

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

La trilogía fantástica de Hollywood

Autor/es:

Cuéllar, Carlos A.

Citar como:

Cuéllar, CA. (1999). La trilogía fantástica de Hollywood. Banda aparte. (13):65-69.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42317>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



L A TRILOGÍA FANTÁSTICA DE EASTWOOD. COMETIERON DOS ERRORES (*HANG'EM HIGH*, TED POST, 1968); *INFIERNO DE COBARDES* (*HIGH PLAINS DRIFTER*, EASTWOOD, 1973); *EL JINETE PÁLIDO* (*PALE RIDER*, EASTWOOD, 1985)

CARLOS A. CUÉLLAR ALEJANDRO

I
El paso del tiempo ha eliminado algunos prejuicios y ha desautorizado a bastantes críticos. La otrora vilipendiada capacidad interpretativa de Clint Eastwood y su cuestionada calidad como realizador reciben actualmente un trato más serio, al menos por parte de la crítica especializada, sobre todo europea. En su extensa carrera profesional, Eastwood ha demostrado sobradamente su *inteligencia* permitiéndose la estrategia de embarcarse esporádicamente en obras mediocres para conseguir una seguridad económica y, de este modo, poder desarrollar una *sensibilidad exquisita* en sus mejores filmes. Su inteligencia se convierte en *sabiduría* al practicar una ejemplar *humildad* que le impide vanagloriarse de sus evidentes logros artísticos e intelectuales. La *discreción* en sus declaraciones dotan a Eastwood de un atractivo ambiguo y carismático. En ocasiones parece jugar con sus respuestas en las entrevistas, consciente

del riesgo que supone ser norteamericano y hacer un cine como el suyo. No es nuestro objetivo defender una labor cinematográfica cuya excelente calidad general nos parece obvia. Nuestro enfoque será distinto, damos por sentado que las espectadoras y espectadores participan de nuestra admiración por el citado cineasta. Este artículo pretende ofrecer una sucinta panorámica de la carrera profesional de Eastwood y relacionar genéricamente tres filmes extraídos de su *polifacética* y polivalente carrera profesional. Se trata de tres *westerns* cuyo punto común, a nuestro parecer, no es el de su pertenencia al género del *western* sino su carácter híbrido debido a su posible integración en el género *fantástico*. Esperamos que el resto del artículo tranquilice a quienes piensen que nos limitamos a exponer una teoría absurda derivada del fanatismo, la falta de cordura o de un provocador afán por llamar la atención.

Mucha gente identifica a Eastwood con el *western* y un cine de acción hiperviolento y de tendencias fascistas, machis-



Monument Valley

tas y misóginas. Su salto a la fama a través del cine europeo dirigido por Sergio Leone, su carrera norteamericana como actor bajo las órdenes de Don Siegel, y ciertos productos mediocres que explotaron de forma burda la vena violenta en la que se había especializado el actor motivaron, injustificadamente, este tipo de juicio valorativo. Los que se han preocupado por conocer su obra, en cambio, saben que su variedad impide etiquetarla. Eastwood es, sencillamente, *inclasificable*, capaz de sorprendernos con cada nueva película. No obstante, tanto al primer grupo (consumidores mentalmente perezosos) como al segundo (cinéfilos inquietos) les extrañará que relacionemos a este cineasta con una praxis filmica generalmente hermanada con los filmes de "terror" y los de "ciencia-ficción".

II

Clint Eastwood debe su fama y aprendizaje inicial a la colaboración profesional y a su amistad con Sergio Leone y Don

Siegel. Tras nacer en 1930, crecer, ser empleado en trabajos de lo más diverso, experimentar un inicio poco prometedor como figurante ¹ y conseguir cierta popularidad gracias a su aparición entre 1959 y 1968 en la serie televisiva *Rawhide*, su carrera cinematográfica parecía ya sentenciada cuando el entonces cotizado James Coburn rechazó el papel protagonista en un filme que se iba a rodar en Almería y que suponía una nueva versión del filme japonés *El mercenario* (*Yojimbo*, Akira Kurosawa, 1961). El filme lo dirigió Sergio Leone, se tituló *Por un puñado de dólares* (*Per un pugno di dollari*, 1965) y en él, Eastwood encarnaba el papel protagonista. El éxito fue extraordinario, supuso el nacimiento de un nuevo subgénero y convirtió a Eastwood en uno de los actores más populares del mundo. La colaboración Eastwood-Leone tuvo continuidad en *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). La vuelta triunfal a su país de origen le permitió fundar su propia compañía cinematográfica, *Malpaso Company*, y producir sus propios filmes; encarnar personajes importantes en producciones norteamericanas ²; e iniciar su contacto profesional con Don Siegel ³. En 1971 Eastwood interpretó el entonces segundo mayor triunfo de su carrera, en circunstancias equivalentes al primero. John Wayne rechazó el papel y Eastwood le sustituyó en *Harry el sucio* (*Dirty Harry*, Don Siegel). A pesar de la polémica que provocó, el éxito del filme fue tal que sirvió de modelo a innumerables imitaciones que adoptaron el tipo del "policia de métodos poco ortodoxos" como medio para justificar la violencia gratuita y la ideología into-



