo terrenal; el superior lo ocupa el cielo, la luz, lo celestial. Llama la atención que el texto se inicie rompiendo con el canon del wéstern, pues el atardecer en plano general suele corresponder al final de la narración y no al comienzo, haciendo así hincapié en el carácter revisionista de esta obra.



Este es el telón de fondo sobre el que irán apareciendo los títulos de crédito de la película. Resaltemos que, si bien *Warner Bros.* y *Malpaso Productions* aparecen en blanco, el título *Sin Perdón* es rojo. El color blanco de las productoras es un indicio de la pulcritud y pureza de la verdad que se cierne sobre los espectadores, una primera y somera objetivación del desenmascaramiento al que se aproximan, sin adornos ni

edulcoraciones; el blanco connota aquí desmitificación. Al título de la narración le corresponde su propio color, el que va a marcar uno de los temas cruciales a lo largo de toda la obra, la violencia, aquí formalizada en el rojo de la sangre que se va a derramar.

Tras estos letreros, comienza a subir desde el límite inferior del encuadre la frase que narra el contexto de William Munny: "su mujer, Claudia, acaba de fallecer; su marido nunca fue del agrado de su madre, ahora él es el único responsable del cuidado de sus hijos. Es el año 1878". La tipografía es la misma empleada por las máquinas de escribir del siglo XIX, como si un narrador anónimo nos relatase las aventuras y desventuras de un héroe caído. El texto en pantalla funciona como la letra de una canción..., ¿quizás de la melodía que suena? Otro fundido a negro da cierre al prólogo del filme.

5.1. Planteamiento

5.1.1. La agresión

0h. 01' 16"

Estamos en Big Whiskey en medio de una noche tormentosa. Un gran plano general muestra el montañoso y nevado paisaje, empequeñeciendo la ciudad. Unas someras palabras definen el contexto espaciotemporal: han pasado dos años desde la muerte de Claudia (es 1880). La lluvia y los truenos cosen sonoramente el salto de un plano a otro, al tiempo que nos acercan lentamente a los acontecimientos de la secuencia. Volveremos a escuchar estos truenos y el gorgoteo del aguacero al final de la obra, cuando a esta tormenta inicial le corresponda el final del tormento de la comunidad. Un fundido encadenado se desliza hasta el salón de Greely's, el burdel. La cámara realiza un suave *travelling* horizontal, al ritmo de un solitario banjo, para mostrar la tenue luz que sale de una ventana.

Este primer plano general encuadra el lugar: las montañas nevadas, vastas e indiferentes, reducen Big Whiskey a una mota insignificante en un lienzo plástico de desolación. La forma aquí oprime: la escala del paisaje, filmada con una profundidad de campo que estira el horizonte hasta el infinito, contrasta con la fragilidad del pueblo, un contraste visual que susurra la insignificancia del hombre frente a la naturaleza. El montaje, cosido por el rumor de la lluvia y el estallido de los truenos,

colectivo social mal visto desde el prisma del puritanismo norteamericano imperante en el siglo XIX. No obstante, la decisión que prevalece es la de Little Bill: su silueta es la que ocupa más espacio en el encuadre y, por tanto, su posición es la que más pesa dentro de la puesta en escena y la que se impone a todas las demás.

No es casual que la cámara componga esta escena como un retablo plástico de jerarquías: un plano general traza la verticalidad del espacio, desde los ganaderos maniatados en el suelo, desnudos y reducidos a cuerpos vulnerables bajo una luz mortecina que acentúa su palidez, hasta Little Bill, erguido junto al pilar en un eje que lo eleva sin glorificarlo, bañado por un claroscuro que fragmenta su figura en tonos de ocre y gris. Más arriba, Strawberry Alice, filmada desde un ángulo ligeramente contrapicado en la escalinata, se recorta contra la penumbra como una sombra vigilante. El encuadre, saturado de sombras irregulares y texturas granuladas, permite que la silueta de Little Bill, ampliada por la perspectiva, domine el cuadro, un signo óptico de autoridad que la forma refuerza antes que el relato lo justifique. El montaje, pausado y deliberado, alarga esta disposición, dejando que el ojo recorra la escala de poder en un silencio roto solo por el crujir de las tablas y el eco distante de la tormenta.

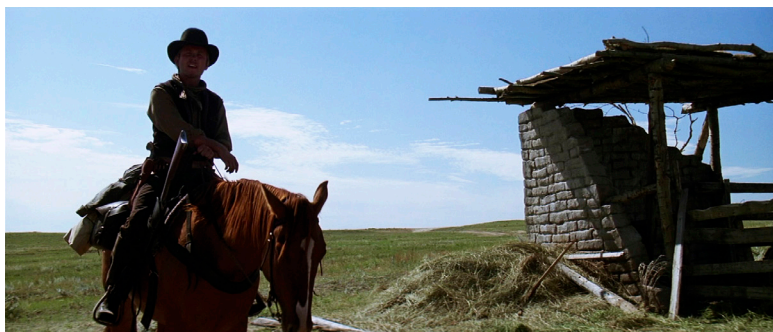


Skinny alega que sufrirá pérdidas por culpa de la agresión contra Delilah, pues, si bien fue contratada para ejercer la prostitución, ahora que ha sido completamente desfigurada, su potencial rendimiento en esas labores se verá considerablemente reducido. De este modo, la mujer es completamente cosificada, pues se la trata como un objeto que ya ha dejado de “funcionar”, tal y como dice Skinny: “Es como si yo hiero la pata de uno de sus caballos”. Por estos motivos, y dado

5.1.4. Aparece Schofield Kid

0h. 08' 59"

De la nada surge una voz cuyo rostro no hemos anticipado: "Usted no parece un asqueroso y odioso hijo de perra asesino sin entrañas". Es Schofield Kid, ataviado con el uniforme completo de pistolero, a caballo, pañuelo al cuello, revólver en el cinto y rifle oculto en la montura. Kid hace repaso de los asesinatos y crímenes llevados a cabo por Will durante sus andanzas y locuras de juventud. Will le espeta que debe haberle confundido con algún otro. Ante la sospecha de que Kid ha acudido a matarlo para saldar alguna deuda de sangre contraída en el pasado, solicita a su interlocutor hablar en privado, al tiempo que ordena a sus hijos encargarse de los cerdos.