lerante. Ironías de la vida, el propio John Wayne tuvo que aceptar más tarde aparecer en filmes de estas características.⁴

Eastwood se estrenó con acierto en el campo de la realización con el interesante *thriller Escalofrío en la noche* (*Play misty for me*, 1971). Su carrera, desde entonces, se ha movido bajo dos **estrategias**:

a) Por un lado, buscando la continuidad y mantenimiento de modelos que le beneficiaban económicamente con filmes de acción mediocres ⁵, por utilizar un adjetivo suave, que le permitían financiar las obras de calidad (algunas poco comerciales) que realmente quería abordar, como *El seductor* (*The beguiled*, Don Siegel, 1971), *Fuga de Alcatraz* (*Escape from Alcatraz*, D. Siegel, 1979), *Bird* (Eastwood, 1988), *Cazador blanco, corazón negro* (*White Hunter, Black Heart*, Eastwood, 1990) o *Un mundo perfecto* (*A perfect world*, Eastwood, 1993).

b) Por otro, contratando a otros realizadores o asumiendo él mismo la dirección Eastwood ha intentado desde el principio "lavar" su imagen, huir del encasillamiento y "redimir" algunos de sus supuestos "pecados" profesionales o personales. Filmes como *Primavera en otoño* (*Breezy*, Eastwood, 1973), *Sin perdón* (*Unforgiven*, Eastwood, 1992), *Los puentes de Madison* (*The bridges of Madison*, Eastwood, 1995), *Poder absoluto* (*Absolute Power*, Eastwood, 1996) y *Medianoche en el jardín del bien y del mal* (*Midnight in the Garden of Good and Evil*, Eastwood, 1997) ofrecen una mirada comprensiva hacia la mujer (a veces feminista) o la homosexualidad, desmitifican la violencia (o prescinden de ella), excluyen en algunos casos el protagonismo de Eastwood (incluso su presencia como actor), abordan y potencian temas sentimentales (a veces algo alibarados) y refuerzan la búsqueda de las buenas relaciones paterno-filiales (y aquí entramos en un tema estrictamente personal).

La práctica de esta estrategia ha supuesto el riesgo ocasional del fracaso económico al perder el favor de quien buscaba en Eastwood un cine evasivo y agresivo. De este modo, su faceta de descriptor sensible de la Norteamérica profunda ha sido despreciada en filmes como *El aventurero de medianoche* (*Honky Tonk man*, Eastwood, 1982), hermosa y trágica historia de la relación entre un niño y su tío, un perdedor alcohólico y tuberculoso que acaba sacrificando su efímera vida a cambio de la inmortalidad de su legado artístico.

III

Eastwood es plenamente consciente de la importancia de Leone y Siegel en su iniciación cinematográfica como actor y realizador. Con ellos encarnó un prototipo de personaje que —pistolero del salvaje Oeste o policia de métodos expeditivos— responde a características comunes: cuerpo alto (1,92 m.) y delgado, de fibrosidad atlética; sorprendente habilidad marcial, con armas o sin ellas; hieratismo facial practicante de una sobriedad expresiva que trasluce un oscuro pasado; y, ante la parquedad oral, una penetrante mirada que lo dice todo pues, con Eastwood, el silencio expresa lo que las palabras no pueden decir. Él es uno de los pocos actores capaces de disuadir a un

1. En 1955 participó en filmes como *Revenge of the creature* y *Tarántula*, ambos de Jack Arnold, o la comedia *Francis in the Navy* de Arthur Lubin.

2. El filme bélico *El desafío de las águilas* (*Where eagles dare*, Brian G. Hutton) o la comedia musical *La leyenda de la ciudad sin nombre* (*Paint your wagon*, Joshua Logan) ambas de 1969, por ejemplo.

3. *La jungla humana* (*Coogan's bluff*, 1968) y *Dos mulas y una mujer* (*Two mules for sister Sara*, 1970).

4. Nos referimos a *Mac Q* (*McQ*, John Sturges, 1974) y *Branigan* (Douglas Hickox, 1975).

5. *Licencia para matar* (*The eiger sanction*, Clint Eastwood, 1977), *Duro de pelar* (*Every wich way but loose*, James Fargo, 1978), *Ciudad muy caliente* (*City heat*, Richard Benjamin, 1984) o *El principiante* (*The Rookie*, Eastwood, 1990).

atacante sin necesidad de amenazas, de neutralizar a un enemigo sin tener que desenfundar un arma. Su mirada hace todo el trabajo, una mirada que no elude la expresión sentimental, igualmente válida para comunicar dolor, compasión o amor. Por desgracia, la pernicioso y traidora costumbre del doblaje en castellano ha proporcionado a Eastwood la voz "varonil" de Constantino Romero, como si los héroes masculinos, los duros "machos", necesitasen tener voz de tenor o barítono. La realidad es más rica y sorprendente, la verdadera voz de Eastwood, y por tanto la de sus personajes, es suave, débil, casi un susurro. Verbo lacónico, fonación sentimental que enriquece los matices de su emisor.

Estos rasgos también están presentes en los personajes protagonistas de los tres filmes a los que hacíamos referencia al inicio de este artículo, los que podrían conformar una "trilogía fantástica" dentro de su filmografía. Todos protagonizados por Eastwood aunque no todos dirigidos por él. Hablamos, en concreto, de *Cometieron dos errores* (*Hang'em high*, Ted Post, 1968), *Infierno de cobardes* (*High plains drifter*, Clint Eastwood, 1973) y *El jinete pálido* (*Pale rider*, Clint Eastwood, 1985). En ellos vemos una aplicación progresiva de rasgos típicos del cine fantástico, cuya presencia presumimos en el primer filme (apelando a la complicada y buena fe de las lectoras y lectores), intuimos en el segundo y consideramos manifiesta e irrefutable en el tercero.

Antes de abordar con más detalle esta "trilogía", queremos aclarar algunas hipótesis metodológicas. No nos interesa entrar ahora en la polémica asimilación que algunos autores hacen entre lo terrorífico y lo fantástico. El miedo, a nuestro parecer, no tiene porqué ser una característica imprescindible de este género. Si haremos especial insistencia, en cambio, en tres rasgos definitorios en los que coinciden numerosos autores: la presencia de lo *sobrenatural* (desde un punto de vista diegético y/o en la puesta en escena); la búsqueda del realismo en el ambiente y la diégesis en que se desarrolla la acción, para hacer más verosímil el conjunto del filme (incluidos los elementos sobrenaturales) al espectador; y el empleo de dos constantes dicotómicas propias del género, la oposición "Vida/Muerte" y la dicotomía "Bien/Mal" ⁶.

Por otro lado, nuestra pretensión de ofrecer una *interpretación metafísica* de filmes que en principio parecen situarse en un nivel racional y terrenal, tiene señeros antecedentes en la metodología hermeneútica aplicada por autores como Henri Agel, Geneviève Agel, Jacques Kermabon o Guy Bedouelle. Todos ellos buscan la dimensión interior y el *sentido espiritual* de los filmes ⁷. Pensamos que muchos filmes poseen una dimensión espiritual latente, independientemente de que el nivel de significado metafísico haya sido aplicado consciente o inconscientemente por parte del equipo que realiza la obra. Nuestra única pretensión con las tres obras citadas es la de no desatender el principio espiritual que puede haberlas generado y que, de algún modo, se transmite en ellas en diferente grado.