La irrupción de Schofield Kid en un plano general lo enmarca como un fresco viviente del western como un catálogo plástico de la leyenda. La iluminación se reparte de forma leonina, arrojando luz al rostro de un ya conocido Munny, y relegando a la sombra a Schofield Kid, muestra del misterio que trae consigo. El montaje, pausado y deliberado, alarga el intercambio inicial: los cortes entre la voz de Kid y el rostro desconcertado de Munny, filmado en un plano medio que captura su ceño como un mapa de arrugas, tejen un ritmo que suspende el tiempo, mientras el sonido del viento resuena como un eco sonoro del pasado que se avecina.

Nos trasladamos al interior de la casa, donde ambos hombres comparten una taza de café. Kid insiste en el mensaje anterior: no le parece posible que Will pueda ser un sanguinario asesino cruel y despiadado, tal y como le ha relatado en muchas ocasiones su tío Pete. Según él, el viejo granjero debía ser el "hijo de zorra más miserable que había

la toma final de Centauros del desierto, empleando el marco de la puerta de entrada a la casa como frontera entre el mundo sedentario y la llamada a la aventura.



5.1.5. Reflexión

0h. 12' 46"

La llamada a la aventura se materializa cuando Will observa el paisaje. Al incorporarse por enésima vez tras perseguir a los cerdos, completamente sucio de barro, parece verse a sí mismo en la figura que destaca en la línea del horizonte, la silueta de un jinete que se aleja en su caballo en búsqueda de aventuras y acción, en plena naturaleza y lejos de cualquier atadura sedentaria que ancla la vida a una dura rutina que desgasta más y más, hasta que llega la irremediable visita de una muerte lenta y aburrida, sin perspectiva de futuro ni de siquiera presente.

La cámara captura a Munty en un plano general humillante: su figura, encorvada y embarrada, se alza desde el fango en un encuadre

saturado de grises terrosos y ocre apagados. El montaje, pausado, alarga su esfuerzo: un corte lento desde sus manos, hundiéndose en el lodo, hasta su rostro, filmado en un plano medio que registra la fatiga, subraya la prisión de su rutina.



Will debe tomar una decisión que supondrá enfrentarse a dilemas que le condenarán tanto a él como a sus hijos o, por el contrario, darán solución a todos sus males.

5.1.6. El pago de la multa

0h. 13' 39"

Por fin, llega la primavera y, con ella, el pago de la multa a Skinny. Tal y como sentenció Little Bill, Quick Mike deberá abonar una cantidad de cinco caballos, y Davey Boy, dos. Este último ofrece a Delilah una yegua, "la mejor del lote", como muestra de arrepentimiento hacia la mujer. Ella parece haberse recuperado de sus heridas, y es capaz de trabajar en los quehaceres domésticos que Skinny le ha impuesto, lejos de las tareas propias del resto de sus compañeras.

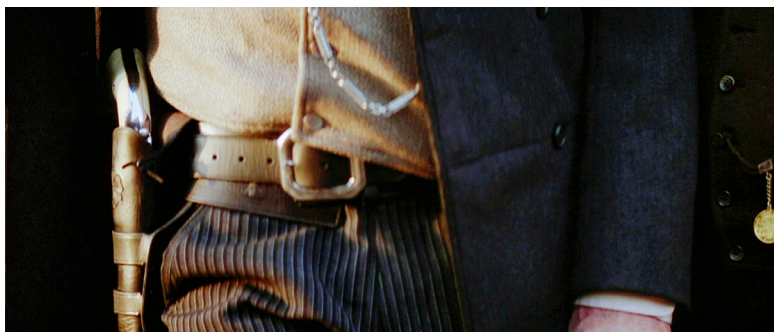


La cámara captura la llegada de los ganaderos en un travelling lateral que sigue el trote de los caballos, sus siluetas recortadas contra un cielo despejado. El montaje, fluido y sereno, enlaza esta transacción con cortes suaves que contemplan el relincho de los animales, un eco sonoro que reverbera en la brisa. La paleta de colores, cálida y terrosa, tiñe el cuadro de una calma engañosa que precede al conflicto.

Tras realizar el pago de la multa, y una vez los caballos están en propiedad de Skinny, las mujeres arremeten contra los ganaderos lanzándoles a la cara boñigas de caballo que recogen del suelo, al tiempo que les gritan que no son bienvenidos en Big Whiskey. Destaca la actitud de Delilah respecto a las de sus compañeras, más cercana al perdón que al odio, a la paz que a la confrontación. Es la única que parece comprender el gesto de redención que Quick Mike ha tratado de transmitirle. Delilah asiste impasible y, en cierta medida, conmovida ante un regalo que en ningún caso se esperaba, un acto que nada tiene que ver con el pago de una sanción, sino que raya con el deseo sincero de reparar un daño más emocional que físico.



Tras la alegría y el desdén, observamos la preocupación e inquietud de los ayudantes del sheriff, que presagian la violencia que se cierne sobre la comunidad. Han colocado unos letreros bien claros –que Bob no se ha molestado en leer– que señalan la absoluta prohibición de portar armas en Big Whiskey. El joven ayudante Andy se acerca a la pareja de visitantes y les vuelve a repetir las ordenanzas municipales, a las que Bob –nuevamente– hace caso omiso, asegurándole que ni él ni su compañero portan armas de fuego, a pesar de mostrar su revólver sin reparo ni aparente miedo a la estrella que viste el muchacho en el pecho.