Cometieron dos errores fue el primer *western* protagonizado por Eastwood en los Estados Unidos tras haber trabajado y haber sido dirigido por Sergio Leone. Eastwood no es responsable de la dirección del filme pero sí lo es de su producción, a través de

su *Malpaso Company*. Curiosa es la pretensión de aprovechar el éxito del *spaghetti-western* imitando las composiciones musicales típicas de Ennio Morricone mediante el trabajo realizado por Domonic Frontière. El filme narra la historia de Jed Cooper, injustamente acusado de asesinato y robo, e infructuosamente "linchado" por sus acusadores, que le ahorcan y abandonan dándole por muerto. Sin embargo, Jed salva su vida gracias a la falta de pericia de sus verdugos y la llegada a tiempo de un desconocido que le rescata. El resto del filme muestra el proceso de venganza iniciado por Jed al convertirse en ayudante del *sheriff* y perseguir a sus agresores. En esta historia se da un caso claro de *quid pro quo*, por el que existe una diferencia clara entre la percepción de determinados personajes y la percepción del espectador fílmico ante un determinado fenómeno. De este modo, para los linchadores se produce un hecho sobrenatural al reencontrarse con un hombre al que creían muerto: o bien ha resucitado o bien se trata de un *fantasma*. Lo sobrenatural, en cambio, recibe desde el principio una explicación racional y lógica para el público del filme: en realidad, Jed Cooper no está muerto, sobrevive casi milagrosamente de la horca y de un posterior atentado. Se trata de hechos improbables pero no imposibles.

El contenido intrínseco del filme está lejos de los típicos del género *fantástico*. Se plantean los límites de la justicia y la correcta proporción entre el crimen y el castigo. ¿Quién debe administrar la justicia?, ¿el juez o el agraviado?, ¿cualquiera que se crea en posesión de ese derecho?, ¿qué es la justicia?, ¿castigar al culpable?, ¿un desahogo psíquico de la víctima?, ¿una catarsis colectiva a través de su representación como espectáculo mediante las ejecuciones públicas? Pero lo que nos interesa retener en este caso es la aparente historia "fantasmagórica", aquí mera metáfora. Sin embargo, la *metáfora* de *Cometieron dos errores* se convertirá en *símbolo* (*Infierno de cobardes*) y el símbolo en *hecho consumado* (*El jinete pálido*).

Infierno de cobardes fue dirigida por el propio Eastwood. Sus dos líneas argumentales paralelas nos remiten a dos clásicos del cine: *Los siete samurais* (*Shichinin no samourai*, Akira Kurosawa, 1954) y *Solo ante el peligro* (*High noon*, Fred Zinnemann, 1952). Un forastero se adueña de la ciudad fronteriza de Lago a cambio de proteger a sus habitantes y enseñarles a defenderse frente a la agresión de unos malhechores pero, a diferencia del filme de Kurosawa, los habitantes ni siquiera se atreven a defenderse en el ataque final; por otro lado, en el filme de Eastwood los habitantes de la población mencionada, a causa de su acentuada cobardía, niegan la ayuda a su *sheriff* cuando éste es agredido por los delincuentes pero, a diferencia del filme de Zinnemann, el tema se lleva a sus últimas consecuencias, y éstas son negativas: el *sheriff* muere salvajemente asesinado a latigazos.



6. Para profundizar en estos aspectos remitimos, por ejemplo, a Lenne, Gérard, *El cine "Fantástico" y sus mitologías*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1974; y a Ferreras, Daniel F., *Lo Fantástico en la literatura y el cine. De Edgar A. Poe a Freddy Krueger*, Madrid, Ediciones Vosa, S.L., 1995.

7. Recomendamos Agel, Henri, *Métaphysique du cinéma*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1976; y Bedouelle, Guy, *Du spirituel dans le cinéma*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1985.



¿Dónde surge el aspecto fantástico de esta historia? Muy sencillo: en el parecido físico existente entre el difunto representante de la ley y el forastero recién llegado, años después. Para los personajes y para el público cinematográfico este forastero viene a ser una *reencarnación* del *sheriff* asesinado, un espíritu venido de ultratumba que toma un cuerpo físico para vengarse de los hipócritas habitantes del pueblo y de los forajidos. Ridiculiza, humilla y domina a los primeros; aniquila metódicamente a los segundos. El *sheriff* Jim Duncan maldice antes de morir a sus asesinos y a los pasivos ciudadanos. La maldición se corporeiza en el forastero. El estatus espectral del protagonista persiste hasta el final de la película cuando se aclara su identidad, que en realidad es hermano del *sheriff* Duncan, de ahí su inquietante parecido físico. En este filme, la creencia en lo sobrenatural simboliza el remordimiento por los actos cometidos. El forastero, refiriéndose a los habitantes de Lago, dice "*Están asustados y les remuerde la conciencia por lo que saben que han hecho*", lo Fantástico se presenta así de manera subjetiva, es una creación de la conciencia colectiva. La violencia que el forastero ejerce sobre los "modélicos" ciudadanos es comprendida por éstos y por el espectador fílmico como un castigo divino por su pasado pecaminoso, y el forastero encarnado por Eastwood se convierte así en una especie de ángel vengador, el enviado celestial de un dios típicamente veterotestamentario. De este modo, *Infierno de cobardes* viene a ser un esbozo de *El jinete pálido* o, mejor dicho, éste último es una recreación en tono puramente fantástico (con interesantes variantes) del filme de 1973.