Los ayudantes del sheriff se preparan y esperan a que llegue Little Bill, mostrando su inexperiencia con las armas y su nerviosismo. De manera cómica –de las escasas que muestra el filme–, se presenta al

personaje de Clive, quien se enfunda tres revólveres a pesar de tener solamente un brazo.

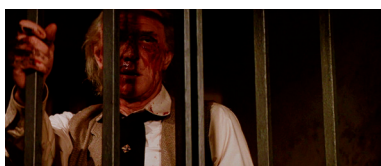
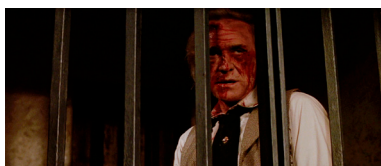
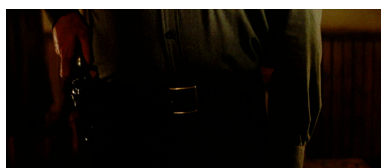
Bob aprovecha su llegada para acicalarse en el barbero, y continúa con su verborrea monárquica. Pregunta al barbero por la ubicación de Alice Strawberry y, al salir y para su sorpresa, se topa con Little Bill y todos sus ayudantes apuntándole, tanto a él como a Beauchamp, que parece no saber dónde se acaba de meter. Las tornas han cambiado y todo el valor de Bob parece haber desaparecido. Por primera vez desde su llegada, Bob mantiene silencio.

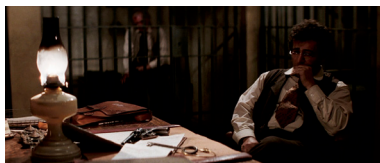


El montaje también da pistas sobre el ritmo “cardíaco” del coro de personajes: mientras recibía el afeitado, el salto de plano a plano es lento y pausado, e, inmediatamente después de salir del local



En esta ocasión, el duelo se resuelve en un anticlímax, pues Bob declina la oferta y vuelve a su asiento, sabedor de que, ante un rival como Little Bill y en las condiciones físicas en las que se encuentra, resultaría con gran probabilidad perdedor. El sheriff sonríe victorioso, recoge el arma ofrecida a W.W., que vuelve a respirar con alivio, se acerca al pistolero británico y la descarga delante suyo, dejando caer todas las balas, en muestra de la igualdad de condiciones en las que se iban a enfrentar: Bob tenía la sospecha de que Bill le había entregado un arma descargada, de manera que, de aceptar el duelo, tenía una muerte asegurada. Ante la muestra de honestidad de Bill, el inglés no puede sino apartar la mirada, ya que se siente insultado y humillado a partes iguales.





Este no-duelo se da exactamente en el meridiano del filme, pues se sitúa al final de la primera hora. Servirá de coordenada entre las dos mitades que dividen el enunciado y como antesala del duelo que cerrará la obra y probará la teoría expuesta por Little Bill, que, no olvidemos, no ha sido demostrada en esta escena, ya que la pelea no ha tenido lugar. Al final sí sabremos quién prevalece en un duelo con revólveres: el rápido o el frío.

5.2. Confrontación

5.2.1. La tormenta y el whiskey

1h. 02' 44"

La noche avanza y los truenos que resonaban han traído consigo una fuerte tormenta. El trío de cazarrecompensas ha levantado el campamento y marcha en busca de refugio para resguardarse de la lluvia. El caballo de Will continúa desobedeciendo, lo cual provoca las maldiciones de su jinete. Cuando por fin logra montar, Ned le ofrece un trago de whiskey: "Lo he traído para cuando vayamos a matar a esos tipos. Deberíamos probarlo ahora". Will rechaza la oferta; a pesar del frío que está pasando, y a sabiendas de que un poco de alcohol aligeraría algo las penurias del viaje, el protagonista se mantiene fiel a la promesa que le hizo a Claudia.

Este gesto cobrará otro significado más adelante, pues, cuando Ned sea asesinado por Little Bill, Munny volverá a echar mano de la bebida: beberá una vez hayan logrado acabar con Davey Boy y Quick Mike, tal y como quería Ned. Sin embargo, nada le sabrá a victoria, pues el whis-

5.2.3. Asesinos en Big Whiskey

1h. 05' 49"

Al fin Bob alcanza el ferrocarril y la cinta nos lo muestra dormido en el vagón, con la cabeza apoyada contra una de las ventanillas, que recibe los fuertes golpes de la lluvia. La cámara se cierne sobre el vagón en un plano cerrado, donde Bob yace como un cadáver viviente, su rostro pálido recostado contra el cristal azotado por la lluvia, un lienzo de gotas que resuenan como lamentos de un alma en pena. El montaje transita abruptamente al exterior en un plano general que revela a Will, Ned y Kid, que se encaminan al mismo destino que ha padecido Bob. Parecen sombras errantes bajo un cielo plomizo, donde la luz grisácea se retuerce en jirones de niebla. El sonido de la tormenta, un rugido sordo entretejido con el relinchar de los caballos, evoca el aullido de un viento sepulcral, mientras el color, un manto de marrones y negros empapados, pinta una escena de desolación que oprime el alma. El ritmo, lento y agónico, arrastra la miseria de Will, su temblor capturado en un plano medio que destila la fiebre de un hombre al borde del abismo. Ned insiste en que eche un trago de la botella, pero su compañero sigue negándose a hacerlo.





De este modo, su amigo toma las riendas de la situación, sujeta el rifle Spencer de Ned contra su hombro, apunta y dispara. Pero Will no es tan diestro con esa carabina, y yerra en su primer intento, que cae a escasos centímetros del objetivo. Los amigos de Davey Boy siguen alentándolo para que alcance las rocas que han de ponerlo a salvo de la amenaza que lo persigue. Ned, a su vez, se encuentra totalmente deshecho, con la mirada perdida, reflexionando sobre su papel en esta historia, y Kid, que no ve a largas distancias, no cesa de preguntar si han acertado en el blanco o no.