En un momento determinado, el forastero cambia el nombre de la ciudad por el de *Hell* (Infierno) y ordena a sus atemorizados habitantes que pinten todas las casas de color rojo. De este modo, la ciudad se convierte en un "infierno" donde el

trío asesino será castigado con la muerte y donde sus pobladores expiarán sus faltas, especialmente la de la cobardía.

"*Dicen que un muerto no descansa si en su tumba no está escrito su nombre*". Esta frase es dirigida al forastero por uno de los personajes femeninos. Al final del filme, el enano ayudante del forastero instalará una lápida con el nombre de Jim Duncan en el lugar donde dicho personaje había sido enterrado. Culminada su venganza, el muerto puede descansar y el forastero está demás, se marcha misteriosamente, del mismo modo en que había aparecido. Sobre un plano general cuya nitidez ha sido borrada mediante el efecto óptico que produce el calor excesivo en el horizonte, desaparece el jinete, casi de forma mágica, con una inquietante música de fondo, como al inicio del filme. Previamente, el forastero reconoce ser el hermano de Jim Duncan. El misterio parece aclarado, sin embargo no se explica al espectador el hecho de que la primera analepsis sobre el asesinato de Duncan sea focalizada a través del personaje de su "hermano", como si éste hubiera sido un testigo presencial del violento y vergonzoso suceso. La consanguinidad a la que apela el forastero ¿es una explicación dirigida a tranquilizar al espectador fílmico o a los ciudadanos de Lago? El misterio sigue abierto.

Este camino por lo paranormal culmina con la llegada en 1985 de *El jinete pálido*, filme en el que superficiales comentaristas se preocuparon por señalar únicamente las influencias recibidas a través de Sergio Leone⁸ y de George Stevens y su filme *Raíces profundas* (*Shane*, 1953) del que se suponía que Eastwood había hecho un *remake*. Quizás fue la ceguera intelectual la que les impidió ver a algunos que, aunque *El jinete pálido* se basaba parcialmente en el argumento de la citada obra de Stevens, Eastwood trasciende todo tipo de influencias recibidas y presenta una visión metafísica del *western* clásico mediante un argumento y un montaje visual típicamente fantásticos, presentándolo de forma sutil, sin enfatizar el aspecto sobrenatural.

El jinete pálido al que hace referencia el título del filme, cabalga desde el más allá para cumplir una misión justa (quizás autoredentora pues le suponemos un antiguo delincuente): defender a un pacífico colectivo de buscadores de oro de la agresiva amenaza del potentado Josh La Hood, su hijo George y sus secuaces.

Señalar un origen sobrenatural para el protagonista no nos parece en absoluto gratuito. Su primera aparición en pantalla se intercala mediante fundidos encadenados con la petición de un milagro por parte de Megan, hija de Sarah, una viuda emparejada con uno de los buscadores de oro. La niña reza, pide un milagro, y la oración ofrece como respuesta la aparición del jinete interpretado por Eastwood. La llegada del "enviado" al campamento de buscadores coincide con la lectura por parte de Megan de un fragmento del Apocalipsis de San Juan, donde se menciona la apertura de los Siete Sellos y la aparición de los Cuatro Jinetes. No se puede ser más explícito, el forastero se presenta a la comunidad con el atuendo de un clérigo: ropa oscura y alzacuellos. Un sacerdote es el representante de Dios en la Tierra, es un mediador, un puente entre lo humano y lo divino. Si *El jinete pálido* fuera un retablo gótico, el forastero aparecería con alas, aquí las alas se han transmutado en alzacuellos.

8. La iconografía del *sheriff* y sus ayudantes remiten al personaje encarnado por Henry Fonda y sus secuaces en *Hasta que llegó su hora* (*C'era una volta il west*, Sergio Leone, 1968).