En esta situación, mezcla de confusión, torpeza e improvisación, Will desconoce la cantidad de balas que le quedan en la recámara, por lo que no sabe de cuántos intentos dispone. Le pregunta a Ned, que no contesta, absorto en sus pensamientos, y le insiste con un grito para que vuelva a la realidad: "*¡Ned, maldita sea! ¿Cuántas balas me quedan todavía?*" "*Dos*", es la respuesta. Dispara, y vuelve a fallar; esta vez, el disparo incluso ha caído más lejos que el anterior. Davey está cerquísima de la protección

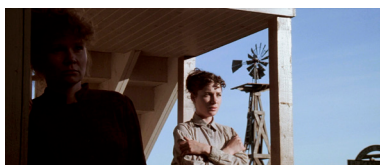
de las rocas, de salvar la vida. Will vuelve a recargar y prepararse para su última oportunidad; la cámara nos ofrece el gesto de desesperación del joven ganadero, asustado y reptando con toda su alma. Finalmente, Will gasta su última oportunidad y, tras el eco del disparo, fuera del encuadre, oímos el gemido de dolor que, presumiblemente, ha provocado el impacto del proyectil contra el cuerpo de Davey.

Tanto el público como los personajes de la narración deberán esperar para recibir la confirmación de lo que todos sospechan. El discurso narrativo dilata la situación para dar la máxima importancia a lo trágico que acaba de acontecer: una vida ha sido arrebatada, algo de lo que nadie en este cosmos se siente orgulloso.

Davey está al amparo de los pedruscos, pero, desgraciadamente para él, ya es demasiado tarde. Efectivamente, la bala le ha alcanzado y él mismo se lo confirma a sus amigos (y a los espectadores) en un último grito de agonía, miedo y extremo dolor: “¡Me han dado chicos! ¡Me muero amigos!”. El rostro de Ned es el mismísimo retrato del arrepentimiento. El diálogo entre Kid y Will y su posterior cruce de miradas no puede ser más desolador. Kid pregunta: “¿Crees que va a morir? ¿Le hemos matado?”. Y Will responde: “Sí. Le hemos matado”.



La agonía se alarga, y Davey Boy comienza a padecer una sed infernal. Se está desangrando y suplica a Slim (uno de sus amigos) que le traiga agua. Este, por miedo a ponerse a tiro, duda y teme acercarse al moribundo. No obstante, Will asegura y reitera, en varias ocasiones, que no van a disparar más y muestra cierta clemencia hacia el hombre que está en el momento más duro de su vida. Este llora, solloza aterrorizado, hasta que Slim reúne el valor suficiente para salvar la distancia que lo separa de su amigo, darle un poco de agua y acompañarlo. Slim analiza la situación y corrobora lo dicho antes por el propio Davey. La herida del estómago no para de sangrar, extendiendo el sufrimiento largo rato. Le pide a su amigo que resista un poco, desesperadamente, hasta que muere. Los tres asesinos son plenamente conscientes de la gravedad



Ned resiste ante la fiera y brutalidad con la que Bill le asesta cada latigazo. De hecho, el sheriff debe tomar asiento para recuperar el aliento, pues la tortura a la que está sometiendo a Ned lo ha dejado exhausto. Ned, por su parte, está cada vez más cerca de la muerte, aunque eso no parece importarle. Beauchamp –al parecer, muy a su pesar– detecta una incongruencia en los supuestos nombres de los hombres que acompañaban a Ned y se lo hace saber a Little Bill. Este convoca a las prostitutas con las que pasaron la noche la vez que llegaron a Big Whiksey. Si los nombres que ellas dan no se corresponden a los declarados por Ned, Bill continuará golpeando al reo y, según él, “no será tan suave como antes, sino de verdad”.

colgado que dice “Asesino”. Ella reconstruye lo sucedido para Will, que comprende que su mejor amigo ha sido cruelmente asesinado y que, aun confesando la información que Little Bill quería extraer de él, el sheriff no tuvo piedad. Ahora saben que William Munny, de Missouri, el temible asesino de mujeres y niños capaz de volar un ferrocarril por los aires, con todos los pasajeros dentro, era quien andaba detrás de los recientes asesinatos.

Por primera vez en toda la cinta vemos a Will hacer uso de la botella. El protagonista rompe el juramento que hizo a su esposa para digerir la pérdida de su compañero, y corrompe de nuevo su alma para afrontar un nuevo capítulo de violencia. El alcohol sirve de preludio a la muerte y, cuando ya ha bebido lo suficiente, coge para sí el Colt modelo Schofield de Kid, que decide abandonar para siempre la profesión de asesino: “Yo no soy como tú, Will”.



5.3. Resolución

5.3.1. La venganza de William Munny

1h. 48' 37"

En la escena culminante, donde William Munny, transfigurado en el asesino despiadado que nunca dejó de ser, irrumpe en el bar para ejecutar a Little Bill y sellar su destino bajo una lluvia torrencial, asistimos no solo a un desenlace narrativo, sino a una disección plástica del relato mismo. Aquí, el signo cinematográfico no se contenta con narrar; se obstina en mostrar, revelando una verdad que trasciende la fábula del pistolero.

5.4. Epílogo

1h. 59' 52"

La última imagen de la película muestra exactamente el mismo plano, tomado desde la misma ubicación, de la primera, pero en un momento diferente del día, con toda la carga semántica que ello trae consigo: al comienzo, la luz del atardecer dominaba el espacio dentro del encuadre; al final del día le corresponde el final de una vida, y por eso veíamos a Munny enterrando el cuerpo de su recientemente fallecida esposa. Los últimos minutos del metraje nos muestran el amanecer de un nuevo día y, con ello, de una nueva vida para William y sus hijos.

El plano permanece en su sitio, inmóvil, y unas letras aparecen desde la parte inferior del encuadre para hacernos saber el futuro que espera al protagonista y su familia: la madre de Claudia realizó un arduo viaje hasta Hodgeman County para visitar la tumba de su hija. No coincidió con William, que dejó el rancho tiempo atrás para mudarse a San Francisco con sus hijos, donde se dice que estableció un próspero negocio de lencería. Nada ni nadie explicaría a la señora por qué su hija decidió casarse con un ladrón y un asesino, "un hombre de disposición notoriamente viciosa e intemperante".



6. LA CONSTRUCCIÓN CINEMATOGRÁFICA: RECURSOS TÉCNICOS, EXPRESIVOS Y NARRATIVOS

6.1. El guion

La historia de *Sin perdón* está llena de detalles dignos de ser considerados, tanto para los curiosos que desean tener información sobre el cine y sus avatares, como para aquellos que empiezan en el mundo del guion cinematográfico. A estos últimos les resultarán especialmente útiles las declaraciones aportadas por el mismo Peoples en las que detalla las cuestiones relativas al proceso de escritura del filme (Porter, 1995). La cuestión fue que, de manera sorprendente, nadie en la industria se interesó por llevar esta historia a la gran pantalla. Dos años más tarde, en 1977, el mismísimo Francis Ford Coppola quiso dirigirla (Aguilar, 2009: 201), pero no consiguió la financiación necesaria. Por fin, en 1985 Clint Eastwood se quedó con los derechos del guion, consiguiendo que este escapase al triste destino de la mayoría de guiones, que jamás llegan a proyectarse en la gran pantalla. Como bien señala Peoples (ibid.: 132) respecto al oficio de guionista: "Tenemos un montón de guiones por ahí sueltos: algunos vendidos, algunos en el cajón. Es como un jardín lleno de semillas: no se sabe si florecerán o no".

Cuando Peoples escribió el guion original en 1975, la obra iba a llamarse *The Cut Whore Killings* (Los asesinatos de la prostituta cortada). Sin embargo, cuando Francis Ford Coppola compró los derechos de autor, decidió que era necesario buscar otro porque el primero "era un gran título para quien hubiera leído el guion, pero un título horrible para quien no lo hubiera leído" (ibid.: 135). Entre otras, se barajaron opciones como *Whores' Gold* (El oro de las putas) o *The William Munny Killings* (Los asesinatos de William Munny).

En cuanto al proceso creativo, el autor confesaba que prefería partir de una sensación que hacerlo de manera "cerebral" (ibid.: 134). Para explicarlo, relataba que, durante el proceso de escritura de *Sin Perdón*, había llegado prácticamente al duelo final en el Greely's sin haber explicado la extrema violencia de Little Bill Dagget. Este detalle era de gran relevancia porque, si el enemigo de Munny no es un digno adversario, resta importancia a la hazaña de este. Para explicar la brutalidad del sheriff, Peoples creó a Bob "el inglés". Y, aunque durante mucho tiempo le pareció demasiado artificioso y estereotipado, más tarde

pensaría que Peoples le copió la idea. Trató de cambiar su secuencia, pero no pudo: “en mi película tenía un sentido preciso: era la única manera en que podían encontrar al chico con la seguridad de pillarle” (ibid.: 134). Sin embargo, por entonces él no sabía que “el guion iba a tardar diecisiete años en rodarse, que nadie lo compraría durante siete años y que muy pocos lo leerían” (ídem).

6.2. El rodaje

Eastwood decidió dedicar *Sin Perdón* a los dos directores que más influyeron en su carrera: Sergio Leone, por otorgarle una iconografía propia dentro del mundo del wéstern e impulsar definitivamente su carrera, y Don Siegel, con quien inició las primeras obras de la casa Malpaso y quien le ofreció un sistema de trabajo y producción de largometrajes que Eastwood replicaría durante más de cinco décadas. Siegel fue quien iba “a definir su estilo conciso, de líneas puras y narrativa clásica” (García Gil, 2015: 58).

Para Don Siegel, uno de los mejores directores de cine de Serie B, ahorrar y optimizar hasta el último centavo del presupuesto era condición *sine qua non*:

Don era una persona que podía rodar muchas películas con muy poco presupuesto, y observándolo traté de aplicar eso. Don era un tipo que sabía exactamente qué tenía que planificar, sabía exactamente lo que se iba a filmar. Además, no hacía más planos de los planificados [Eastwood sobre Siegel] (ídem.).

Por tanto, hablar de un rodaje de Malpaso Productions supone, obligatoriamente, hablar de Don Siegel: su mayor influencia la ejerció en la manera de rodar pues, casi veinticinco años después de trabajar juntos por primera vez –*La jungla humana* (*Coogan's Bluff*, Don Siegel, 1968)–, el método empleado siguió repitiéndose de igual manera:

A Eastwood le gusta de Siegel su manera directa de rodar a la búsqueda de una primera toma concluyente, sin alardes o preámbulos que dilaten el tiempo de rodaje. Eso no significa que no hubiera ensayo previo. Lo que no había es un alargamiento innecesario del proceso de construcción de una toma. Eastwood lo comparaba con el béisbol y con la acción de batear. Es mejor batear a la primera que a la tercera. Siegel prefería batear rápido (ibid.: 62).

Ese color blanco solo lo veremos una vez más, para representar nuevamente su oposición a la sombra, a la oscuridad y el mal: la única escena que compartan Delilah y Will, en la que conversan de manera amistosa y cariñosa, transcurre tras el despertar del protagonista. El paisaje que envuelve a ambos personajes está completamente nevado, todo se muestra bajo una bella capa de reluciente y brillante nieve, un blanco que rima con el interior pacífico y feliz del hogar de Ned Logan. Recordemos que, en un mundo de violencia, sufrimiento, dolor y, sobre todo, sed de venganza, el único personaje que se muestra capaz de perdonar (diríase que podríamos denominar a este ser como “con perdón”) es Delilah Fitzgerald. A ella le corresponde el tono de la paz por antonomasia y, en contraste con Will y Bill, su luz ilumina todo lo demás.