Sin embargo ¿qué nos hace pensar que este personaje es un espectro? También en este aspecto nos da Eastwood una respuesta clara. Sus constantes apariciones y desapariciones misteriosas en el campo visual, así como su ubicuidad en las escenas de acción (especialmente el tiroteo final) son una muestra de los poderes sobrenaturales con los que ha sido dotado. Pero el jinete pálido, el predicador ("the preacher", como le denominan los otros personajes) no es un mago, no es un fantasma (pues es tangible)⁹, es un *resucitado*. Nadie podría sobrevivir a la agresión delatada por las cicatrices de su espalda, mostradas en un impresionante primer plano mientras el personaje se asea. La situación y el número de balazos recibidos imposibilitan la persistencia de la vida por métodos naturales, prueba de ello es el duelo final entre el "predicador" y el cadavérico *marshall* que muere irremediamente tras recibir un diseño semejante de balazos. En esta escena se cierra un ciclo, el jinete de ultratumba hace justicia y al mismo tiempo se vengas del pasado. Todo parece indicar que el *marshall* Stockburn fue el responsable de su muerte. Durante el transcurso del filme, el representante de la ley cree conocer al "predicador" cuando escucha su descripción o le observa en la distancia. Dicho conocimiento queda confirmado en su enfrentamiento final, donde un estupefacto Stockburn reconoce a su antiguo enemigo aunque se niegue a dar crédito a sus ojos.

Eastwood no limita la presencia de lo fantástico a la línea argumental, enfatiza la espiritualidad de la historia mediante la fotografía: la captación panteísta de la naturaleza en algunos



Fotos: Caballos en Colorado

planos generales, los contrapicados del jinete pálido que permiten su ubicación en un entorno celeste y, sobre todo, la iluminación, son los instrumentos utilizados. Con respecto a esta última, *El jinete pálido* está bañado con interiores claroscuros que no son meramente ambientales. Los fuertes contrastes entre zonas claras y oscuras consi-



guen un uso tenebrista de la luz, al modo de Caravaggio y Ribera. Es ésta una iluminación directa y dura que dota a la luz de un sentido simbólico y religioso, la luz delata la presencia de Dios, la luz rescata al rostro de Eastwood de la penumbra de los interiores domésticos; Dios "ilumina" al colectivo de buscadores de oro cuando se reúnen en la oscuridad de la noche ante una intensa fogata y toman la decisión de resistir a los agresores para defender su dignidad, usando la fe, la unidad y la voluntad como instrumentos, a los que se unirá el "predicador" como arma milagrosa; y no debemos olvidar los rayos solares que dotan al frondoso bosque de un tono mágico cuando Megan se introduce desolada para implorar ayuda con sus plegarias.

Si acudimos a la teoría de Tsvetan Todorov¹⁰ en la que distingue entre lo "maravilloso" (aquello en lo que se ofrece lo preternatural sin explicación racional que restituya los fenómenos usando las leyes naturales), lo "insólito" (cuando la diégesis explica con lógica y raciocinio lo que en un principio pudiera parecer sobrenatural) y lo "fantástico" (cuando el lector o espectador todavía no sabe si el fenómeno puede definirse como maravilloso o como insólito), podríamos concluir que *Cometieron dos errores* se situaría desde el principio en el género de lo insólito; *Infierno de cobardes* se iniciaría como filme fantástico pero presumiblemente se inscribiría al final en el campo de lo insólito; y *El jinete pálido* pertenecería al ámbito de lo maravilloso. Para Todorov lo fantástico acaba convirtiéndose irremediamente en una de las otras dos opciones, pues al final de la historia narrada o se da una explicación racional o se recurre al "más allá".

Resumiendo, nuestra propuesta consiste en aplicar una interpretación metafísica a tres *westerns* de Clint Eastwood para constatar su carácter híbrido en cuanto que participan, en diferente grado, de una naturaleza "fantástica" por sus connotaciones sobrenaturales en ciertos elementos del montaje audiovisual y, sobre todo, en el tratamiento argumental de los personajes protagonistas. El mundo de lo paranormal es empleado como metáfora mediante un falso fantasma en *Cometieron dos errores*, un falso (¿?) reencarnado en *Infierno de cobardes*, y un verdadero resucitado en *El jinete pálido*.

9. Aunque, en honor a la verdad, las propiedades somáticas de los fantasmas no se han determinado científicamente, de hecho ni siquiera se admite su existencia. Si acudimos a la tradición tampoco encontramos solución al problema debido a la falta de unanimidad entre las diferentes culturas que creen en la existencia de espectros.

10. Todorov, Tsvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, París, Seuil, 1970.