6.7. Los árboles

Sin Perdón se vale de los árboles para cargarlos de un significado narrativo que puede interpretarse en dos sentidos. Por un lado, son elementos íntimamente ligados a la muerte, la pérdida, el desconsuelo o el dolor. Por otro lado, el árbol o, mejor dicho, el lugar donde haya sido plantado pone en contacto a esta figura con uno de los grandes temas del wéstern, el eterno conflicto entre la naturaleza salvaje y la cultura: la necesidad del ser humano de controlar y domesticar a la naturaleza, y la resistencia que ejerce la misma para evitar ser conquistada.

7. LA MIRADA DE EASTWOOD EN SIN PERDÓN

Existen una serie de oposiciones dialécticas que fundamentan el wéstern, en torno a las cuales siempre giran las discusiones, si bien existe un cambio de perspectiva dependiendo de quiénes sean los agentes que convocan el diálogo. Son cuestiones que, obviamente, *Sin Perdón* también trata y resuelve a su manera, desde su particular punto de vista. Veamos algunas de ellas.

7.1. Individuo y sociedad

Mucho se ha escrito en torno a la dicotomía que enfrenta constantemente aquello que anhela un ser humano en particular con aquello que uno debe hacer para el bien general. Una de las discusiones filosóficas más tratadas a lo largo de la historia del pensamiento occidental versa sobre la naturaleza del ser humano, la esencia bondadosa o cruel de nuestra especie. De todas las enunciaciones sugeridas y trabajadas por los distintos pensadores iusnaturalistas (aquellos que se dedicaron a especular sobre cómo era el ser humano antes del establecimiento de la sociedad, antes de decidir vivir en comunidad), la perspectiva más misántropa o más pesimista tal vez sea la expuesta por Thomas Hobbes, que es la que recrea y concreta dentro de la gran pantalla el wéstern.

El filósofo británico contruyó todo un edificio teórico que opone naturaleza y sociedad, violencia y paz, caos y orden, dolor y dicha, sufrimiento y felicidad; y con todo, la muerte contra la vida. El ser humano, en su calidad de ser dotado de logos, de habla y de capacidad de raciocinio, debe llegar a acuerdos que limiten su libertad individual, su capacidad de hacer cuanto quiere, en beneficio de una sociedad, tal vez más privativa, pero sin duda más segura, estable y pacífica.

El estado de naturaleza hobbesiano se concibe como una fase preliminar, antes de la fundación de las naciones y/o sociedades, en la que el hombre era enemigo de todo hombre, en un estado de guerra perpetuo que implicaba la recíproca destrucción y un contexto en el que la vida carecía de sentido, pues en una condición tal,

no hay artes, no hay letras; no hay sociedad. Y, lo peor de todo, hay un constante miedo y un constante peligro de perecer con muerte violenta. Y la vida del hombre es solitaria, pobre, desagradable, brutal y corta (Hobbes, 1995: 166).

el ideal de *Garden*. Will es incapaz de montar a caballo y menos aún de acertar en el blanco con su empolvado revólver; Ned ha logrado construir un hogar feliz que sería la envidia de cualquiera. No obstante, a pesar de la torpeza de uno y de la riqueza del otro, ambos decidirán abandonar el hogar y embarcarse en una aventura que fácilmente podrá costarles la vida, atraídos por la libertad que experimentaron cuando eran jóvenes.

Will no está ya para ese tipo de vida, sería una víctima fácil, y Ned tiene demasiado como para arriesgarse a echarlo todo a perder. En ambos casos, decidir acudir a Big Whiskey es del todo irracional y, a pesar de todo, el wéstern atrae. El wéstern empuja al héroe a vivir más allá de lo establecido por la ley. Los que se quedan estancados en la ciudad son los “cobardes” que no tienen agallas para enfrentarse a la vida real, la vida primitiva y esencial de los hombres del oeste: W.W. Beauchamp y Schofield Kid. Ellos son los sujetos mitificadores, aquellos encargados de sentar las leyendas en torno a los hombres que fundamentaron el relato de la nación americana.

7.5. La desmitificación: vista y verdad

Sin perdón es un wéstern que se encarga de desmitificar todo lo que el género, a través del séptimo arte, ha mostrado de manera exagerada, romántica, y endulzada: William no sabe disparar, es débil, su caballo le desobedece, es pobre; Little Bill es un sheriff sádico, injusto, frívolo, autoritario y absolutista; Ned es un afroamericano libre en pleno siglo XIX al que no desprecian por su raza; las prostitutas ejercen una fuerza como colectivo nunca antes retratada en el cine del Oeste; Kid es un cazarrecompensas que no ve por culpa de la miopía y, más tarde, se arrepiente de haber hecho lo que le corresponde a su personaje. En *Sin Perdón*, “matar a un hombre es algo muy duro. Le quitas todo lo que tiene, y todo lo que podría tener”. Esto es, matar tiene consecuencias, tanto morales como terrenales: dependiendo del carácter de cada individuo, asesinar supone arrepentimiento o venganza, dolor o sufrimiento, sangre o redención. La realidad, en esta versión del oeste, “no es simplemente lo que se moldea y cuenta sobre el pasado o lo que se edita y escribe, sino también lo que las propias leyendas del oeste revelan sobre la naturaleza humana” (Anson Vaux, 2012: 68).

A Will le acompañan dos personajes que, en principio, *nada tienen que ver* entre ellos; y esta expresión no es baladí, pues la visión tiene un significado muy especial en su forma de comprender el mundo. De hecho, su (in)capacidad para ver define uno de los grandes atributos de un pistolero: su arma. Schofield Kid, tal y como indica su nombre, empuña un revólver Smith & Wesson Modelo 3, llamado “Schofield”, un arma muy acertada para aquellos que quieran o necesiten disparar con alta probabilidad de acierto a corta distancia. Y esto es muy importante porque Kid padece una fuerte miopía que le impide disparar más allá de treinta escasos metros. Al contrario, Ned porta un fusil Spencer de largo alcance, muy apropiado para un francotirador que no quiere ser descubierto.



Estos atributos tienen su eco en los avatares de la acción y nos sirven, al igual que las casas, para comprender mejor a los personajes. Así, Kid y Ned, más allá de ser hombres pertenecientes a distintas razas, generaciones y temperamentos, se distinguen por encima de todo en el recorrido que llevan en la vida, detalle que queda patente con el

8. EQUIPO TÉCNICO Y ARTÍSTICO

8.1. Clint Eastwood, productor, director y protagonista

Clinton Eastwood Jr., más conocido como Clint Eastwood, nació en San Francisco el 31 de mayo de 1930. Tras finalizar sus estudios, fue alistado por el ejército de los Estados Unidos. Evitó participar en la Guerra de Corea ejerciendo de socorrista e instructor de natación durante su servicio militar. A mediados de los años cincuenta inició su carrera como actor, pasando por producciones de bajo coste, hasta que alcanzó cierto prestigio participando en la serie de televisión *Rawhide* (1959-1965). De la pequeña pantalla pasó al éxito internacional en el cine gracias a la *Trilogía del dólar*, a las órdenes de Sergio Leone: *Por un puñado de dólares* (*Per un pugno di dollari*, 1964), *La muerte tenía un precio* (*Per qualche dollaro in più*, 1965) y *El bueno, el feo y el malo* (*Il buono, il brutto, il cattivo*, 1966).

Desde la década de los setenta, Eastwood es una de las estrellas más taquilleras de la industria hollywoodiense, tras crear su propia productora, Malpaso Productions. Tras un comienzo en el que solo figuró como productor y/o protagonista de sus cintas, dio el salto a la dirección, con obras como su primer wéstern *Infierno de cobardes* o *El jinete pálido*, una versión actualizada de *Shane*.

Cabe destacar el musical-wéstern *La leyenda de la ciudad sin nombre*, producido por Malpaso, dirigido por Joshua Logan e interpretada por Lee Marvin y Clint Eastwood. Uno de sus aspectos más notables es su música, que incluye canciones interpretada por ambos actores. La película recibió críticas mixtas y no logró el éxito esperado en taquilla.

También son de resaltar *Dos mulas y una mujer* (*Two Mules for Sister Sara*, 1970), protagonizado por Clint Eastwood y Shirley MacLaine, cuya banda sonora fue compuesta por Ennio Morricone, y *El seductor* (*The Beguiled*, 1971), protagonizada por Eastwood, ambas dirigidas por Don Siegel, con quien Eastwood colaboró frecuentemente, incluyendo la primera película de la saga de Harry Callahan, *Harry el sucio* (*Dirty Harry*, 1971).

El estilo de la casa Malpaso siempre ha oscilado entre películas de carácter taquillero y proyectos más personales, de índole más artística,

siguientes doce películas, hasta *Deuda de Sangre* (*Blood Work*, Clint Eastwood, 2002), y orquestó la música para las siguientes seis películas que realizó Eastwood, desde *Mystic River* hasta *Gran Torino*.

Niehaus ganó los premios BMI Film & TV Awards por *El sargento de hierro*, *Sin perdón*, *Los puentes de Madison* y *Space Cowboys*.

8.6. Gene Hackman

Eugene “Gene” Allen Hackman nació en San Bernardino (California) el 30 de enero de 1930 y murió en febrero de 2025. Comenzó en la industria durante los años 1960 y trabajó con directores de gran prestigio, como Arthur Penn, William Friedkin, Francis Ford Coppola, Alan Parker, Mike Nichols y, cómo no, Clint Eastwood. Participó, tanto en papeles importantes como secundarios, en toda una serie de largometrajes, entre los que resaltamos: *Bonnie & Clyde* (Arthur Penn, 1967), *El jovencito Frankenstein* (*Young Frankenstein*, Mel Brooks, 1974), *Muerde la bala* (*Bite the Bullet*, Richard Brooks, 1975), *Arde Mississippi* (*Mississippi Burning*, Alan Parker, 1988), *Superman I* (Richard Donner, 1978) y *Superman II* (Richard Lester, 1980), *Hannah y sus hermanas* (*Hannah and Her Sisters*, Woody Allen, 1986), *La tapadera* (*The Firm*, Sydney Pollack, 1993) o *La noche se mueve* (*Night Moves*, Kelly Reichardt, 2013).

Ganó dos premios Oscar –por *Contra el imperio de la droga* (*The French Connection*, 1971) y *Sin Perdón*–, cuatro premios Globo de Oro (incluido un Premio Cecil B. DeMille) y dos BAFTA.

En los últimos tiempos, había dejado el mundo de la actuación para dedicarse de lleno a la escritura, hasta que la enfermedad de Alzheimer, motivo de su trágica muerte, se lo impidió.

8.7. Morgan Freeman

Morgan Freeman nació en Memphis (Tennessee) el 1 de junio de 1937. Creció en Misisipi y, antes de dedicarse de lleno a la actuación, trabajó como mecánico para la Fuerza Aérea del Ejército de los Estados Unidos. Su primera acreditación como actor data de 1971, en la obra de Edward Andrew Mann *Who Says I Can't Ride a Rainbow?* Desde

Peter Berg, 2007), *En el valle de Elah* (*In the Valley of Elah*, Paul Haggis, 2007), *Jolene* (Dan Ireland, 2008), *El inocente* (*The Lincoln Lawyer*, Brad Furman, 2011) o *La huésped* (*The Host*, Andrew Niccol, 2013).

De 2014 a 2015, Fisher fue una de las protagonistas en la serie *Resurrection* de ABC y, en 2019, interpretó a un personaje clave en la serie de HBO *Watchmen*.

Frances Fisher, con una trayectoria que abarca más de cuatro décadas, ha logrado consolidarse como una figura destacada tanto en el cine como en la televisión. En su vida personal, Fisher mantuvo una relación con Clint Eastwood durante los años 90, con quien tuvo una hija, Francesca Eastwood, nacida en 1993.

9. BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, C. (2009). *Clint Eastwood*. Madrid: Cátedra.
- Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- Anson Vaux, S. (2012). *The ethical vision of Clint Eastwood*. Michigan: Eerdmans Publishing Co.
- Astre G. A. y Hoarau A. P. (1997). *El universo del western*. Madrid: Fundamentos.
- Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Bogdanovich, Peter (2008). *El director es la estrella*. Madrid: T&B
- Buchanan, R. y Johnson, R. (2005). The Unforgiven Sources of International Law: Nation-building, Violence and Gender in the West(ern). En Buss, D. y Manju A. *International Law: Modern Feminist Approaches*. Oxford: Hart Publishing.
- Buscombe, E. (2004). *Unforgiven*. Bloomsbury: British Film Institute.
- Cherta, R. (1999). *Guía para ver y analizar Centauros del Desierto*. Barcelona/Valencia: Octaedro/Nau Llibres.
- Coll, D. (2022). *Guía para ver y analizar Solo ante el peligro*. Valencia: Nau Llibres.

GUÍAS PARA VER Y ANALIZAR...

1. Cantando bajo la lluvia
2. "M" El Vampiro de Düsseldorf
3. El espíritu de la colmena
4. Blade Runner
5. La naranja mecánica
6. Centauros del desierto
7. Con la muerte en los talones
8. Ciudadano Kane
9. Laura
10. Con faldas y a lo loco
11. La reina Cristina de Suecia
12. Drácula de Bram Stoker
13. Excalibur
14. Arrebató
15. Pesadilla antes de Navidad
16. En busca del arca perdida
17. La mujer pantera
18. Pulp Fiction
19. Annie Hall
20. Los olvidados
21. La semilla del diablo
22. Apocalypse Now redux
23. Ser o no ser
24. El sol del membrillo
25. James Bond contra Goldfinger
26. Lawrence de Arabia
27. Seven
28. La dulce vida
29. La parada de los monstruos
30. ¡Qué bello es vivir!
31. Matrix
32. Dos en la carretera
33. Al final de la escapada
34. Minority Report
35. La guerra de las galaxias
36. Roma, ciudad abierta
37. El show de Truman
38. Remando al viento
39. Shrek
40. Todo sobre mi madre
41. Toy Story
42. Ordet
43. París, Texas
44. Noche en la tierra
45. El profesor chiflado
46. Los siete samuráis
47. Muerte entre las flores
48. En construcción
49. King Kong
50. El viaje de Chihiro

GUÍAS PARA VER Y ANALIZAR...

NUEVA TEMPORADA

- | | |
|----------------------------------|---------------------------|
| 51. El diablo sobre ruedas | 76. La fiera de mi niña |
| 52. Deseando amar | 77. Placido |
| 53. Solaris | 78. La vida de Brian |
| 54. Gladiator | 79. Muerte de un ciclista |
| 55. La matanza de Texas | 80. Sin perdón |
| 56. Lola Montes | 81. Funny games |
| 57. Up | |
| 58. Jennie | |
| 59. Melancolía | |
| 60. Mystic River | |
| 61. El verdugo | |
| 62. Network | |
| 63. Harry el sucio | |
| 64. Alien, el octavo pasajero | |
| 65. American Beauty | |
| 66. Ladrón de bicicletas | |
| 67. Rebeca | |
| 68. Perdición | |
| 69. Perfect Blue | |
| 70. La piel que habito | |
| 71. Easy Rider | |
| 72. El piano | |
| 73. Los idiotas | |
| 74. El Evangelio según San Mateo | |
| 75. Solo ante el peligro | |

¿Quieres publicar una *Guía para ver y analizar*?

Si quieres hacernos llegar tu propuesta, asegúrate de que cumple las normas de la colección:

- Los textos deberán ser originales y su estilo literario lo más sencillo y claro posible, evitando adoptar un tono excesivamente académico, es decir, un lenguaje “opaco”, lo que no implica caer en superficialidad o banalidad.
- La extensión total del texto deberá ser de entre 250.000 y 270.000 caracteres (con espacios y notas incluidos).
- Se procurará utilizar gráficos, esquemas, tablas, dibujos, etc., para facilitar la lectura del texto y el seguimiento del estudio monográfico de la película.
- El texto deberá adoptar, sin perjuicio de los condicionantes particulares de cada película, ni de la autonomía del autor en la redacción del texto, la estructura de los libros de la colección:
 1. Ficha técnica y artística
 2. Introducción
 3. Sinopsis argumental
 4. Estructura del film
 5. Análisis textual
 6. Recursos expresivos y narrativos
 7. Interpretaciones/Apéndices
 8. Equipo de producción y artístico
 9. Bibliografía
- Las propuestas de nuevos libros (que deberán ser inéditos) deberán constar, al menos, de los siguientes documentos:
 1. Justificación
 2. Índice comentado
 3. Bibliografía seleccionada
 4. Breve CV del autor (inferior a 500 palabras).
- Todos los documentos deberán ser entregados en soporte informático. En la página web de Nau Llibres existe una sección específica (<http://naullibres.com/guias-para-ver-y-analizar>) para el envío de originales.

El Comité Editorial, compuesto por expertos en comunicación audiovisual y educación, comunicará al autor, en un plazo no superior a tres meses, si acepta o no dicha propuesta. Si la respuesta es positiva, se firmará el correspondiente contrato de edición con la editorial y el autor se comprometerá a entregar, en el plazo que en su momento se estipule, un borrador del texto, que será revisado por los miembros del Comité Editorial. El autor deberá recoger las correcciones y sugerencias resultantes de la revisión para modificar convenientemente el texto antes de enviarlo a la editorial para proseguir el proceso de edición, que necesitará de la colaboración del autor para incorporar las ilustraciones y ejemplos previstos.